

47. biennale

likovnih umjetnosti

Ljeto 1997. godine ostat će zapisano u itinerarima mnogih povjesničara umjetnosti kao izuzetno naporno, obilježeno s tri velike izložbe koje je svakako trebalo pogledati - kaselskom Dokumentom (20.VI.-28.IX.1997.), venecijanskim Biennalom (11.VI.-09.X.1997.) i Međunarodnom izložbom skulpture u Münsteru. Činjenica da će ih raznolikost ritma održavanja združiti tek za deset godina, kada bi nam se ponovno trebala pružiti prilika da na "starom kontinentu" u isto vrijeme vidimo gotovo sva imena koja nešto znače u suvremenoj umjetnosti, dovela je u ova tri nevelika europska grada gotovo milijun ljudi. Zahvaljujući takvom izložbenom obilju, 1997. godina ostat će zabilježena i po brojnim tekstovima o suvremenoj umjetnosti, koji se ili izravno odnose na spomenute umjetničke spektakle ili njima potaknuti pokušavaju odrediti bitne obrise današnje umjetničke situacije. Sudimo li prema njima, kritika je, a vjerojatno i publika u cjelini, očekivala od spomenutih izložbi određene zaključke, sumiranje glavnih umjetničkih paradigmi stoljeća koje je za nama - ili, ako ništa drugo, barem jasnije artikuliranje trendova tekućeg desetljeća. Ali zahvaljujući pritiscima kojima su bile izložene još i prije početka (nacionalni, ekonomski, politički), a u slučaju Biennala i izuzetno kratkom roku pripreme - ova očekivanja su se samo

u manjoj mjeri ispunila. Umjesto sveobuhvatne, inventarske rekapitulacije konceptualnih i estetskih vrhunaca posljednjih sto godina Biennale je tako ponudio krajnje parcijalnu sliku zbivanja tijekom zadnjih trideset godina, dok je Dokumenta - definirana ovoga puta kao "kulturno događanje" - osim izložbe obuhvatila film, kazalište, medije masovnih komunikacija i net-art, začinivši sve šarolikim nizom gostiju koji su svakodnevno tijekom sto dana trajanja izložbe iznosili svoje poglede na neki od problema što reflektiraju *"kompleksnost veza i multidimenzionalnost kultura koje određuju svijet u ovom trenutku"*¹. Dok su Celantovu koncepciju suvremene umjetnosti pokudile podjednako njegove talijanske kolege, internacionalna kritika i najveći dio publike, kao posve proizvoljnu, konfuznu i de facto - nepostojeću, selekcija Dokumenta, čija je autorica Catherin David, prošla je nešto bolje, doživjevši najoštrije kritike upravo u Njemačkoj. Kao osnovni nedostaci istaknuti su nedopustivo slaba zastupljenost umjetnika iz Afrike i Azije, te prenaplašena subjektivnost odabira, koji jasnije odražava autoričinu osobnu povijest (dugotrajno zanimanje za Brazil i Izrael, na primjer, sklonost fotografiji i crtežu) nego što pokušava prikazati aktualnu situaciju. Izvan njemačkih granica kaselska izložba primljena je s mnogo više odobravanja, što je

dokumenta X

priličan uspjeh za manifestaciju koju europska kritika već godinama pomalo zlorado očekuje s "figom u džepu". Sudimo li pak prema službenim statistikama (oko 630.000 posjetitelja u Kasselu i oko 250.000 prijava na Dokumentinu websiteu) zanimanje publike bilo je - unatoč svim kontroverzama - veće od onoga što ga je doživjela bilo koja druga izložba u našem stoljeću. Iako je vrlo nezahvalno uspoređivati Biennale i Dokumentu, dubina osobnog traga koji će njihovi selektori ostaviti u povijesti ovih izložbi-institucija pruža do-voljno razloga da se to ipak učini.

Usporedimo li ih, dakle, na razini neosporne subjektivnosti autorskog rakursa, venecijanska izložba čini se puno problematičnijom. Na prvi pogled nepretenciozno polazište Biennala - predstaviti umjetnike aktivne tijekom posljednjih trideset godina, odabrane na temelju *"jedinstvenosti estetske i teorijske prakse"* ², te ukazati na reflekske njihovih iskustava u tekućoj likovnoj produkciji - materijaliziralo se u preuzetnu i prilično nečitku demonstraciju individualnog ukusa. Šezdeset osam odabranih umjetnika okupljenih pod krovom Centralnog paviljona u Giardinima ne povezuje tako pripadnost bilo kakvom kolektivu, grupi ili pokretu sa zajedničkim estetskim, metodološkim ili teorijskim polazištima, a njihove individualne poetike ne pružaju nikakvu sistematičnu sliku razvoja umjetnosti od sredine šezdesetih do danas. Konceptcija suvremene umjetnosti koju bi imali ilustrirati nije vezana ni uz kakav precizno određen razvojni model, nije hijerarhijska u bilo kojem pogledu, niti je vidljiv i najmanji pokušaj uspostavljanja kontinuiteta unutar odabranog razdoblja. Sva ova negativna određenja

Celant povezuje u sintagmu "otvorene pluralne sinteze", pristupa koji se zasniva na *"odbijanju pseudo-liberalne ideje linearnosti i rasta koji se može pratiti racionalnim strukturama, a određuje samo jedan mogući pristup umjetnosti"*. Zamišljena kao *"prolaz kroz vrijeme"* - polivalentno kretanje od jedne do druge umjetničke osobnosti - ovogodišnja izložba imala je za cilj ukazati na *"sistem doprinosa koji bi osigurali perspektivu za trenutačan 'nukleus' umjetnosti, koji se uvijek mora referirati na svoj vlastiti strukturalni i lingvistički status, čija konfiguracija nije uvijek upućena na ono što je već postojalo ili na ono što će biti cilj. Istina je da svaka generacija treba prekinuti sa svojim modelima kako bi utvrdila novu vizualnu svijest; a ako napustimo koncept generacije, tada kontekst poetike dobiva na važnosti, a lingvistički status onoga što se čini i njegovo značenje u specifičnom razdoblju povijesti i znanja postaje odlučujući faktor"*. S iznesenim se tezama ne bi bilo teško složiti da njihova operacionalizacija nije krajnje banalizirana primijenjenim kriterijem. Bez obzira koliko bilo zanimljivo vidjeti što u ovom terenutku "čine" odavno etablirane umjetničke veličine šezdesetih i sedamdesetih godina - inzistiranje na činjenici fizičkog života/smrti umjetnika kao uvjetu za uključivanje/isključivanje iz selekcije, vratilo se njezinu autoru kao bumerang. Kreativni doprinos odabranih imena nije upitan, no preuzetno je bilo očekivati da se odsutnost najvećih, koji - eto, igrom sudbine - nisu više među nama, neće tako dramatično osjetiti. Ako se Celant pokušao osloniti na

gipkost memorije, na bogatstvo naših imaginarnih muzeja koji će dopuniti ponuđenu sliku - učinio je ogromnu pogrešku. Kada se radi o tako ozbiljnom zadatku kao što je određivanje fizionomije jednog od najkompleksnijih i najdinamičnijih razdoblja u umjetnosti našega stoljeća, uzdati se u iskustvo i znanje posjetitelja, te asocijativni potencijal izloženog materijala - a sve kako bi se zataškali razorni utjecaji i banalnost primijenjenog kriterija - prvorazredni je hohštapleraj. Štoviše, teško se ojeti dojmu kako je i ukazivanje na "novinu" djela kojima se odabrane umjetničke "zvijezde" predstavljaju trebalo poslužiti i kao opravdanje, odnosno argument u pretpostavljenim (i zasigurno očekivanim) polemikama oko izložbe koja je u cjelini loša, na brzinu napravljena i u krajnjoj liniji - dosadna. Stoga je potpuno opravdana ironična primjedba Roberta Storra, kustosa MOMA-e³, da je ovogodišnji Biennale - unatoč silnom trudu da se prikaže kao pokušaj definiranja bitnih referentnih točaka recentne umjetničke prakse - naprosto *"demonstracija umjetničkih reputacija o kojima se manje više dobro i pažljivo brinulo posljednjih trideset godina"*. Biennale je "iskliznuo" i na drugoj bitnoj konceptijskoj okosnici - ukazivanju na važnost transgeneracijskog dijaloga i njegova kreativnog potencijala. Opravdanost ove teze dojmljivo je potvrđena u Corderiama, no suprotno Celantovu nastojanju, pokazalo se kako mlada generacija puno češće vodi dijalog "preko vremena" s duhovima Beuysa, Warhola ili Eve Hesse nego što se oslanja na iskustva doajena iz njegove selekcije. Dapače, i svi dugovi seniora istraživanjima spomenutih umjetnika - puno su snažnije došli do izražaja. Zahvaljujući polemikama koje su izazvali propusti ove vrste, niz drugih puno bitnijih razloga za diskusiju ostao je u drugom planu - od kriterija prema kojemu su pop-art i minimalizam uzeti kao markacija donje vremenske granice "suvremene umjetnosti", do "nevidljivosti" napora da se reafirmira ženski doprinos umjetnosti proteklih trideset godina (imena Anette Messager, Agnes Martin, Rebecca Horn i Marine Abramović pojavljuju se više kao "ornamenti" u Celantovoj izrazito maskulinoj koncepciji razdoblja, dok činjenica što u Corderiama ima više žena, nije izraz

njezinog iznenadnog "omekšavanja", već prije potvrda vrijednosti recentne ženske umjetničke produkcije, koju niti jedan ozbiljan likovni kritičar ne može zanemariti). Pored seksizma, poseban problem Biennala predstavlja neprikriveni rasizam, što je - i opet - posebno uočljivo u Arsenalima. Cijeli Daleki istok slio se u imena Mariko Mori i Cai Guo Qianga, dok ostali kontinenti (s izuzetkom SAD-a i Kanade), jednostavno - ne postoje. U situaciji kad se opozicija Istok - Zapad, koja je do nedavno prevladavala, sve više transformira u tenziju Sjever - Jug, a na scenu stupaju nove kontradikcije i otvaraju posve novi umjetnički horizonti, olako odbacivanje umjetnosti drugih kontinenata izraz je drastične povijesno-kulturološke kratkovidnosti. Potpuno nezanimljiva i prilično loše postavljena izložba pod pokroviteljstvom Biennala "Modernities & Memories", koja predstavlja umjetnike što pripadaju islamskom svijetu i *"reflektiraju ideje i probleme društava u kojima djeluju"*, mogla bi ublažiti ovu ocjenu da većina predstavljenih autora ne živi i ne radi po europskim metropolama. Elitističko inzistiranje na Biennalu kao smotri koja se bavi umjetnošću, a ne politikom, te na tezi da prigovore ove vrste anulira samo postojanje nacionalnih paviljona, posve je depasirano. Istom vrstom autizma može se vjerovatno objasniti i to što u Sadašnjosti, a slijedno tome valjda i Budućnosti - ne nalazimo ni jedno ime iz srednje ili istočne Europe (ukoliko se njegov vlasnik nije već dobrano etablirao na Zapadu). Ako je odsutnost umjetnika iz ovog dijela svijeta dijelom opravdana debljinom i nepropusnošću "željezne zavjese" u periodu kojim se bavi postav Centralnog paviljona, teško je povjerovati da se u osam godina - koliko je proteklo od rušenja Berlinskog zida - nije na ovim prostorima desilo baš ništa vrijedno spomena, a da već nije "presađeno" na plodno tlo Manhattana. Zaključak koji neminovno slijedi jest da Celantovo geopolitičko viđenje svijeta ima toliko dodira sa stvarnim stanjem stvari koliko i njegova konceptijska polazišta sa stvarnim bićem recentne umjetnosti. Osobna sklonost redukcionizmu izražena kao *"volja da se analizira realitet situacije, izvan mogućih grananja ili kontaminacija drugim jezicima"* dovela je i do toga da su na ovom Biennalu isključive

without addresses

http://www.documenta.de/without_addresses/

2097.08.06

Blank & Jeron, Without addresses

(http://www.documenta.de/without_addresses/)

na sva *"trenutačna razmišljanja o umjetnosti u odnosu prema arhitekturi, modi, filmu ili glazbi"*, koja narušavaju njezinu jezičnu "čistoću", što je pak objašnjeno potrebom za *"rasvjetljavanjem pluraliteta i diskontinuiranog jedinstva umjetnosti i njezinih tendencija"*. Optiranje za purizam koje odbija uzeti u obzir činjenicu da veliki dio tekuće umjetničke produkcije nastaje upravo na granicama i u dodirima izražajnih sredstava različitih područja likovnosti svjesno postavlja cijelu bijenalsku "priču" u poziciju "izvan vremena".

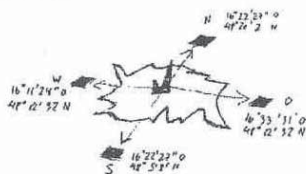
Daleko od toga da Celant nije svjestan težine mogućih prigovora, štoviše, anticipira ih kao moguću kritiku "jednostranosti zauzete pozicije moći", koju isti tren odbacuje tvrdnjom da je pluralizam moguć *"tek nakon što se otvoreno odlučimo za krajnje ekspanziranje svakog pojedinačnog oblika jednostranosti"*. Dakle, trebalo bi nam biti jasno da se ne radi ni o kakvom (osobnom) ideološkom statement-u, nego o nužnoj posljedici decideranog odbijanja svakog teorijskog univerzalizma, *"svake pseudoliberalne ideje linearno-*

nosti ..." - I tako se, povratkom na početak - krug oko Biennala i njegove koncepcije zatvara. S puno više riječi no što ih zaslužuje.

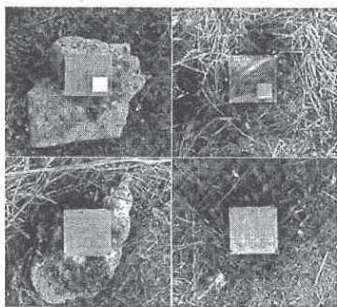
Spomenimo ipak još i ocjenu jednog francuskog kritičara, s kojom se u cijelosti slažemo - koncepcijom koja podsjeća na umjetnički sajam, s izložbama po nacionalnim paviljonima koje mogu, a ne moraju, biti u vezi s događanjem u Centralnom paviljonu i neobaveznim dijelom selekcije koji predstavlja mlade talente - Biennale se pretvorio u posljednji, ocvali izdanak europskih umjetničkih salona kojemu zajednička okosnica sve više izmiče.

Zato su valjda i mogući promašaji poput onoga u dijelu hrvatske selekcije - izložbe umjetničkih djela profesora zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti koji su sudjelovali na Biennalu od njegova osnutka do danas. Ne ulazeći u analizu obrazloženja te izložbe - napose vrlo upitnog viđenja Akademije kao mjesta *"na kojemu se sadašnjost odvija u formi pobune protiv tradicije, mladenačke opozicije prema autoritetu kreativnog učenja od njega"* - možemo samo zaključiti da se radi o maglovitom pokušaju odgovora na središnju temu Biennala, ali i o posve pogrešnom čitanju Celantove trijade Budućnost-Sadašnjost-Prošlost. Izložba koja bi možda imala nekog smisla da je pripremljena 1995., kada je Biennale slavio svoju stogodišnjicu, u ovom trenutku je krajnje anakrona. Ako se već htjelo koketirati s Celantovim pristupom, trebalo je barem djelomično poštovati zadani vremenski okvir i obuhvatiti sve one pojave u hrvatskoj umjetnosti koje su paralela europskim zbivanjima odabranog razdoblja, bez uvođenja nepotrebnog ograničenja Akademije. Takva izložba, da je postavljena, mogla je puno toga pokazati, čak možda i popuniti "srednjo-europsku prazninu" ovog Biennala - no bio bi to složen, velik i dugotrajan posao. S obzirom na kvalitetu ostalih nacionalnih selekcija, izborom Dalibora Martinisa, komesar drugog dijela hrvatske selekcije Berislav Valušek donio je apsolutno ispravnu odluku. Šteta samo što nije imao na raspolaganju cijeli prostor Scuole di Santa Apollonia, nego ga je morao dijeliti s prezentacijom, za koju je teško pronaći bilo kakvo razumno opravdanje.

SYSTEM I AROUND VIENNA



In 1989 we mounted four Aluminium Plates (27x27 cm) exactly to the north, south, east and west of the tower of St. Stephan's cathedral and in a distance of 100 times it's height (136.4 meters - same like Cheops Pyramid). If You visit Vienna and bring your compass, You still can find them.



Four Aluminium Plates with engravings - permanently fixed around Vienna

System II System III System IV System V



<http://www.documenta.de/evasyss/sys1pge.htm>

2097.08.06

Wohlgemuth & Baumann, Location Sculpture System

(<http://www.documenta.de/evasyss/sys1pge.htm>)

Iako je svaki "kratki pregled" selekcija po nacionalnim paviljonima vrlo zamoran, a obzirom na njihovu neujednačenost - suvišan, neophodno je spomenuti dva - engleski i mađarski. Skulptoricu Rachel Whitehead, koja izlaže u engleskom paviljonu, kritika je proglasila apsolutnom "kraljicom" ovogodišnje smotre i to s punim pravom. Dolaziti iz zemlje s tako bogatom skulptorskom tradicijom XX. stoljeća i uspjeti u nju unijeti nešto novo - suptilnu mješavinu formalne strogosti, konceptualne jasnoće i izrazite senzualnosti - pravi je podvig. Da smo, uz njezina i djela Tonya Cragga, na ovogodišnjoj izložbi mogli vidjeti i novije radove Anisha Kapoora, bio bi to pravi pregled onog najboljeg u engleskoj skulpturi danas.

Mađarski paviljon potrebno je spomenuti ne samo zato što je pokazao jednu od najkoherentnijih selekcija na Biennalu, nego i zbog "kuriouziteta" naglašeno feminističkog pristupa, koji je na ovom Biennalu pažljivo "skinut s dnevnog reda". Iako su njime obilje-

žena mnoga djela u Arsenalima (Vanessa Beercroft, Pipilotti Rist, Anne-Marie Gulliem), u Giardinima - zanimarimo li "veteranku" Annette Messager, te Carmen Calvo u dijelu španjolske selekcije - radova s feminističkim predtekstom - nema. Tek se mađarska selektorica odvažila prikazati tri umjetnice koje na izvanredan način demonstriraju svu formalnu i ideološku kompleksnost ovog fenomena. Iako se u uvodnom tekstu kataloga ograđuje od aplikacije termina "feministička" na umjetnost svojih izabranica, demantiraju je sama djela, od kojih neka - pored nedvojbene suptilnosti - imaju gotovo programatski karakter (Judit Hersko).

Ako bi na kraju trebalo donijeti neki zaključak o cjelini ovog umjetničkog spektakla, našli bismo se pred starim pitanjem svrhe i opravdanosti. Ovogodišnji Biennale je u prvom redu konzervativna, nefleksibilna, elitistička demonstracija europocentrizma, koja s pravim, živim trenutkom suvremene umjetnosti ima malo dodira. S obzirom na količinu iskazane mizoginije i ksenofobije, moglo bi ga se čak proglasiti provincijalnom priredbom čija medijska težina nije našla opravdanje u kvaliteti izložene građe.

Za razliku od G. Celanta, C. David je X. dokumentu koncipirala kao izložbu bez naglasaka na određenim imenima, uloživši veliki napor da odabirom umjetnika i većinom nespetakularnih eksponata realiziranih u mediju fotografije, videa ili crteža naglasi socijalni i politički potencijal umjetnosti. Oblikovala je subjektivnu selekciju u kojoj je zastupljen doista maleni broj neospornih umjetničkih "zvijezda" (Gerhard Richter, Art and Language, Petera Kogler), a umjesto njih pojavila su se neka nova imena, nove teme, umjetnici iz zemalja koje nikada prije nisu bile predstavljene na Doku-menti. Ona je pak označena kao "kulturni događaj" u 100 dana, koji pored neizbježne izložbe, obuhvaća i filmski festival s djelima rađenim upravo za ovu prigodu, kazališni maraton kao grand finale teatarskih istraživanja što su se odvijala paralelno s ostalim manifestacijama, te po prvi puta na jednoj ovako velikoj izložbi - sekciju net-arta. Razapeta između ekskluzivnosti - događanje podrazumijeva prisutnost, prisutnost podrazumijeva vrijeme i novac - i populizma (intenzivna i obilata upotreba komunikacijskih medija

- radija, TV-a, Interneta), Dokumenta je - ako ništa drugo - pokušala svojom strukturom odraziti pluralističku prirodu sadašnjeg trenutka suvremene umjetnosti, ili preciznije - prikazati *"aktualne manifestacije i naglasiti uvjete u kojima nastaje kritička umjetnost koja ne podliježe predefiniranim akademskim modelima, niti dopušta jednostavno podvođenje pod neke zajedničke oznake"*⁴. Unatoč svim kritikama, a posebno nakon pretencioznog, purističkog i sklerotičnog Biennala, kaselska se priredba čini kao izvanredan primjer istinski suvremene izložbe. A ako je potrebno odrediti i njezin krajnji domet, ne treba ga tražiti ni u jednom od segmenata ponaosob, nego prije u onome što dr. H. Reck, jedan od stotinu Dokumentinih gostiju, vidi kao najavu stvaranja *"medijske ravni u kojoj će se odvijati umjetnost budućnosti"*. Prema njemu *"dX se može promatrati kao fizički prošireno korisničko sučelje preko kojeg se odvija susret meta-muzeološkog s ekspanzivnim oblicima kreativne primjene masovnih medija i mrežnom umjetnošću, te tvori podlogu za suvremenu mješavinu umjetnosti, politike i svakodnevnice socijalne realnosti"*⁵. Shvatimo li, dakle, ovu izložbu samo kao pripremu sadržaja za novu medijsku realnost, ona nužno postaje svojevrsan melting pot u kojem se umjetnost različitih kultura isprepleće s antropologijom, sociologijom i politikom, te s njihovim pokušajima analize socijalne stvarnosti. A ako im se umjetnost, svojim plastičkim sredstvima i ne može pridružiti u opisivanju ili analiziranju epohe, ona nedvojbeno može ekstrahirati karakteristične oblike i *"ispuniti ih snažnim, sugestivnim predodžbama"*⁶. I upravo se transgresija među disciplinama, koja je naglasila rezultate susreta različitih lingvističkih sistema, pokazala najzanimljivijim aspektom ovogodišnje Dokumenta. Primjedba da se radi o "grijehu" prema umjetnosti - a koja je na tragu Celantove preferencije njezinog "unutarnjeg dinamizma", prema "nategnutim i perversnim odnosima" u koje ova dolazi kada joj se dopusti "kontaminacija" drugim jezicima i drugim lingvističkim sistemima - nesumnjivo pripada nekom drugom, prošlom vremenu. Dovoljno

MUNTADAS ON TRANSLATION



(optimized for Netscape 3)

ON TRANSLATION

is a series of works
exploring issues of
transcription, interpretation,
and translation.
from language to codes
from science to technology
from subjectivity to objectivity
from agreement to war
from private to public
from semiology to cryptology
The role of translation/translators
as a visible/invisible fact.

<http://www.ijudmila.org/~vuk/dx/muntadas/index.htm>

10/7/97

Muntadas, On translation (<http://www.ijudmila.org/~vuk/dx/muntadas/index.htm>)

je samo svratiti pozornost na prvi i - ovako kako je koncipiran - pionirski pokušaj ravnopravnog uključivanja net-arta u kontekst cijele manifestacije.

Komesar Dokumentina net-art projekta i pratećeg websita je Simon Lamunière, stručnjak za medije, umjetnik i kustos u kulturnom centru Saint Gervais u Ženevi, no prvotna odluka koja je dovela do njegova angažmana, pripada samoj C. David i posve je u skladu s nastojanjem da se kulturni elitizam podvrgne radikalnoj kritici, a ideje koje stoje iza Dokumenta povjere sudu planetarne publike. Uključivanje net-arta objašnjeno je periodom krize kroz koju prolazi umjetnički objekt i sve jačim izražavanjem sumnje u to da umjetnička ekspresija doista traži ograničenu, trodimenzionalnu formu, izloživu unutar klasičnog prezentacijskog okvira galerijskog prostora, shvatljivu samo u frontalnom susretu subjekt-objekt. Prema C. David kriza je posebno uočljiva uđemo li u virtualni prostor Interneta. Umjetnički radovi koji nastaju u njegovu okruženju bave se specifičnostima medija i zbog toga su, kao po pravilu, "procesualni, interaktivni projekti,

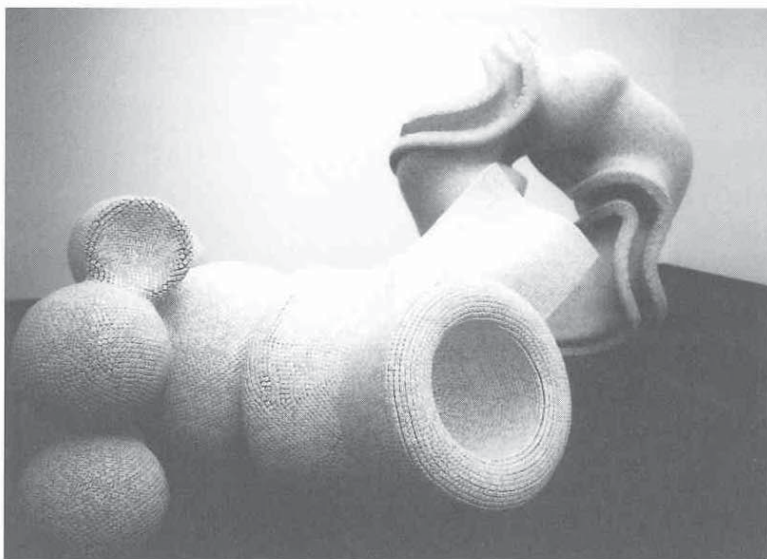


Messenger, Zadovoljstvo, 1996., instalacija / *Messenger, Playsir, 1996., installation*

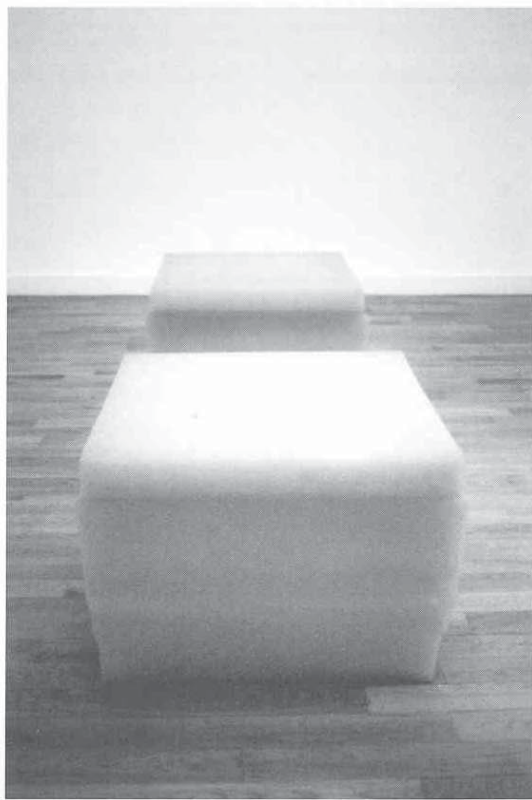
nići linerano, nići hijerarhijski strukturirani, i u njihovu slučaju odlučujuća je ideja, a ne tehnološka složenost⁷. Uzme li se u obzir još jedna bitna oznaka net-arta, koja je u ovim razmatranjima na određen način zanemarena - bitna obilježnost svih radova svježiću i pretpostavkom o Mreži kao sustavu neograničenog/neselektivnog pristupa koji pretpostavlja otvoreno, kolektivno djelo - prvi put poslije niza godina nalazimo se pred oblikom umjetničke prakse koji bi mogao uputiti istinski izazov elitnoj kulturi, a da se istovremeno javi i kao subverzivna alternativa osnovnoj, komercijalnoj koncepciji vlastita medijskog okruženja. Različite manifestacije net-arta, kojima je zajedničko proširivanje komunikacijskih granica i formiranje logičkih mreža unutar fizički postojećeg telekomunikacijskog okruženja, treba razlikovati od drugih oblika prisutnosti umjetnosti na Mreži, koji su isključivo komercijalne prirode. U ovih pet-šest godina posto-

janja⁸ umjetničko tržište otkrilo je Internet kao izvanredno promotivno sredstvo, preko kojega galeristi, muzeji i aukcijske kuće nude podatke o svojim štčenicima, izložbama i događanjima, prodajući ih kao i bilo koji drugi komercijalni proizvod. Siteovi pojedinačnih umjetnika također imaju komercijalnu zadaću, a osnovni cilj im je povećati tržišno zanimanje za predstavljene radove i samo u rijetkim slučajevima eksplicitne ideološke kontekstualizacije (Guerrilla Girls, Sonoma-site) izlaze iz ovih okvira. Možemo, dakle, ustvrditi da ono što se danas drži artom na Internetu najčešće i nije ništa više do dokumentiranje djelatnosti koja se odvija u stvarnom prostoru i vremenu, a koja se u pogledu koncepcije i sadržaja ne nalazi ni u kakvom strukturalnom odnosu prema Mreži. Za razliku od kontekstualiziranih siteova, net-umjetnik ili, još češće, net-kolektiv djeluje ne uzimajući u obzir strukturu ili očekivanja potencijalnih posjetitelja i ne opterećujući se ograničenjima medija. Središnje teme - osjećaj dislociranosti, pitanja identiteta, problem odnosa između virtualne realnosti Mreže i stvarnosti svijeta, pitanje prostora/teritorija, istine i laži, intermedijalnosti, oblikovnih i komunikacijskih konvencija - koje su, zahvaljujući inherentnom dinamizmu medija postale aktualne upravo na Mreži - preuzete su kao osnovni materijal net-arta. U većini slučajeva ne radi se o potrebi ili nastojanju da se analizira njihovo značenje, nego prije o umjetničkoj intervenciji koja ima svrhu provocirati i navesti posjetitelja na (inter)akciju. Vizualna rješenja početne ideje često su naglašeno neprivlačna (odustajanje od boje, pa i bilo kakvog dizajna), umjetnici se ne oslanjaju na jasno utvrđena jezična sredstva, čak bi se moglo reći da je upravo permanentna promjena jezičnih sredstava jedino stalno i bitno svojstvo net-arta, koje je pak u skladu s procesom konstantnih promjena (tehnoloških, strukturalnih), svojstvenih Mreži. Djela net-arta stoga često mijenjaju oblik, kratkotrajna su i nalaze se u permanentnom procesu izgradnje/razgradnje. Njegov intenzitet ovisi pak o stupnju intelektualne mobilnosti i tehnološke osjetljivosti autora, te o njihovoj

adaptibilnosti i spremnosti na brzo usvajanje novih programskih i komunikacijskih mogućnosti koje se danomice otvaraju. Pored procesualnosti, strukturalni koncept net-arta najčešće podrazumijeva kolektivni rad - skupina pojedinaca oblikuje sustav koji se stavlja na raspolaganje ostalim korisnicima Mreže, a oni ga, ako to žele, mogu nadograđivati u smjeru početne ideje ili proširivati novim temama. Individualni projekti, koji se nalaze u manjini, nisu posve nezanimljivi, ali pečat kolektivne kreativnosti koji im nedostaje svjedoči da jedino skupna djela podrazumijevaju minimum kontrole oblikovnih procesa, neposredne, neprogramirane i istovremene intervencije na različitim razinama komunikacije (tekst, slika, zvuk, animacija, stvarno vrijeme), te posve otvorenu strukturu, puno blizu prirodi medijskog konteksta Mreže. Početna ideja, čiju je važnost C. David ponešto prenaglasila zanemarujući utjecaj tehnološkog faktora, doista jest od fundamentalnog značenja, ali i posve ovisna o prijevodu na specifičan jezik medija. Iako se za svaki net-projekt može bez nekih većih napora utvrditi autor primarnog kreativnog impulsa, ono što će se suradnjom drugih ljudi iz njega razviti posve je nepredvidljivo i - vrlo uzbudljivo. Ali kao što to često biva, a Lamuniéreaova selekcija samo naglašava ovu činjenicu - najzanimljiviji radovi nalaze se još uvijek negdje u



T. Cragg, Molekula inzulina, 1996., polistiren / T. Cragg, *Insulin*, 1996., polistiren



R. Whiteread, Bez naslova (*Resin Corridor*), 1996., guma, polistiren / R. Whiteread, *Untitled (Resin Corridor)*, 1996., gum, polistiren

undergroundu - u podzemlju virtualnog prostora Mreže nedirnuti postojećim sistemom umjetnosti i njemu pripadajućim pozicijama moći. S obzirom na složenost komunikacijskih struktura koje čine "mrežni univerzum", na specifične oblike ponašanja svojstvene samo net-zajednici, do sada nezabilježeni dinamizam razvoja potencijalnih izražajnih sredstava unutar medija, konstantne "vibracije" virtualnog prostora koje onemogućuju stalnost "teritorija", svaki pokušaj integracije net-arta u glavne umjetničke tokove nužno će morati dovesti do izgradnje posve novog interpretativno-kritičkog aparata.

Relativno rani stupanj na

kojem se danas nalaze istraživanja na tom području opravdava dijelom i vrlo osobnu notu Lamuniérove izbora radova. U postav real-time izložbe ova su bila uključena preko posebnog mjesta za pregledavanje opremljenog s dva namjenska terminala, s kojih se nije mogao odabrati ni jedan drugi site osim Dokumentina, što je značilo da su u svim slučajevima - s izuzetkom dva rada koji zahtijevaju interaktivnu komunikaciju - veze "prema van" bile prekinute. Iako u neku ruku opravdana nastojanjem da se eliminiraju cjelodnevna krstarenja Mrežom, odluka o prekidu linkova mora izazvati zdvajanje kod svakoga tko ima makar osnovnu informaciju o tome što Mreža jest. Blokiranje Interneta u ovom slučaju nije bilo ništa drugo do drastično poricanje jedinstvenosti okruženja koje predstavlja sam temelj net-arta, a "lokaliziranje" prezentacije našlo se u bitnoj kontradikciji prema složenosti i komunikacijskoj specifičnosti zajednice koja se izgrađuje oko Mreže kao strukture slobodnog pristupa. Susret muzeoloških zakonitosti i zakonitosti novog medija razotkrio je, dakle, već u ovom pionirskom pokušaju jedan od bitnih problema svake buduće prezentacije net-arta u krilu klasične izložbe - net-art postoji prije svega u virtualnom prostoru Mreže i svako lokaliziranje ukida kontekst u kojem on jedino može egzistirati.

Većina od deset odabranih radova bavi se već prije spomenutim temama - osjećajem dislociranosti, koji se javlja svaki put pri priključivanju na Mrežu; pitanjem identiteta, i neizbježnim osjećajem istovremene višestruke pripadnosti, koji se zbog permanentnog kretanja i izokretanja virtualnog prostora stalno potvrđuje, odnosno dovodi u pitanje; problemom odnosa između virtualne realnosti Mreže i stvarnosti svijeta; ispitivanjem hiperlink veza i "prenaprezanja" njihovih komunikacijskih potencijala, sve do stvaranja situacije namjernog orijentacijskog kaosa. Neki od radova su naručeni - kao A description of the Equator and Some (Huber, Pockock, Noll i Wenz), Without addresses (Blank i Jeron) i Up to 625 (Mullican), a drugi preuzeti u obliku u kojemu postoje na Mreži već neko vrijeme. Posebno zanimljivim čini se rad Antonia Muntadasa On Translation, koji se bavi problemom

"transkripcije, interpretacije i prevođenja", a svoje postojanje i funkcioniranje zahvaljuje "ljudskoj mreži" koja se postupno formira u procesu prijenosa jedne jednostavne rečenice od sitea do sitea širom svijeta. Muntadasova se poruka prevodi na svakome mjestu na kojem se zaustavi, da bi nakon toga bila ponovno vraćena na Mrežu i zajedno s pratećom korespondencijom bila upućena na novu lokaciju. Svaki novi prijevod, svaki novi jezik dodaje jedan zvučni i značenjski sloj prvotnoj poruci, a sve kako bi se ukazalo na osjetljivost jezične materije u procjepu između "znanoosti i tehnologije, subjektivnosti i objektivnosti, privatnoga i javnoga ..." ⁹.

Ništa manje nije intrigantan ni projekt Without addresses, kod kojega biramo određene sadržajno neimenovane točke na karti Kassela, što će formirati individualne putove i rute upisane na našu osobnu stranicu. Ona se priključuje stranicama prijašnjih posjetitelja, njihovim izborima putanja i njihovim objeacijama. Određeni smjerovi kretanja se ponavljaju, pojavljuju se nove točke i upisuju nove putanje, a konačan rezultat je - "struktura, sistem ruta, koji se oblikuje u totalitetu posjeta site-u" ¹⁰ - tragovi prisutnosti koje su ispisale novu sliku komunikacija, neovisnu o stvarnim fokalnim točkama urbanog tkiva. Polazište projekta bio je Barthesov tekst "Empire of Signs", nastao na temelju autorova iskustva orijentacije u Tokiju, gradu u kojemu ne postoje adrese, a "vizualno iskustvo - nasuprot uobičajenom načinu prikazivanja - postaje odlučujućim elementom u snalaženju" ¹¹.

Za razliku od spomenutih projekata, Location sculpture system (Wohlgemuth, Baumann) na određeni način izlazi iz okvira medijske autoreferencijalnosti, iako se dizajnom poigrava s oblikovnim konvencijama edukativnog sitea. U osnovnoj ideji projekta - povezivanju iskustva realnog s mogućnošću prezentacije njegovih specifičnosti u virtualnom prostoru - kombinirano je s iskustvima konceptualne umjetnosti i principima navigacije što se oslanjaju na oblik kompjuterske igre. Ponudena je dovršena "materijalna, imaginarna i emocionalna mreža" ¹² zemljopisnih točaka odabarnih na temelju "povijesnih i kulturoloških kriterija" ¹³, a svaka od njih oblikovana je kao infor-

mativni punkt opremljen vizualnim i tekstualnim podacima i povezan s ostalim točkama. Interaktivni dio koji omogućuje odabir nekog od prijevoznih sredstava, praćenje njegova puta između dviju zemljopisnih točaka obogaćeno vizualnim bilješkama svih zanimljivosti koje se na tom putu mogu vidjeti, nedvojbeno je atraktivan. No, strukturalno gledano, Location sculpture system je u cjelini i prije svega solidna količina dokumentacije o jednom nedvojbeno izvanmrežnom projektu, uredno upakiranom u net-amabalažu i uvrštenom u ovu selekciju samo zahvaljujući krajnjoj elastičnosti primijenjenih kriterija.

Pored zanimljivih ili relativno zanimljivih, prikazano je i nekoliko vrlo pretencioznih radova, poput onoga pod nazivom Jodi.org (Hemskerk, Paesmans) - nesuvislog, dosadnog i beskrajnog "putovanja" kroz mikročip, koje je vrlo teško shvatiti, ne samo kao net-art, nego kao bilo kakav art.

No uspjesi i promašaji selekcije samo svjedoče o izrazito eksperimentalnom karakteru Dokumentine net-avanture. Nju je možda najbolje opisao sam Lamunière u prilogu on-line forumu, rekavši kako se osjeća istovremeno *"vrlo empirično i vrlo fatalistično"* jer zna da će se za deset godina svi, a posebno sami umjetnici, prema takvim projektima posve drugačije odnositi i posve ih drugačije vrednovati. No, prvi pokušaj sustavnijeg određenja net-arta na nekoj izložbi ovog formata (sudeći barem prema brojnosti i karakteru poruka na websiteu) pokazao se kao pravi izbor, a od njegovih brojnih konzekvenci barem dvije imaju izuzetnu važnost - ukazano je na posve novo područje umjetničke prakse i razotkriven je dio problema koji će pratiti njegovo uključivanje u umjetničku mainstream produkciju; potvrđeno je da se ustaljene pretpostavke o očekivanjima umjetničke publike također moraju mijenjati - out there nalazi se jedna ogromna i vrlo heterogena skupina net-korisnika koja, sudeći prema broju priključivanja, upitima i komentarima na Dokumentinu siteu, pokazuje izuzetan interes za mogućnost ne samo "konzumacije" umjetnosti preko Mreže, nego i za nove oblike participacije u takvim kulturnim manifestacijama, na koje se do sada nije ni pomišljalo (veliki broj posjetitelja ostavljao je adrese

siteova na kojima se mogu posjetiti zanimljive net-art galerije ili uključiti u tekuće projekte). Potvrdu da je C. David anticipirala mogućnost širenja kruga Dokumentine publike u virtualnom prostoru Interneta, nalazimo u samoj strukturi Dokumentinog sitea koji je daleko više od pukog informativnog punkta - prije bismo rekli izložba za sebe. Osim prezentacije net-arta, tu ćemo naći niz informacija o svim aspektima manifestacije, pa tako i video-zabilješku svakog od sto predavanja iz konteksta "100 dana - 100 gostiju"¹⁴, čime se, na određen način, poništava i ekskluzivnost ovog projekta. Iako se Davidovoj zamjerilo što Precours (uobičajeni, izložbeni dio manifestacije) nije predstavila na Inter-netu, logika odluke prilično je jasna - umjetničko djelo predviđeno za prezentaciju unutar "bijelog kubusa" treba u njemu i vidjeti. Primjedba da ju je tako - malte ne - izbrisala s lica cijele manifestacije jednostavno ne stoji. Istina je da se ona, zahvaljujući broju i dinamičnosti ostalih događanja, iz središnjeg, transformirala u samo "jedan od" niza događaja, a određena nespektakularnost Precoursa - koji, za uzvrat, savršeno funkcionira unutar ideološkog okvira manifestacije - ne čini se nekim većim propustom Dokumenta.

Ako je komparacija Biennala i Dokumenta neukusna zbog niza objektivnih razloga - razlike u duljini pripreme izložaba, razlike u polaznim koncepcijama, razlike u budžetima - postoji jedan koji je ipak opravdava - visoka reputacija ovih umjetničkih priredbi, koja se makar dijelom mora opravdati određenom kvalitativnom razinom. G. Celant je, unatoč kratkom roku od samo četiri mjeseca, pristao na ulogu glavnog komesara Biennala, izašao u susret turističko-promotivnim potrebama Commune di Venezia i prihvatio se posla za koji mu je njegovo bogato kustosko iskustvo moralo govoriti da u danim uvjetima ne može biti dobro obavljen. No, usporedba Celantove koncepcije s koncepcijom C. David ukazuje na razlike koje su tako suštinske prirode, da ih nikakav dulji vremenski period pripreme Biennale ne bi mogao anulirati, niti bitno izmijeniti: venecijanska izložba koja definitivno pripada prošlosti, sve dublje tone u provincijalizam i uskoro bi mogla biti zanimljiva još samo nedužnim japanskim turistima, slučajno zalutalim u Giardine.