

Валентина Ковачевић Вуксановић

Универзитет уметности у Београду, Теорија уметности и медија, Београд

ТЕОРИЈСКЕ КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈЕ БИОУМЕТНОСТИ КАО ПРАКСЕ

DOI 10.5937/kultura2587165K

УДК 7.021

7.01

оригиналан научни рад

Датум пријема: 10. 5. 2024.

Датум прихватања: 21. 2. 2025.

Сажетак: У овом раду је приказано тумачење биоуметности преко анализе естетској предмета и естетској акција, коју је развио Николај Харџман у Естетици. Његова идеја је у овом раду прилагођена савременом контексту и постојећим теоријама – о врсти предмета или бића које је биоуметнички рад, значењском карактеру биоуметничког рада, креативном и рецензивном чину при саварању и перцепцији оваквог рада. Кроз покушај тумачења биоуметности у контексту ове идеје појавила су се питања о повезаности биоуметности и примењене етике, о теоријској позадини биоуметности, о употреби за оваквом праксом и о њеном друштвеном оквиру. Основно питање у раду је о томе по чему је специфично укључивање другог живој бића различито од човека у уметнички рад у погледу саме уметничке праксе и употребе материјала, поштом у погледу значења која оваква пракса имплицира и, најзад, у погледу етичких проблема и обавеза које овакво постојање налаже.

Кључне речи: биоуметност, естетика, жив медиј, креативни чин, рецензивни чин, естетска модификација

Увод у биоуметност

Упознавање са биоуметношћу данас се углавном одвија у контексту еколошких проблема или потребе за преиспитивањем односа према природној средини, што није увек био случај. Биоуметност се примарно развила у светлу биоинжењеринга, али она има потенцијал да преокрене устаљене начине на које разумемо животне процесе и да наведе на поновно откривање значаја неких занемарених актера наших екосистема. У овом раду поставља се питање шта је биоуметност као уметничка пракса. Савремена уметничка пракса активно негира све покушаје категоризације својих праваца и стога је, нарочито када се ради о такозваним хибридним уметничким формама попут биоуметности, потребно мембрану којом одређену тему обухвата наша мисао држати довољно еластичном и пропустљивом. Биоуметност је настала у интерсекцији науке и уметности, али она не користи научни метод, чак се и њени поступци који укључују неки облик

научне праксе често критикују. Ипак, уметност у пракси допушта себи доста шире оквири дефиниције или недефиниције него што то чини наука, па овако настала форма прихвата се пуноправно, као још једна уметничка форма која има специфичности које носи њен живи медијум. Њена јединственост јесте у томе да је у уметничком делу или процесу његовог настанка заступљен још један живи организам, поред људског. Животност материјала покреће одређене асоцијације, па се оваква дела углавном посматрају у контексту свега што има везе са природом и животом. Могуће је замислити околности у којима ово не би био случај и ово није нужно, али је у пракси углавном тако. Потребно је разјаснити оне проблеме који излазе на видело стварањем нове праксе, нарочито ако се пракса чини толико познатом, као да је одувек била ту, а проблеми тако старим да нам је чудно да их видимо у толико новом светлу.

У истраживању биоуметности изложићемо неке услове и утицаје на њен настаanak, пратећи излагање аутора Роберта Мичела [Robert E. Mitchell] у студији *In Vivo, Bioart and the Vitality of Media*. У намери да се пракса биоуметности разложи на мање значењске делове, биће коришћена аналитичка подела феномена уметности по узору на ону коју износи Николај Хартман [Nikolai Hartmann] у својој *Естетичкици*. Упркос томе што се његова подела углавном не примењује на савремене уметничке форме, овим поступком се бар на примеру биоуметности откривају нека кључна питања. Биће истакнута важност самог одношења уметника према организму са којим ради, као и каква значења тај однос носи са собом.

Биоуметности – услови и утицаји

Уметничка пракса коју називамо биоуметношћу почела се развијати у периоду тридесетих година двадесетог века. Можемо издвојити више утицаја на њу. Прва је напредак у сфери природне науке, односно појава молекуларне биологије и истраживање климатских промена; друга је историјско-уметнички тренутак; трећа промена у оквиру друштвених наука, а нарочито филозофије, која се односи на етику животне средине.

У оквиру природних наука, у тренутку који коинцидира са појавом првих биоуметничких дела, почиње развој молекуларне биологије, генетског инжењеринга, а развијају се и експерименти са живим материјалима и ткивима. Генетски инжењеринг је у неким протооблицима био присутан и раније у форми селективног узгоја, хибридизације, вештачке селекције или калемљења. Уметничка дела која се сматрају раним облицима биоуметности настају употребом неке од ових пракси. Треба напоменути да су овакве праксе у употреби и касније, и након настанка молекуларне биологије, као на примеру *The Tree of 40 Fruit* из 2020. године, уметника Сема ван Акена [Sam Van Aken], у коме је заступљена традиционална форма калемљења, коју је уметник развио и сместио у контекст глобалних проблема који се тичу последица климатских промена. У овом случају ради се о проблему одумирања опрашивача, што је делимично била тема *Корнел бијенала 2020*, на коме је рад био презентован.

Први ефекти климатских промена, последице тешке индустријализације и загађења постају предмет научног интересовања и повод су за објављивање научних радова о могућим последицама на услове живота на нашој планети. У склопу истраживања о климатским променама и циклусима планете Земље, настаје и субсекција у научном истраживању која се односи на људски утицај на климатске промене, на који се у раним истраживањима реферира као на ефекат стаклене баште или глобално загревање. Један од најбитнијих раних радова у овој сфери јесте рад научника Гаја Стјуарта Календара [Guy Steward Callendar] *The Artificial Production of Carbon Dioxide and its Influence on Temperature* у коме се показује на који начин угљеник произведен људским деловањем утиче на промену температуре на површини Земље¹. Овде још увек не постоји забринутост око негативних ефеката сагоревања фосилних горива. Она наступа тек касније са истраживањем Гилберта Пласа [Gilbert H. Plass]. Према речима Џејмса Роџера Флеминга [James Roger Fleming] у часопису *American Scientist*: „Плас је истакао да човечанство обавља један експеримент великих размера над атмосфером, чији резултати ће постати доступни тек за неколико генерација”².

Многи уметнички радови такође покрећу управо ова питања, али немају за циљ научно истраживање, него експериментишу са значењима која се овим путем могу генерисати, а у контексту уметности оваква питања представљају и саморефлексију, односно баве се питањем саме уметности. У овом сегменту можемо видети активистички ангажман уметника који у светлу забрињавајућих резултата истраживања о климатској будућности планете теже ка томе да прошире свест публике о текућим изазовима са којима се сусрећемо, доводећи у галерије уметничке радове који на њих упућују. Сусрећемо се са појавом да уметност од почетка прати активизам, да су активизму потребни уметници, као и да сами уметници виде своју уметност кроз њега. У интерсекцији са проблемом климатских промена настаје климатски активизам, спрегнут са феминистичким покретом, као и активизмом потлачених домородачких заједница које су опет имале другачији проблем, а то је проблем недостатка места за живот услед масовног крчења шума и присилног измештања ових заједница. Један пример типичан за појаву ових преплитања јесте опус уметнице Бетси Дејмон [Betsy Damon], али и других уметница и уметника попут Агнес Денес [Agnes Denes], Патриције Јохансон [Patricia Johanson], уметничког пара Њутна и Хелен Харисон [Newton and Helen Harrison], који су у свом еколошком истраживању у уметничке сврхе стигли и до околине Београда, пратећи промене у току реке Саве, у оквиру пројекта *Sava River*. Многи уметници који су започели уметнички рад у оквиру еколошког активизма и јесу у неком

1 Callendar, G. S. (1938) *The Artificial Production of Carbon Dioxide and Its Influence on Temperature*, *Quarterly Journal of the Royal Meteorological Society* 64, no. 275, United Kingdom, Royal Meteorological Society, 223–40.

2 Plass, G. N. (2010) James Rodger Fleming, and Gavin Schmidt. *American Scientist Classics: Carbon Dioxide and the Climate*, *American Scientist* 98, no. 1, United States, Sigma Xi, p. 61.

тренутку своје каријере имали радове који би се могли сврстати у биоуметничка дела, као на пример Сузан Анкер [Suzanne Anker].

Откриће ДНК ланца и настанак молекуларне биологије имали су кључни утицај на развој биоуметности, сматра Мичел: „Ипак, након појаве нових молекуларно-биолошких техника генетске манипулације у седамдесетим, интересовање за уметничке могућности генетске манипулације поново је оживело”³. Примери уметника које он наводи јесу најпре Џо Дејвис [Joe Davis] и потом Едуардо Кац [Eduardo Kac]. Оно што Мичел уочава да се догодило под овим утицајем јесте да уметници крећу да залазе у лабораторије, односно да лабораторијска опрема и њена специфична естетика (у значењу визуелних одличја) налази пут до уметничких атељеа. Неки лабораторијски поступци којима се служе научници и лаборанти подударају се са онима којима се служе и сами уметници. Битна и кључна разлика је у томе што научници прате научни метод, док уметници не морају. Сврхе са којима уметници и научници приступају експериментисању и истраживању такође су различите. Уплитање уметника у праксу којој раније нису припадали, а која је и сама по себи нова и у развоју, отвара поље неизвесности где су нејасне елементарне границе припадности, као и прихватљивости.

Експериментисање са живим материјалом и генетским материјалом носи са собом етичке проблеме. Овим пољем се бави биоетика. Пошто се ради о живим бићима, али уједно и о уметничким делима, која врста етике овде може бити примењена? То питање покреће Нора С. Ваге [Nora S. Vaage] у тексту *What Ethics for Bioart?*, у коме истражује однос традиционалне етике везане за уметничка дела и етике која се развила око проблема животне средине или других живих бића, али на специфичном примеру биоуметности⁴. Ово је битно не само у погледу истраживања, већ и у оквиру уметничког рада. На раду сваки аспект дела мења нашу перцепцију дела и његово значење. Све је битно. Начин на који се уметник или уметница опходи према специмену који издваја из његове природне средине и смешта га у контекст људске уметности осликава свест о одговорности према том специмену, колико год он у погледу вечности био безначајан. Тај однос по аналогiji осликава однос човека према остатку природе. Стога је битно да, ако говоримо о промени односа према остатку природе, еколошком ангажману, испољавању ставова који претендују да уврсте друга жива бића у сферу онога што је само по себи вредно, не можемо имати биоуметност која експлоатише или повређује биљке, гљиве и животиње зарад уметничких циљева. Наравно, на ово не претендују сви уметници.

Роберт Мичел налази да су два главна услова за развој биоуметности у оквиру саме уметности појава перформанса и редимејда⁵. Будући да су први радови

3 Mitchell, R. E. (2010) *Bioart and the Vitality of Media*, United States, University of Washington Press, p. 71.

4 aage, N. S. (2016) *What Ethics for Bioart?*, *NanoEthics* 10, no. 1, Netherlands, Springer Netherlands pp. 87–104.

5 Mitchell, R. E. нав. дело, стр. 71.

из области биоуметности одређени материјали који нису раније били узимани у обзир као кандидати за уметничка дела, чини ми се да је превасходан услов за најранију фазу биоуметности појава управо редимејда. Разлог видим у томе што сама процесуалност метода биоуметности у том тренутку још увек није била истражена. У опису редимејд уметничког дела Октавио Паз [Octavio Paz] каже следеће: „Редимејдови су анонимни објекти које уметников промишљени акт, проста чињеница да их бира, претвара у уметничка дела”⁶. Као што је поменуто раније, биоуметничка дела имају своју претечу у одређеним праксама манипулације живим бићима која имају далеку традицију у људској баштини. Новина је смештање представника оваквих пракси у оквире галерије.

Тиме су овакви примерци из уметничке праксе нови у контексту уметности, а врло стари у контексту општег поступка. На пример, многи теоретичари биоуметности слажу се да је уметник Едвард Штајхен зачетник ове праксе⁷. Овај уметник је у својој поодмаклој и разноврсној уметничкој каријери почео да узгаја и генетски модификује биљку *Delfinium monstera*. Он је традиционалним ботаничким методама попут селективног узгоја, као и коришћењем хемијских суплемената, гајио делфинијуме импозантне лепоте и величине, те је тако добијене специмене излагао у МоМИ. Делфинијуми се излажу као експонати који су живи и генетски модификовани. Они су, иако живи, и даље експонати и посматрају се као објекти, нешто попут живог објекта. Фокус није на томе да они током излагања у галерији расту или пролазе кроз било какав процес. Њихова животност није оно што је занимало уметника, већ више њихова лепота. Уметник наглашава да их гаји са сврхом да развије естетске могућности делфинијума⁸. Оно чиме је уметник „пробио лед“ за биоуметност јесте што је свој хоби, узгајање биљака, пренео у галерију, на тај начин именујући или означаивши специмене као уметничка дела, ставивши их у контекст света уметности, што је одлика редимејд уметности, а уједно и биоуметност, јер су делфинијуми жива бића врсте другачије од човека, која у тренутку излагања и даље живе. Овај рад није имао еколошке импликације, нити је подстицао на размишљање о односу према другим живим бићима, интринсичном искуству делфинијума док расте, мења се, итд. Он је ту да прикаже естетске вредности биљке у појавном смислу. Има и ту нечега што може бити занимљиво из биоетичке перспективе, а то је да је и унапређење путем суплемената нека врста модификације другог живог организма и да подлеже одређеним критикама. Али, основна важност овог пројекта у тренутку када је настао јесте та да живо биће, дакле не објекат, постаје експонат у галерији. Појава редимејда даје и одговор на то зашто су Штајхенови делфинијуми уметнички предмети, а не нечија башта. Нема посебног разлога осим тога да су они на такав начин контекстуализовани.

6 Paz, O. (2011) *Marcel Duchamp, Appearance Stripped Bare*, United States, Skyhorse Publishing, p. 25.

7 Mitchell, R. E. нав. дело, стр. 35.

8 MOMA Press Release, *Steichen Delphiniums*, in: Кас, Е. (2006) *Signs of life: Bioart and Beyond*, United States, MIT Press, p. 360.

Значај хепенинга и перформанса долази с каснијим развојем, где чињеница да организам који уметник користи или са њим сарађује живи долази у први план. Овакве праксе се протежу све од почетака *Critical Art Ensemble*-а, у чијим се перформансима посетиоци међусобно излажу потенцијално штетним патогенима, попут рада *Transgenic Bacteria Release Machine*⁹, до савремених облика попут *May the Horse Live in Me* из 2011. године, уметнице Марион Лавал-Жантет [Marion Laval-Jeantet]. Перформанс је у неком смислу и нужен облик излагања дела биоуметности. Живо биће не може заувек лежати у музеју или галерији, нити се повлачити по прашњавим, слабо осветљеним складиштима. Док је живо, његово излагање може се одвити у једном ограниченом прозору времена. Биоуметност је увезана у тренутак када је огромно интересовање за генетску манипулацију доживело и медијску експанзију, као и за тренутак када је манипулација живим ткивима било на неки начин схватано као тренутак у коме човек ствара нови живот у лабораторији. Поред тога, догодила се фузија са технолошким развојем. Али, као и што данас већински онлајн публика тражи да види какво је то уметничко дело направила вештачка интелигенција, тако је у неком тренутку публика посећивала галерије како би видела (и окусила) вештачко ткиво, а дошла би да види и евентуалног светлећег зеца, као и разне друге животињске хибриде. Оваква дела указују и самим посетиоцима на то ко су, у одређеном смислу. Ако се ради само о томе, тј. ако је значење дела уједно медијум дела, делује као да се јавља одређени фетишизам. Едуардо Кац и сам говори да је на делу одређени генетички фетишизам. Али ипак, сам медиј, колико год био нов, шокантан, зачуђујући, не исцрпљује значење биоуметности, већ медиј наставља свој пут као само медиј, а добија своју примену у различитим, другим контекстима. На тај начин бива растерећен и употребљен на сличан начин као што традиционални ликовни медиј попут пастела бива употребљен да пренесе оно што је у уму уметника, тј. неку другу представу.

Утицај промена у оквиру друштвених наука јесте појава етике животне средине у оквиру које се покушава наћи начин да се и живим бићима која не припадају искључиво врсти *homo sapiens* призна инерентна вредност, на основу које би било морално погрешно наносити им беспотребну бол и патњу и подразумева отклон према експлоататорским праксама према живим бићима. Увод у ове промене представља рад Џеремија Бентама [Jeremy Bentham], који је поставио способност патње као основни критеријум у односу на који треба процењивати да ли су поступци према животињама морално исправни¹⁰. Потом рад Питера Сингера [Peter Singer] на моралном односу према животињама, у коме је он заступао став да ће једнакост са животињама једнога дана бити једнако очигледна као једнакост међу расама и половима, иако су и ове идеје наилазиле на велики отпор¹¹.

9 Mitchell, R. E. нав. дело, стр. 71.

10 Bentham, J. (2017) *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, 2.1.2024. <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/bentham1780.pdf>, p. 144.

11 Singer, P. (2002) *Animal Liberation*, New York, Harper Collins, pp. 1–9.

Такође битан фактор јесте развој екофеминизма у светлу другог таласа феминизма шездесетих и седамдесетих година прошлог века, који коинцидира са развојем биоуметности, али и са појавом првих забрињавајућих података о утицају људске делатности на животну средину и грађанских покрета за очување природе. Једна од ауторки која обрађују ове проблеме је Вал Пламвуд [Val Plumwood], која истражује начине на које су повезани опресија над женама и експлоатација природних ресурса¹². Ови научноистраживачки радови постепено пружају широк спектар перспектива из којих можемо да сагледавамо специфично искуство других живих бића (различитих од човека) и однос који имамо према њима, његово порекло, друштвену условљеност, историју, итд. Упечатљив пример у оквиру биоуметности на коме се огледа промена у начину посматрања других бића јесте рад уметнице Агнес Денес, која је развијала своју уметничку праксу током седамдесетих година прошлог века, када се догодила експанзија етике животне средине и активизма у циљу заштите природних добара и животиња. Уметница је у форми биоуметности односно ленд уметности настојала да оствари просторе у оквиру којих живот може самостално да се развија упркос рапидној урбанизацији, као у раду *Wheat Field* из 1982. године, у оквиру кога је уметница засадила поље пшенице на депонији на Менхетну. Рад, према виђењу из перспективе четрдесет година касније, покреће питање места у контексту односа човека и природе. Где је место за уметност (да ли је то њива?) и где је место за човека (а где за остала жива бића?). Такође, говори да имамо само једно место за живот, које представља ова планета, све што се баца не одлази никуда, већ остаје овде, где расте и храна која нам је потребна за живот, што просечној особи која је одрасла и живи у великом граду није очигледно.

Структура биоуметничког рада

У овом делу рада биће речи о томе како су биоуметнички радови структурисани, и у ту сврху коришћена је подела коју је формулисао Николај Хартман. Хартманова *Естетика* писана је након што су створене прве генерације биоуметничких дела, али она не укључује њихово разматрање, већ се више односи на традиционалне уметничке форме. Ипак, алат који је оставио Хартман применљив је и на савремене уметничке форме, али уз одређена одступања. Он може да нам помогне да рашчланимо структуру дела или процеса али и да нам тамо где постоји одступање укаже на нова питања која се скривају у тим нејасноћама.

Николај Хартман у *Естетици* нуди анализу уметничког дела преко естетског предмета и естетског акта на следећи начин: „Пошто лепо по својој бити постоји увек у односу на субјект који опажа, то имамо одмах два правца могућног поступка: објектом анализе можемо учинити естетички предмет, али такође и акт чији је предмет сам естетички предмет”¹³. Оба се деле још једном, па тако Хартман раш-

12 Plumwood, V. (1993) *Feminism and the Mastery of Nature*, London: Routledge University Press, pp. 19–40.

13 Hartman, N. (2004) *Estetika*, Beograd, Dereta, str. 13.

члањује анализу предмета на његову врсту и начин бивствовања и на његов естетички вредносни карактер, а акт на продуктивни акт ствараоца и рецептивни акт посматрача, од којих сваки може бити предмет засебне анализе¹⁴.

Хартман каже да нема ништа тамније и тајанственије од рада уметника¹⁵. Ако је ово полазиште разматрања креативног акта, заиста се чини тешким развити неку врсту разговора о односима који се јављају унутар биоуметничког рада када је реч о уметнику и његовом или њеном бићу – сараднику. Оно вероватно нема никакву свест о томе да учествује у стварању уметничког дела на исти начин на који биљка лана не зна да ће постати део традиционалне слике као платно или уље. Али оно ипак утиче на биће дела. Мртва природа која је материјал објекта уметничког дела има одређена својства која уметници и занатлије користе како би генерисали одређена значења и осећаје. Када је та природа жива, остварује се простор благе непредвидивости и јединствености у процесу који то живо биће остварује својим развитком. Треба узети у обзир у погледу креативног акта да он није нужно само креативни акт уметника, него да постоји још један активан принцип који на сопствени начин утиче на састав дела.

Када говори о вредносном карактеру естетског предмета, Хартман мисли на естетске вредности. Хартманов захтев јесте да се означи фундаментална вредност сваке ствари која је уметничко дело, оно што чини вредност уметничког дела као таквог. Појам фундаменталне вредности уметничког дела је у периоду теорије уметности који претходи савременом контексту прошао кроз деконструкцију и реинтерпретацију. У контексту савремене уметности углавном се зауставља на сфери површнијих вредности и значења, у позитивистичком оквиру. Наиме, ако је мирис комбухе у перформансу *Gut Feeling* уметнице Алане Линч [Alanna Lynch] из 2016. године одбојан, поставља се питање значења те одбојности. Иако ове парцијалне вредности не могу објаснити то нешто специфично, неизрециво али ипак суштинско што је срж уметничког дела, ипак њихово разматрање може открити пуно тога о делу и процесу његовог стварања, као и његове рецепције. Штавише, вредносна сфера биоуметничког дела која се везује за етику и политику јесте још нешто што га чини посебним.

Надаље према Хартмановој подели, структура и начин бивствовања естетског предмета везују се за однос материје и форме, односно предњег плана и позадине естетског предмета, самим тим што је он естетски. А он је естетски уколико постоји рецептивни акт који наслућује његову естетску вредност. У случају биоуметности, естетски предмет има специфично својство тога да је жив (од перформанса се разликује утолико што заступљено живо биће није човек), односно да може бити и биће. То се биће целокупно или делом усваја као предмет естетског акта. Естетски акт пак има специфичну карактеристику у случају биоуметности, да може бити не само на нивоу опажаја, уживања и процене вредности као што је

14 Исто.

15 Исто.

то код Хартмана, већ да се опажај може одвијати и на биолошком нивоу, у погледу одговора имуног система на присутне организме.

Како нам је намера да тумачимо биоуметност преко Хартманове поделе, прилагодићемо је потребама анализе биоуметности, па ће први део поделе бити врста предмета или бића које је биоуметнички рад, а други део значењски сегмент рада. У погледу односа ствараоца и посматрача, са свешћу да су ова два често спрегнута, поделићу сегменте на креативни акт и рецептивни акт, без строгог одређења тога ко је стваралац, а ко реципијент, зато што је ово питање један од специфичних проблема биоуметности.

Врста предмета или бића које је биоуметнички рад

Врста предмета који је биоуметничко дело је таква да се налази у стању или процесу активне промене самоделовањем. Биоуметност можемо да схватимо као уметност у којој у стварању рада учествује макар још један жив организам поред човека. Ово је битно из једноставних, а можда на први поглед не тако очигледних разлога. Наиме, многе биљке и животиње учествују у традиционалним уметничким делима, али као прерађевине, учествује материјал који је некада био живо биће. То су поменуто уље или платно од лана, пигмент од инсекта *dactylopius coccis*, папир од дрвета или бамбуса и слично. Да би дело припадало биоуметности, потребно је да живо биће буде живо у процесу настанка дела. Наилазимо на још један проблем, а то је да се у ваздуху, на свим површинама и на нашој кожи налази безброј живих организама. Не би ли онда требало да назовемо сваку скулптуру на којој расте лишај или слику чији дрвени рам изједа сипац – биоуметношћу? Чини се да је потребно да одређени организам игра конструктивну улогу како у процесу или структури самог рада, као и у замисли уметника.

Постоје одређене поделе биоуметности, према којима се она дели на пропилатичку и виталистичку биоуметност, где је профилактичка уметност она у којој се преко других медија приказује жив организам или тема живота или генетског инжењеринга, а виталистичка у којој је организам физички присутан на делу, односно као дело¹⁶. Према овој подели, говоримо о виталистичкој биоуметности, пошто она укључује организам који је у процесу рада жив¹⁷.

Питање које се јавља јесте колико је време живота организма битно да би окарактерисали дело као дело биоуметности? Да ли организам мора бити жив у процесу настанка дела или у процесу излагања дела? Постоје дела биоуметности која не могу бити изложена, која могу бити презентована кроз видео или фотографију. Питање је да ли се у овом случају ради о видео-уметности, односно фотографији или биоуметности. Ако је живо биће предмет видеа или фотографије, свакако је део целокупног рада, а ако је део целокупног рада, значи да утиче на то како ће

16 Mitchell, R. E. (2010) *Bioart and the Vitality of Media*, United States, University of Washington Press, p. 12.

17 Исто.

рад изгледати и како ће се одвијати. Ово је онда према дефиницији дело биоуметности. Уметничко дело не мора да буде стварано да би се излагало у галерији и то што се не излаже у галерији не чини га мање уметничким делом, али ако уметник жели да дело буде део света уметности, он га у овај свет некако мора укључити. Са овим тешко приступачним делима биоуметности, фотографија и видео су најбољи медијуми за то. Иако имају своје медијске специфичности, ипак су део једног већег контекста мултимедијалног уметничког дела. Овакво дело дакле јесте и биоуметност.

Слично значење биоуметности је формулисао Едуардо Кац, један од најистакнутијих уметника и писаца на тему биоуметности, у свом манифесту *Bio Art Manifesto*. Он сматра да је биоуметност уметност која манипулише, модификује и ствара живе процесе, тврди да је жив медиј несводив на неживе материјале и да биоуметност није везана за биолошки процес, нити живот као тематику¹⁸.

Шта ово заправо значи? Сматрам да се то односи на разлику између теме дела, значења која стоје у позадини и технике у којој се ради. Према дефиницији коју излаже Едуардо Кац, закључујем да се биоуметност издваја као таква због њене технике. Дакле, баратање са живим бићима као уметничка пракса јесте оно што одликује биоуметност, а не испитивање теме живота или природе, иако се често догађа да се ова два преклапају. Према запажању Јенса Хаусера [Jens Hauser]: „Било би сигурно рећи да данас нико не би ни помислио да категоризује концептуалне ујане слике Милтоса Манете које приказују цојстике, мишеве за рачунар и запетљане густе шуме каблова и жица као рачунарску уметност или медијску уметност, али онда смо суочени са апсолутно гротескним стањем ствари (...) да се једно дело може приписати биоуметности на основу садржаја који представља.“¹⁹. У овом случају бисмо морали, као што наговештава Хаусер на истом месту, да слику дефинишемо категоријом ствари која је тема слике. Или супротно, ако бисмо као тему биоуметности узели живот, онда би свако уметничко дело које приказује нешто живо или нечији живот било биоуметност.

Још једна карактеристика у погледу датости које се могу опазити на самом предмету, односно бићу које је заступљено у биоуметничком раду, а која се односи на његову врсту или одређење, јесте његова могућност да произведе физиолошки одговор људског организма на своје компоненте. Њих региструје наше тело, али нису опазиви чулима, већ их опажа имуни систем или се одвија друга органска реакција у телу и велики број биоуметничких дела производи овај ефекат антиципације контаминираниости или телесне афектираности другим организмом²⁰. Телесни одговор је реалан и његов узрочник припада врсти бића какво је уметничко дело, али антиципација афектираности и евентуалне телесне рањивости

18 Кас, Е. (2017) *What Bio Art Is*, 2. 1. 2024; https://www.ekac.org/manifesto_whatbioartis.html

19 Hauser, J. *Bio Art - Taxonomy of an Etymological Monster*, in: *Ars Electronica 2025 – Hybrid: Living in Paradox*, eds. Stocker, G. and Schöpf, C. (2005) Germany, Hatje Cantz Verlag, p. 182.

20 Mitchell, нав. дело, стр. 71.

при излагању организму већ прелазе у домен значења. Специфичност која је везана за умреженост самог живота је чињеница да организми међусобно утичу једни на друге, и колико год били стерилни градови и галерије, и људи су организми. У погледу значења, довођење ових веза у први план ствара осећај близине и повезаности са другим бићима, па била она привлачна или одбојна.

Значењски карактер биоуметничког дела

Вредносна сфера естетског предмета код Хартмана се схвата као врло проблематична: „...Међу њима је у најтежем положају анализа вредности, јер су естетичке вредности, конкретно схваћене, јако индивидуализоване, те се свака њихова подела по родовима и врстама тиче само извесних спољашњих страна“²¹. Значењски карактер уметничког дела више одговара нечему што се налази у његовој позадини. Да ли треба трагати за вредношћу естетског предмета, односно уметничког дела у апсолутном смислу или по себи или је довољно ослонити се на оно што је вредност у неком индивидуализованом оквиру? Свакако уопште постављање овог питања зависи у великој мери од тога како је схваћена сама вредност. Да ли постоји разлика између естетске вредности у фундаменталном смислу, онако како је схвата Хартман и било које друге вредности у овом погледу? Вага примећује да су различите вредности: етичке, естетичке и метафизичке, спрегнуте у посматрању биоуметничког дела: „Критички потенцијал и естетска вредност уметничких дела се посматрају као међусобно повезани [...] у позитивном моралистичком тумачењу уметничких дела као преношења моралне критике биотехнологија, али и потенцијално дубљем онтолошком разумевању живота“²². Специфична ситуација спрегнутости са биоетиком налаже да се осврнемо и на оно што представља вредност у овом оквиру. Америчка филозофкиња кантовске оријентације Кирстен Корсгард [Kirsten Korsgaard], која се бави проблемом сродним са темом биоуметности, односно примењеном етиком и моралним статусом животиња, види вредност као нешто везано (енг. *tethered*) и каже: „Верујем да ништа не може бити битно, а да не буде битно некое – неком створењу, некој особи или животињи“²³.

Питање је да ли естетски предмет може да има вредност која није везана за остале вредности. Чак и ако не можемо да одредимо фундаменталну вредност која чини уметничко дело, неке појединачне вредности и значења су нам ипак доступни, па се можемо оријентисати према другим вредностима које постоје у контексту који намећу сама уметничка дела. Истраживање њихових односа са специфичним карактеристикама медијума уметничког дела је игра филозофије уметности.

21 Hartman, N. (2004) *Estetika*. Beograd, Dereta, стр. 14.

22 Vaage, N. S. (2016) What Ethics for Bioart?, *NanoEthics* 10, no. 1, Netherlands, Springer Netherlands, p. 97.

23 Korsgaard, C. M. (2018) *Fellow Creatures: Our Obligations to the Other Animals*. United States, Oxford University Press, p. 9.

Значењски карактер биоуметничког дела може бити исти или сличан као и код других уметничких дела. У погледу перцепције и значења, поље је отворено. Није потребно да биоуметност проблематизује или покреће било какву тему биологије, биоинжењеринга, генетске модификације, екологије, итд. Пракса биоуметности је таква да укључује макар још једно живо биће различито од човека. И значење овакве праксе тек сада може да се разматра као обједињујућа одлика свих биоуметничких дела. Иако није нужно да биоуметност или уметници покрећу питање живота и његових процеса, оно се намеће присуством конкретне живе ствари на делу.

Питање је – зашто се биоуметници одлучују на то да користе друга жива бића у својим радовима? Кад бисмо били навикнути на биоуметност као праксу или медиј, постављање овог питања било би излишно или успутно за теоретичаре или уметнике. Оно се поставља, јер и даље не постоји оквир значења који је за њега специфичан, он тек треба да се оформи. Као што скулптура у мермеру има своју везу са класичном грчком или барокном скулптуром, па са собом доноси сва акумулирана значења пренесена кроз историју и историју уметности, тако се може рећи и за остале класичне технике, линорез, пастел, уље на платну, све имају неку везу са одређеним историјским тренутком, уметничким развојем, друштвеним околностима у којима су били уметници којима су ове технике биле доступне. Тако ћемо у једном тренутку, а можда чак и у овом донекле, моћи рећи исто и за биоуметност. Она је још само један медиј, као и сваки други, али није једнака другим медијима по питању материјала. Значење тога да је материјал жив представља кључно питање биоуметности.

Да бисмо уопште схватили концепт биоуметничког рада, под условом да он није стваран из искључиво естетских намера, морамо знати како уметник или уметница објашњава или схвата значење животности свог медија. Односно, како уметници и теоретичари биоуметности схватају живот? Потенцијална теоријска објашњења су витализам, филозофија процеса А. Н. Вајтхеда [A. N. Whitehead] као и дубока екологија и екофеминизам, који питању приступају из политичке перспективе.

Дубока екологија и екофеминизам односе се на етички и вредносни однос према другим живим бићима. Из ове перспективе смо суочени са ставом о експлоатацији целокупне природе и потчињавању других живих бића људским потребама, негацијом њихове интринсичне вредности и њиховом инструментализацијом – у корист људских потреба, која је, због специфичне организације људских заједница, заправо корист мањине. Специфична теза екофеминистичке мисли јесте да су жене остале заробљене у сфери природе²⁴. Овим им је негирана вредност, како као живог бића, тако и као политичког бића. Различите фракције феминистичке теорије се различито позиционирају према овом проблему, покушавајући да избегну замку биолошког есенцијализма, од оних којима то није у фокусу, преко

24 Plumwood, V. (1993) *Feminism and the Mastery of Nature*, London, Routledge University Press, pp. 20–22.

оних којима је овакво поистовећивање оно са чиме имају теоријски проблем и настоје да се реше оваквог наратива, до оних које присвајају близак однос у којем расту жене и природа, наглашавајући развој народне медицине и брижног односа према природи који су развијале људске заједнице, жене и мушкарци, а који је симболизован кроз неку врсту женског божанства²⁵. Биоуметност се може стварати и посматрати из перспективе која на овај начин преиспитује живот. Из ове перспективе такође долазе и најоштрије критике биоуметности, јер се ради о две демографски блиске групе које се развијају у сличним околностима и под сличним теоријским утицајима.

Теорија у позадини биоуметничког дела игра велику улогу у самом начину поступања са другим организмом у уметничком огледу, перформансу или изложби. Морамо се запитати на који начин третирамо друго живо биће и коју вредност му дајемо. Ако га по вредности третирамо као било коју (пуку) ствар, његова животност у уметничком процесу нема никакву улогу. У том случају је свеједно да ли је пред нама лишај или уље на платну, цртеж гљиве или сама гљива. Не само као уметничко дело, него као и биће по себи. Ако га третирамо као једнако по вредности, да ли диференцирамо на исправан начин његову улогу у нашем уметничком делу? Оно на шта мислим је, да ли смо у заблуди око одређених граница када кажемо да друго живо биће ствара уметничко дело заједно са уметником?

Креативни чин

Овде је кључно питање креативног чина биоуметности. Да ли се може рећи да други организам ствара уметничко дело? Највероватније не. Оно покушава да преживи, оно осећа, перципира, репродукује се, али не може се рећи да оно ствара то уметничко дело, јер нема свест о њему као таквом. Да би имало свест о њему, оно би морало да буде део људског света уметности и да има људски перцептивни апарат, јер је уметничко дело конструисано у људском оквиру и има значење које могу искусити само људи, односно само људи имају ту могућност. Поред тога, термин стварања је бременит значењем и често носи са собом одређену сакралну конотацију за чији контекст друга жива бића нису погодна, макар у схватању света прикладном за културу из чијег контекста говорим. Да говори особа која се развијала под утицајем јужноамеричке народне космологије на пример, рекла би да биљке и животиње учествују у сакралном и разумеју сакрално. Оне у контексту културе из чије перспективе се пише овај рад припадају сфери профаног.

Треба напоменути да креативни чин код Хартмана јесте тајанственији од осталих из разлога који делује супротно претходно наведеном, тј. што он сматра да свест изостаје при стварању естетског предмета: „Продуктивни акт изгледа да искључује пратећу свест о акту. Стога познајемо само његове спољашње стране, а о његовој унутрашњој суштини можемо само закључивати из његових спољашњих

25 Lawford S. H. (2022) *Gender Critical Feminism*. United Kingdom, Oxford University Press, pp. 29–34.

результата”²⁶. Али, иако је могуће да изостаје свест о некој метафизичкој тежини у тренутку стварања, уметник пре или касније, као и критичар, може знати или одредити да је оно што је створено уметничко дело. Други организми то не могу.

Непобитно је да организми утичу на начин на који ће дело изгледати и како ће се развијати. Ово је битна ставка у оквиру дела, па је улога другог организма у формирању или прављењу уметничког дела значајна. Некад сам организам без икаквих других компоненти представља дело. Ово је уједно и највећа објективизација живог бића и његова највећа субјективизација, јер је оно у исти мах дело као биће и биће као дело. Али ипак, иако оно одређује куда ће се кретати и како ће расти, оно не одређује да ли ће се развијати у уметничком простору и ставити у контекст галерије. Оно не одређује да ли ће постати уметничким делом. А то одређивање шта ће постати уметничким делом је начин на који се у савременој уметности схвата условно речено стварање дела. То није стварање, већ стављање у контекст институција уметности или света уметности, према терминологији Артура Данта [Arthur Danto] коју је засновао у тексту *The Artworld* из 1964. године²⁷.

Као што организмима заступљеним у уметничком делу не треба доделити улогу уметника, тако их са друге стране не треба ни експлоатисати ни злоупотребљавати. Моралном исправношћу поступака према другим живим бићима бави се биоетика. Увиђам велику разлику између уметничког поступка којим се експериментише над организмом и оног којим се допушта организму да се неспутано развија. У првом се организам посматра као жива ствар, а у другом као живо биће. Поред тога што у једном од њих постоји озбиљан проблем наношења беспотребног бола и патње другом бићу, у контексту друштва ова два приступа такође имају различите филозофско-уметничке поруке о начину на који се ми као људи постављамо према остатку природе. Да ли смо у стању да прихватимо да нисмо једина бића која имају искуство живота и као таква имају инхерентну вредност или ћемо наставити да исцрпљујемо тај исти живот из других организама и система организама у сврху или под окриљем разних узвишених идеја? Чини ми се да су током историје овог медија многи уметници бирали да раде са живим организмима чисто ради експеримента и шок-ефекта. Ово је у реду када на делу нико није повређен или је повређен сам уметник који може да бира шта ће радити са својим телом, али не и када је у питању друго живо биће.

Тачно је да је велики утицај редимејд уметности допринео томе да су заступљена жива бића на делу, али изгледа такође да је заправо у погледу уметничке вредности уопште свеједно да ли је то биће у животу или на папиру. Оквири форме биоуметности су такви да је оно живо. Али, када је већ у животу, начин опхођења према том његовом животу постаје део метафоре или наратива и чини скуп једне игре значења која се одвија на делу. Врло слична игра значења се одвија када се ради и о традиционалном медијуму са сличном темом али чак и када се ради о

²⁶ Hartman, N. нав. дело, стр. 14.

²⁷ Danto, A. (1964) *The Artworld*, *The Journal of Philosophy* 61, no. 19, United States, pp. 571–84.

сличном поступку али ван уметничког контекста! На пример: 1) слика *Apple Tree* Густава Климта, 2) поменут биоуметнички рад *The Tree of 40 Fruit*, Сема ван Акена и 3) воћњак ентузијастичног воћара који цени естетске карактеристике свог воћњака, а такође је заинтересован за опстанак полинатора.

Треба узети у обзир у највећој могућој мери перспективу самих других организама. Иако је немогуће имати искуство било ког другог бића, нарочито оних толико различитих од нас, са толико различитим перцептивним апаратом, уз помоћ науке, посматрања и базичне емпатије можемо замислити одређена искуства која она могу имати. Није потребно да нам та искуства буду јасна нити извесна. Известно је да она постоје, што је чињеница према којој упркос свему и даље постоји отпор. Узимање у обзир перспектива које носе сами други организми настоји да „одшкрине врата перцепције“, што је уједно и кључно за уметност.

Ми смо морали да се отворимо за могућност постојања неких других перцепција, а не само људске, на сличан начин на који је то приказао Томас Најгел [Thomas Nagel] у тексту *What Is It Like to Be a Bat?*, где он разматра проблем односа духа (ума) и тела, односно проблем свести. Проблем туђих свести је питање које је од есенцијалне важности за биоуметност. Он тврди: „Свесно искуство је широко распрострањен феномен (...) Али без обзира на то колико варира у форми, чињеница да организам има свесно искуство уопште, значи, у суштини, да постоји оно како је бити тај организам”²⁸. Даље у тексту Најгел разматра ово што назива субјективним карактером искуства при критици физикализма, односно редукционизма. Значајно за контекст биоуметности је да се чини да, иако је у случају људи субјективно искуство увек било нешто непобитно, оно се није разматрало у случају других живих организама. Сада је ова перспектива измењена. Дакле, друга бића нису илузорна илустрација слична виртуалној околини, већ живе и имају искуство света као и ми, само на другачији начин. Ово је значајно одступање и критика механицистичког погледа на друга жива бића, при коме су она схваћена као аутомати без свести. Она не постоје искључиво зато да задовољавају наше потребе, већ имају своје потребе које задовољавају, као и ми, где се местимично кроз животне циклусе и ланце исхране различитих врста ти путеви међусобно укрштају. Важно је да у контексту биоуметности уметници узимају ово у обзир и да етика која се бави питањем других живих бића има уплив у праксу биоуметности. Етичар има право да постави ово питање у контексту своје праксе иако залази у поље уметности јер то поље је уједно и поље живота.

Дакле, не може се рећи да је други организам у биоуметничком раду уметник, али у исто време то што он није уметник не значи да га треба просто инструментализовати у стварању дела, већ би требало да га уважимо као нешто што има своје субјективно искуство. Други организам има велики утицај на изглед или одвијање дела, као и своју перспективу, оно како је „бити тај организам”, што налаже уважа-

28 Nagel, T. (1974) What Is It Like to Be a Bat? *The Philosophical Review* 83, no. 4, United States, Duke University Press, p. 436.

вање и вредновање од стране уметника према њему у креативном процесу, као и уважавање наслеђа значења у развоју односа људске врсте према остатку природе.

Рецептивни чин

Рецептивни садржај биоуметности је посебан у том смислу што излаже посматраче (или самог уметника) не само чулним осетима већ и микрорганизмима за које постоји могућност да имају контакт са њиховим организмом. Уочавам да се због овога рецептивни чин може поделити у случају биоуметности на биолошки и концептуални.

Концептуални перцептивни чин је исти као и код других уметничких дела, није специфичан за биоуметност. Код биоуметности није одређујућа тема, како је и речено на почетку рада. Ипак, тема живота се протеже као заједничка тема биоуметничких дела, што се намеће из нужности медија у овом оквиру, када их посматра публика или критичари. Тема живота, која је донекле подударна са темом природе, налази се и у разним другим облицима уметности. Треба погледати само развој ботаничке илустрације и како он коинцидира са развојем модерне науке, на који начин Ботичели користи биљке у својим композицијама и са којом пажњом, која је улога вегетације у модерном сликарству, на који начин је она присутна данас после преокрета редимејда и уз присуство савремених технологија и биотехнологија.

Биолошки перцептивни чин јесте специфичан за биоуметност. Он се односи на реалност телесног одговора посетиоца галерије или уметника на присутни организам. Ова два су концептуално разлучива али се углавном (у случају када постоји могућност да организам ступи у контакт са уметником или публиком) јављају истовремено. Роберт Мичел у *In Vivo* ово види као постајање посетиоца галерије медијумом, што производи посебно узбуђење или набој који проистиче из свести о телесној изложености другом организму, а истовремено ставља посетиоца у шири биолошки миље: „Набој савремених виталистичких биоуметничких дела, другим речима, зависи делом од посетиоцеве свести о постајању медијумом, тј. свести о томе да је део биолошког миљеа”²⁹.

Један пример нејујуће праксе

Уметници који се одлучују на бављење биоуметношћу, нарочито са увећањем свести о човековом утицају на животну средину, улазе у ову праксу из етичких разлога, побуда, као и измењеног става према природи или животу у односу на онај који се развијао под утицајем струја где се животињама и другим организмима не признаје било каква вредност и према њима или не постоје моралне обавезе или су морални поступци према њима схваћени инструментализовано, као средство за морално уздизање човека што их ставља ипак у положај средства, ствари, док оне то по себи нису.

29 Mitchell, R. E. (2010) *Bioart and the Vitality of Media*, United States, University of Washington Press p. 70.

Као пример уметничке праксе која у великој мери узима у обзир потребе другог живог бића навешћемо рад Concreat:ures уметнице Анике Фло [Annike Flo]. Она је у једном напуштеном подруму направила биоуметнички рад створивши окружење оптимално за развој гљиве *pleurotus* и у дужем временском периоду бележила како се окружење мења и претвара у читав један мали затворен екосистем. Уметница на следећи начин види свој однос са гљивом *pleurotus*: „У покушају да омогућим нове конекције, праксе и реалности, Concreat:ures је било истраживање тога шта би могло да се деси када бих ја као уметница скренула своју пажњу на гљиву као партнерку у сарадњи и другачију сродницу³⁰ у уметности уместо као странца, реквизит или материјал за манипулисање“³¹. Према њеним речима јасно се види како се концептуализација односа са другим организмом пресликава у самој пракси, и обратно: „У простору где се *pleurotus* ефективно успоставила – њено сопствено уземљење – људско биће је постепено децентрализовано концептуално и физички“³². Фацилитирајући однос који уметница ствара за гљиву и последично измештање људског бића из центра уметничког фокуса, ствара парадигму за потребу да се важност људских потреба изједначи са важношћу потреба остатка екосистема Земље, релативизује положај људског бића према остатку природе у контекстуализујућем, повезујућем смислу, притом поступајући са другим организмом брижно, чак нежно, и признајући његове потребе, проучавајући и негујући механизме његовог одржања и раста.

Као што је ботаничка илустраторка Марија Сибила Мериан [Maria Sibylla Merian] посматрала своје специмене трудећи се да кроз традиционални цртеж на њима запази сваки нежни детаљ, за шта је пре свега била потребна нежност у њеној души, тако и савремена уметница Аника Фло савременом опремом и у складу са научностеченим знањем о одређеној врсти гљиве брижно ствара савршене услове за њен раст и развој, а за ово је услов могућности (дела, па и гљиве) њен унутрашњи свет.

Закључак

Важно је одржати свест о томе да се у биоуметничким делима ради и о другим живим бићима, као и да, иако се биоуметност развијала у светлу генетских модификација и биоинжењеринга, она не сме бити обележена оваквим схватањем. Најпре, јер многи експерименти који су се догодили под окриљем биоуметности у овом тренутку изгледају окротно, а нарочито генетске модификације живих бића и наношење бола, односно узроковање телесне дисфункције бићима у сврху уметности. Биоуметност има могућност да нам пружи далеко више увида и да нас покрене ка расту, заједништву, нези и бризи према другим бићима и самој живој природи наше планете. Она може бити везана за признање других живих бића

³⁰ Енг. *oddkin*, термин Доне Харавеј.

³¹ Flo, A. (2022) Concreat:ures, *Antennae* 58, no. Summer 2022, United States, AntennaeProject, p. 37.

³² Исто, стр. 46.

као вредних. Штавише, она има потенцијал да нас телесно освешћује као само још једног организма на овој планети, али и да утиче на нас како бисмо дубински преиспитали своје ставове о одвојености човека од природе и наводи на сопствено разумевање у контексту природе као јединственог биома планете Земље, а све ове теме су јако битни чиниоци у садашњем духу времена.

На крају мислим да и сам уметнички поступак као такав јесте средство, али не и пуко средство. Односно да, иако се може користити у различите сврхе, ипак са собом носи неодвојива значења, а она опет нису везана искључиво за њега, па га то ставља у шири историјски и значењски контекст. Такође, његова форма јесте специфично отеловљење одређене идеје и сваки детаљ је важан и значајан. Ако се ставимо у тренутак заборава линеарног протока времена, видећемо да један савремен биоуметнички рад који изражава брижност према другом бићу има много више тога заједничког са седамнаестовековном ботаничком илустрацијом него што има са другим савременим биоуметничким радом који је егзибициони-стички и штетан за сам организам. Иако два рада по медијуму могу бити слична, као и према тренутку у коме настају, у погледу емоционалног и вредносног приступа не морају да имају ништа заједничко. Ово је тако када се посматра кроз један одређени приступ, не из контекста уметности, него из контекста живота, који се испољава у уметничком деловању. Заправо, овај рад је кроз истраживање једног специфичног медија стигао до једне шире слике, а то је тема живота или природе коју намеће овај, жив медиј. Његова је пријемчива специфичност везана за чулност и чулну природу коју препознајемо на уметничким делима.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bentham, J. (2017) *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, 2.1.2024., <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/bentham1780.pdf>
- Callendar, G. S. (1938) The Artificial Production of Carbon Dioxide and Its Influence on Temperature, *Quarterly Journal of the Royal Meteorological Society* 64, no. 275, United Kingdom, Royal Meteorological Society, pp. 223–40.
- Danto, A. (1964) The Artworld, *The Journal of Philosophy* 61, no. 19, United States, 571–584.
- Flo, A. (2022) Concr: Aures, *Antennae* 58, no. Summer 2022, United States, AntennaeProject, pp. 37–46.
- Hartman, N. (2004) *Estetika*, Beograd, Dereta.
- Hauser, J. Bio Art – Taxonomy of an Etymological Monster, in: *Ars Electronica 2025 – Hybrid: Living in Paradox*, eds. Stocker, G. and Schöpf, C. (2005) Germany, Hatje Cantz Verlag, pp. 182–193.
- Kac, E. (2017) *What Bio Art Is*, 2. 1. 2024. https://www.ekac.org/manifesto_whatbioartis.html

- Kac, E. (2006) *Signs of life: Bioart and Beyond*, United States, MIT Press.
- Korsgaard, C. M. (2018) *Fellow Creatures: Our Obligations to the Other Animals*, United States, Oxford University Press.
- Lawford S. H. (2022) *Gender Critical Feminism*, United Kingdom, Oxford University Press.
- Mitchell, R. E. (2010) *Bioart and the Vitality of Media*, United States, University of Washington Press.
- Nagel, T. (1974) What Is It Like to Be a Bat? *The Philosophical Review* 83, no. 4, United States, Duke University Press, pp. 435–450.
- Paz, O. (2011) *Marcel Duchamp, Appearance Stripped Bare*, United States, Skyhorse Publishing.
- Plass, G. N. (2010) James Rodger Fleming, and Gavin Schmidt, American Scientist Classics: Carbon Dioxide and the Climate, *American Scientist* 98, No. 1, United States, Sigma Xi, pp. 58–67.
- Plumwood, V. (1993) *Feminism and the Mastery of Nature*, London, Routledge University Press
- Singer, P. (2002) *Animal Liberation*, New York, Harper Collins
- Vaage, N. S. (2016) What Ethics for Bioart? *NanoEthics* 10, no. 1, Netherlands, Springer Netherlands, pp. 87–104.

Valentina Kovačević

University of Arts in Belgrade, Art Theory and Media, Belgrade

BIOART AS A MEDIUM

Abstract: This paper presents an analysis of bioart as an artistic medium. First, it outlines the influences on the emergence of this art form, its first representatives and their specificity. Then, a difference between bioart as a medium and other media is discussed. Several parallels are drawn to show how the medium and the meaning or the theme of a bio artwork relates to other types of artwork as well as some common practices of manipulation with living organisms. A division of bioart into segments is given, following the example of Nikolai Hartmann's division in *Aesthetics*, adapted to contemporary conditions of the art form. The division scopes the type of object or being that is a bio artwork, the meaning generated within a bio artwork, the creative and the receptive act in the context of bio artwork. Each of these segments carries with it certain problems related to the fact that the art object is a living being. These problems are related to the theory behind the work, especially to the manner in which life itself is understood and to the ethical position taken by the artist that leads to a certain moral attitude towards the being represented in the work. The theme that necessarily emerges is the theme of life or nature. A certain type of attitude towards the life of a

bio-artist is considered in comparison to a traditional artist. It is related to the role an artist in relation to another organism, and the question if this role is an instrumental one or a role of a co-creator. Attention is also given to the specific ways of perceiving a piece of bio artwork. All these have common ground in the theme of life, living organism and the human-nature relation.

Key words: *bio-art, bioethics, living medium, creative act, receptive act, genetic modification*