

## Vinko Srhoj

Odjel za povijest umjetnosti  
Sveučilište u Zadru  
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2  
HR - 23000 Zadar

Osvrt / Essay  
UDK / UDC: 06.064:7.036  
DOI: 10.15291/ars.2933

## „Suvremena umjetnost možda hoće, a možda i neće biti historizirana”

J. Denegri

58. Esposizione Internazionale d'Arte, *Dabogda živjeli u zanimljivim vremenima*, izbornik Ralph Rugoff, Venecija, 11. 5. – 24. 11. 2019.

## “Contemporary art may or may not become historicized”

J. Denegri

58. Esposizione Internazionale d'Arte, *May You Live in Interesting Times*, Curator Ralph Rugoff, Venice, May 11 – November 24, 2019

### SAŽETAK

I ovaj ćemo Bijenale, kao i nekoliko prethodnih, pamtiti po, kako je naveo jedan kritičar, „raskoraku između filozofske i teorijske dimenzije i banalnosti samog rezultata...” koji je „... toliko velik da se djelo čini apsurdnim.” I doista, između retorike umjetnika, ovogodišnjeg izbornika i samih djela na izložbi, zjapi praznina neusklađenosti. O izložbi ćete malo i ništa doznati iz tumačenja izbornika Ralpa Rugoffa, tek njegove motive koji su ga opredijelili za zanimljiva vremena i pripadnu umjetnost. Uopće ne morate znati za temu i pratiti teorijske sofisterije izbornika da biste pristupili djelima, ali to još i nije najveći problem izložbe. Mala količina doista upečatljivih djela ono je što zabrinjava u mnoštvu izloženo-ga. S druge strane, izgubivši centar, baš kao i periferiju (ili možemo obrnuti: sve je danas centar i sve je periferija), suvremena je umjetnost, svjedoči to i Bijenale, izgubila i žarišnost koja je nekada emanirala iz središta događanja, iz jezgre pojave. Potiranje središta i periferije prouzročilo je situaciju u kojoj danas doista nijedna umjetnička pojava, grupa ili pojedinac nisu gravitacijska sila koja privlači ili emanira, a „duh vremena” tek je podsjetnik na prošlo svršeno vrijeme koje se ne vraća, čak ni periodično.

**Ključne riječi:** 58. međunarodna izložba umjetnosti, Venecija, *Dabogda živjeli u zanimljivim vremenima*, izbornik Ralph Rugoff, hrvatski predstavnik Igor Grubić, *Zetgeist*, središte – periferija

### ABSTRACT

We will remember this Biennale, just like a few previous ones, for, as a critic has put it, “a gap between the philosophical and theoretical dimensions on the one hand and the banality of the result on the other” which is “so big that the whole work seems absurd.” Indeed, there is a gap of incongruity between the rhetoric of the artists, this year’s curator, and the exhibited works. One learns very little or nothing from the interpretation of curator Ralph Rugoff, only the motives behind his choice of the interesting times and the related art. One does not even need to know the subject, or to follow the curator’s theoretical sophistries, to approach the artworks, but this is not even the biggest problem of the exhibition. It is the small amount of truly striking artworks among the multitude of exhibits that is upsetting. On the other hand, having lost the centre as well as the periphery (or to put it the other way round: today everything is centre and everything is periphery), contemporary art, as attested by the Biennale, has also lost the focus that once emanated from the centre of events, from the core of the phenomenon. The blurring of boundaries between centre and periphery has created a situation where today, indeed, no artistic phenomenon, group, or individual is a gravitational force that attracts or emanates, while the “spirit of the time” is merely a reminder of a past perfect time that does not return, even periodically.

**Keywords:** 58<sup>th</sup> International Art Exhibition, Venice, *May You Live in Interesting Times*, curator Ralph Rugoff, Croatian representative Igor Grubić, *Zeitgeist*, centre – periphery

Najveća i najstarija, a mogli bismo reći, unatoč nevjerojatnom kontinuitetu i dugovječnosti koja seže u 19. stoljeće (prvi je Bijenale otvorio svoja vrata davne 1895. godine), i dalje najutjecajnija izložba suvremene umjetnosti, u svojem 58. izdanju nije ni bolja ni gora od dosadašnjih. Venecijanski je Bijenale, naime, odavno postao prostrana platforma umjetnosti gdje možemo, dakako, raspravljati o aktualnoj autorskoj koncepciji (manje ili više uspješnoj), ali je u svojoj ekspanziji koja brojnošću djela nadmašuje svaku koncepciju, horizontalni presjek svjetske dvogodišnje produkcije. Više nego autorska izložba s koncepcijom izabranog kustosa, izložba je odavno prešla gabarite tematizacije i postala panorama svega, mjestom koje više ne propituje kvalitetu koliko donosi najširu kvantitetu, a strogoća kriterija djeluje kao napuštena starinska navada do koje više malo tko drži. I tako umjesto da je izložba zauzdana uzdama koncepcije i selekcije, panoramsko prostranstvo izloženog u tolikoj mjeri preplavi temu da se ona utopi u tom šarenom mnoštvu. Sve vam je teže, i zbog autorskih koncepcija rahle konzistencije, tj. slabe prožetosti koncepcije i rada, odrediti gdje počinje autorski dio izložbe, a gdje onaj na „slobodnu temu”. Taj je trend razvidan pogotovo od osamdesetih godina kada je postmoderna anarhizirala likovnu scenu pretvorivši je u hipertrofiranu osobnost nesvodivu pod zajednički nazivnik, duh vremena, grupno okupljanje, stilem, ideju projekta ili participativni smisao zajedništva. Zato je ponekad gotovo nemoguća misija u tim individualnim umjetničkim solipsizmima naći povezujuću nit s koncepcijom izbornika, pa se nerijetko i on sam, u nedostatku vizualne potkrijepe djelom, utječe širokim kontekstizacijama od socijalnih, političkih, geografskih, rasnih, rodni... i, naravno, promašuje udaljavanjem od stvarnog sadržaja djela koje malo ili nimalo ne govori o dodijeljenom mu proširenom kontekstu.

Izgubivši centar, baš kao i periferiju (ili možemo obrnuti: sve je danas centar i sve je periferija), suvremena je umjetnost, svjedoči to i Bijenale, izgubila i žarišnost koja je nekada emanirala iz središta događanja, iz jezgre pojave. Potiranje središta i periferije prouzročilo je situaciju u kojoj danas doista nijedna umjetnička pojava, grupa ili pojedinac nisu gravitacijska sila koja privlači ili emanira, a „duh vremena” tek je podsjetnik na prošlo svršeno vrijeme koje se ne vraća, čak ni periodično. Isto tako nije riječ o tehnologiji koja nivelira, kao u vrijeme scijentizacije umjetnosti u drugoj polovini prošlog stoljeća, kada su se centar i periferija izjednačili zbog tehničkih sredstava koja su svugdje ista. Tada je nacionalna ili lokalna situacija, dakle, postala globalnom zbog primjene istih tehničkih sredstava koja su napustila ideju rukotvornosti za račun univerzalnog jezika tehnizirane umjetnosti. Jer ako izvodite djelo iz duha matematike, geometrije, brojeva, nestaje i svaka regionalna, nacionalna ili zasebna kulturna tradicija. No sada nije riječ o toj vrsti gubljenja onoga što je nekad bila *differentia specifica* koju je prekrpio univerzalni jezik novih tehnologija. Prije je riječ o atomiziranom stanju koje **Ješa Denegri**, razgledavajući Bijenale, poistovjećuje s kaosom koji je u tolikoj mjeri ovladao umjetničkom scenom da mu se čini kako uopće nema smisla izdvajati ni pojedinačna imena umjetnika koja ne potvrđuju nikakvo pravilo. Denegrijeva je zaključak toliko dalekosežan da vrijeme postmoderne koju zrcali i nekoliko proteklih Bijenala doživljava kao cezuru, kao stanku koja možda nikad neće ni postati povijesno definiranom pojavom. „Suvremena umjetnost možda hoće, a možda i neće biti historizirana”, Denegrijeva je zaključak s pozivom na strpljenje da se rekapitulacija razdoblja napravi za dvadesetak godina, unatoč tomu što je takvo entropijsko stanje trijumfiralo na Bijenalu kao da je riječ o pobjedi nečega novog, iako je možda riječ samo o efemernostima koje neće ostaviti traga, kaže Denegri. Primijenjeno na temu ovogodišnjeg bijenala naslovljenog *Dabogda živjeli u zanimljivim vremenima* **Ralph Rugoffa**, teško se oteti dojmu da i uz najširu tematizaciju na kraju malo toga zorno svjedoči i podupire izbornikovu tezu (teza je izložbe, pojednostavljeno, da su najgora ona vremena koja se čine najzanimljivijima, prema poznatoj izreci/kletvi britanskog političara **Austina Chamberleina** iz krizne 1936. godine). Doista, svijet umjetnosti danas je toliko atomiziran da će teško i s odmakom u budućnost netko moći reći što je zajedničko umjetnosti vremena u kojem živimo. Nije se naodmet prisjetiti riječi **Suzi Gablik**, izgovoreni na samom početku

osamdesetih, da se umjetnik odrekao svakog transcendentnog cilja u korist privatnog uživanja života, odnosno nuđenja hipertrofirane osobnosti kao uloga u projekt duha vremena. Naravno da u takvoj individuaciji umjetničkog života i najšira kustoska koncepcija teško može uvjerljivo povezati tanke niti zajedništva koje su poput Saracene paučine na izložbi, toliko osjetljive da je i jedan dodir dovoljan da se fragilno tkanje uruši (**Tomas Saraceno**, naime, u jednom od paviljona na Bijenalu izložio je koloniju živih pauka koji za trajanja izložbe pletu svoju mrežu). No nije samo u pitanju gubljenje poveznica među radovima i autorima kao posljedica spomenute hiperindividuacije, nego se ni u opusima pojedinih umjetnika često ne može vidjeti „jedna ruka“ i načelo dosljednosti. Rugoff je djela istih autora tako predstavio i u Giardinima i u Arsenalu s ciljem da one koji ne čitaju legende ispod radova dovede u situaciju da pomisle da je riječ o različitim autorima. U tome je gotovo u potpunosti uspio, jer su radovi pojedinih autora često dijametralno različiti u tolikoj mjeri da ih ni uz najbolju volju ne možemo pripisati jednoj osobi. Inače Rugoffova koncepcija o „zanimljivom vremenu“ nije, kao što bi se moglo pomisliti, okrenuta radovima koji će sami po sebi ispuniti obzor naših očekivanja, nego onoj vrsti radova koji potiču konverzaciju na relaciji: umjetnost – djelo – publika. Jer, kaže Rugoff, izložba i tako nije fokusirana na samodovoljne radove, nego joj je cilj da oni budu putokazi koji pomažu suočenju sa svakodnevicom. Dakle „izložba treba otvoriti oči ljudima prema novim načinima postojanja u svijetu i tako pomoći da se promijeni pogled na taj svijet“ (R. Rugoff). Rugoff na taj način minorizira, odnosno svodi izložena djela na medijaciju, jer se njihovo značenje realizira u socijalnom međuprostoru, u prostoru interakcija. Riječima samog Rugoffa „najvažnije nije ono što je izloženo“ samo po sebi, ono što se događa u galerijskom prostoru kao takvom, nego suočenje promatrača sa svakodnevicom u proširenom značenju koje nudi umjetnost. Da bi postigao interakciju sa suvremenicom, tj. ponudio nam prijedloge umjetnika koji prebivaju u njoj, izašao je namjerno izabrao samo žive autore, nadajući se aktualnošću od onih koji danas i ovdje žive i djeluju. Koliko je u tome uspio veliko je pitanje, ali je, valjda, svjestan teške misije da od suvremenih umjetnika polučiti odgovore na izazove lažnih vijesti i alternativnih činjenica, terorizma, izbjeglica, globalnog zatopljenja, pribjegao onim radovima koji nisu jednoznačni već višesmisleni, kako kaže, i paradoksalni i kontradiktorni. Time se Rugoff, glede središnje teme, zapleo i pogubio u polisekmiji kojom je nastojao obuhvatiti semantički višeznačna djela, koja teško ili nikako ne potvrđuju njegovu tezu, nego se rasplinjuju u neodređenosti kao posljedici izašao potrebe za poopćavanjem. Namjerno ne želeći specificirati krizna žarišta, nego ih planetarano poopćiti, ne želeći se ni stavljati u ulogu korektora društva radovima koji bi bili angažirani na konkretnom problemu i upućivali na jednostavna i jednoznačna rješenja, pun sumnji u to da umjetnost može bilo što promijeniti izvan sebe, Rugoff je na neki način abdicirao smatrajući umjetnost u vezi s političkim djelovanjem (koje se već na nekoliko prošlih Bijenala stavlja u središte interesa), sasvim nemoćnom. Ta nemoć ogleda se i u djelu koje je trebalo biti najprovokativnije, brodu u kojem je smrt našlo sedamsto afričkih emigranata u pokušaju da se domognu europskog kopna. Rad *Barca Nostra* **Christopha Büchela** čija je, prije četiri godine, džamija-instalacija neslavno zatvorena na preporuku gradskih vlasti Venecije zbog mogućeg rizika od terorističkog napada (svakako jedan od poraza umjetnosti koja želi zaigrati ulogu društvene savjesti, čemu je, na valu kolektivne paranoje, pridonio i tadašnji selektor **Okwui Enwezor**), trebao je figurirati na doku Arsenalu kao strahotni memento i udar na savjest svijeta. No postavljanjem olupine uz koju nije bilo prateće legende ni bilo kakvog naputka o strašnom događaju (je li to drastična primjena Rugoffova poopćavanja događaja koji se pojedinačno ne imenuje), postignuto je tek to da je brod postao pozadinom za *selfieje* u odsustvu bilo kakve svijesti o strahotnosti događaja, tj. o brodu-grobnici. Rekli bismo samo još jedan drastičan primjer kako umjetnost danas živi od konteksta i tumačenja bez kojih je olupina broda tautologija koju posjetitelj izložbe ne razumije bez dodatne legende.

Rad koji je kao i *Barca Nostra* posebno odjeknuo među publikom i kritikom, pripada istoj kategoriji općinjavanja stvarnošću. Litavski paviljon (autori: **Rugile Barzdžiū-**

**kaite, Vaiva Grainyte, Lina Lapelyte**) jedna je takva priča okrunjena i Zlatnim lavom za najbolju nacionalnu selekciju. Smješten u napuštenom skladištu u Castellu insceniран je kao pješčana plaža sa svim plažnim rekvizitima i živim akterima. Performeri svih dobi i uzrasta pjevaju tako operetne dionice o svakodnevicu, vlastitim brigama, dosadi, uz skriku djece, lavež pasa, zvuk valova, glisera, aviona. Čini se, međutim, da je opet sukob sa stvarnošću, ovaj put troškom živih performerera koji bi za višemjesečnog trajanja izložbe trebali stalno izvoditi *happening Sun and Sea*, imao za posljedicu odustajanje, odnosno skraćivanje izvedbe na jedan dan u tjednu, a zbog manjka novca, čini se da će se i ta skraćena verzija teško isfinancirati do kraja. Od Büchelova ribarskog broda dotegljenog na Bijenale do litavske masovke – inscenirane plažne situacije, izgleda da su upravo doticaji sa stvarnošću, odnosno performativne tautologije, pojele umjetnički budžet, trijumfirajući materijalnom težinom (financijskom) još jednom nad umjetnošću koja se neuspješno zanosi idejom da se nadmeće sa stvarnošću na njezinu terenu – onom koji i litavsko događanje na kraju pretvara u neumoljive brojke (iako je prikupljeno 274 000 eura, za nastavak performansa nedostaje još 60 000). Da je i ovogodišnji Bijenale obilježen budžetom na principu „koliko para toliko muzike”, govori i činjenica (koju iznose mediji) da je za razliku od velikog Enwezorova *Sve budućnosti svijeta* iz 2015. po broju sudionika manji za 40 posto, a od onog **Christine Macel** iz 2017., *Viva Arte Viva*, za trećinu. Na prvi pogled običnom građaninu budžet ovogodišnje izložbe od 13 milijuna eura izgleda mnogo, ali je on, kako nas izvještava SEEcult.org, trostruko manji od konkurentne kaselske Documente (budžet od 45 milijuna eura). Paradoksalna je činjenica da ondje gdje je prisutnost stvarnosti, često i tautološki neprerađene, dominantnija, tu su i materijalni troškovi (iz domene „koliko para, toliko muzike”) veći od onih za radove koji su ostali u domeni klasičnog oblikovanja. Kao da je prisutnost ogoljene stvarnosti u umjetnosti obrnuto proporcionalna s ulogom umjetničke obrade i umjetničkih sredstava kada je u pitanju financijska cijena djela koja se kod te stvarnosti u umjetnosti penje gotovo do neisplativosti izložbe. Kao da je preobražavajuća moć umjetničkih sredstava, odnosno „alkemija” pretvaranja olva stvarnosti u umjetnički prerađeno zlato, postala neusporedivo jeftinijom od jedne izložbe nedostupnog *ready madea* prenesenog iz stvarnosti u obliku olupine nekog broda ili živih izvođača na izložbenoj pozornici.

Da nisu uvijek živi izvođači u prednosti, nego jednako i njihovi simulakrumi iz svijeta lutaka, dokazom je i postav u belgijskom nacionalnom paviljonu. Rad *Mondo Cane* (naziv uzet iz šokantnog talijanskog kaleidoskopskog filma iz šezdesetih godina istoga imena) umjetničkog dvojca **Jos de Gruytera** i **Haralda Thysa**, dobitnik je specijalnog priznanja žirija, odnosno druge nagrade za nacionalni paviljon. U paviljonu su postavljene lutke u prirodnoj veličini koje predstavljaju razna tradicionalna zanimanja, primjerice postolara, oštrača noževa, pekara, pletilje, odjevenih u staromodnu tradicijsku odjeću iz 19. stoljeća. Slika je to tradicije koja se prenosi s koljena na koljeno, prikaz sigurnog i poštovanog svijeta odvojenog od onog paralelnog koji je na izložbi smješten iza rešetaka. Iza rešetaka su čudaci, psihopati, zombiji, uhode, serijski ubojice, jednom riječju društveni izopćenici, među kojima su čak i pjesnici. Dva naoko nespojiva svijeta, a opet slična u svojoj nekomunikativnosti, utopljenosti u posao ili patološku devijaciju, jednako pretvoreni u osobenjaštvo; dvije socijalne grupe od kojih je jedna društveno prihvatljiva, a druga izopćena i stavljena u izolaciju. Uz onaj dvoličan, doduše, ali romantičan pogled na staru Europu zanata i vrijednih pregalaca koji su ipak automatizirane lutke, više dio etnografije nego antropologije, a decizionizam između prihvatljivih i isključenih iz društva, unatoč fizičkoj odvojenosti, na kraju je sasvim relativiziran.

Djelo kineskog dvojca **Sun Yuan** i **Peng Yu** naslovljeno *Ne mogu si pomoći*, divovski je robot koji svojom kran-rukom s gumenom grabljom uporno zavodi red čisteći razlivenu crvenu tekućinu (prispodobiva krvi), stalno je iznova bezuspješno pokušavajući sakupiti. U jednom trenu stvar kao da izmiče kontroli, stroj napušta svoju mukotrpnu aktivnost i počinje mahnitati prostorom. Od kontrole do kaosa kao da je prikazano lice i naličje istog apsurdna svijeta koji se pogubio između potrebe za redom koji je sam sebi



1.  
Christoph Büchel, *Barca Nostra*, ready-made, 2018-19.

Christoph Büchel, *Barca Nostra*, ready-made, 2018/19

2.  
Sun Yuan - Peng Yu, *Ne mogu si pomoći*, industrijski robot, 2016.

Sun Yuan and Peng Yu, *Can't Help Myself*, industrial robot, 2016

3.  
Shilpa Gupta, *Bez naziva*, mobil, 2009.

Shilpa Gupta, *Untitled*, mobile, 2009

svrhom i kidanja okova te željezne determiniranosti. Kao da se u toj polariziranoj aktivnosti ogleda manično-kompulzivna narav ekstrema koja je s čovjeka prešla na stroj ocrtavajući tako uznemirujuće konture jedne moguće budućnosti. Sličnu silovitost donose i pokretna željezna dvorišna vrata indijske umjetnice **Shilpa Guptae**, koja se vrtnjom oko osi sudaraju sa zidom otkidajući njegove dijelove. Još jedna varijacija na temu uzaludne radnje, rekli bismo. Vrata koja bi trebala ograđivati i štiti pretvaraju se u destruktivni mobil koji potkopava i vlastitu opstojnost, jer će sa zidom koji uništavaju na koncu, uz zid, urušiti i sebe i svoju funkciju. Ista je autorica postavila i intrigantnu instalaciju posvećenu stotini indijskih pjesnika koji su u različitim razdobljima (od 7. stoljeća do danas) bili proganjani i zatvarani zbog svojeg djela ili političkih razloga. Stotinu mikrofona tako visi sa stropa bivajući zvučnicima koji prenose riječi pjesama koje su pojedinačno izgovorene, zborni, konsektivno i simultano (mikrofon ovdje podrazumijeva dvojnost govornika i slušatelja u istoj medijaciji). Nasuprot njima sa zemlje se dižu govornički pultovi sa šiljcima koji probadaju listove ispisanih papira kojima bi publika u zamišljenoj interakciji pristupila i uključila se čitanjem u ovaj zaglušni bruitizam.

Među radove koji se izdvajaju svakako treba spomenuti velike fotografske portrete južnoafričke umjetnice **Zanele Muholi**, vizualne aktivistice, kako sama sebe voli nazivati predstavljajući afričku lezbijsku scenu. Dvojstvo između portreta izraženih u poruci „pogledaj me, crna sam, lezbijka, snaga s kojom treba računati“ i potlačenosti i diskriminacije, vidljiva je i u fotografijama s kojih nas lica ili izravno promatraju ili skreću pogled i tako se submisivno izlažu pogledu drugih.

Najprestižnije priznanje na Bijenalu uvijek je Zlatni lav za životno djelo, ove godine dodijeljen američkom umjetniku **Jimmieju Durhamu** (koji je, kako izvješćuju mediji, svoju zahvalu organizatorima izložbe – otpjevao). Durham je godinama svoj izraz kombinirao s tradicijom američkih urođenika izlažući životinjske rogove, lubanje, dijelove kostura s metalnim i drvenim produžecima, tkanim pokrivačima ili komadima masivna namještaja. Durham stvara zapravo instalacije koje i nemaju izravne veze s urođeničkom američkom umjetničkom tradicijom, nego mu načini koncipiranja totemolikih trofejnih skulptura od otpada i organsko-anorganskih detritusa više svjedoče o suvremenom asamblažu u tradiciji **Rauschenbergovih** kombiniranih djela kao što su *Canyon* i *Monogram*. Durhamov primjer, odnosno slučaj jednog prosječnog umjetnika, kao da potvrđuje višegodišnje pravilo o nagrađivanju na Bijenalu onih iz drugog ešalona koji još nisu nagrađeni, pa je eto došao red i na njih. Teško je tako oteti se dojmu da su nagrade za životno djelo koje dodjeljuje Bijenale godinama u svojevrsnoj krizi i da idu u ruke onih koji prebivaju na umjetničkoj margini. Može li se Durham uopće usporediti s umjetnikom Rauschenbergova kalibra? Naravno da ne, pa se tako čini da su i Durham i mnogi umjetnici koji su u posljednje vrijeme ponijeli tu krunsku nagradu (možda su najeklatantniji primjeri nagrada kreativnoj beznačajnosti, one umjetnicama kao što su **Yoko Ono**, **Maria Lassnig** ili **Marisa Merz**), više je zaslužili izlagačkim aktivizmom, upornošću, nabildanim bio/bibliografijama, menadžeriranjem u kulturi nego umjetničkom ostvarenošću. Među nagrađenima valja spomenuti i do-



4.  
Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainyte, Lina Lapelyte, *Sunce i more*, operaaperformans, 2019.

Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainyte, and Lina Lapelytė, *Sun & Sea*, opera-performance, 2019

5.  
Martin Puryear, *Proždiruće sunce*, drvo, čelik, poliester, užad, 2019.

Martin Puryear, *Devouring Sun*, wood, steel, polyester, ropes, 2019

6.  
Igor Grubić, *Tragovi nestajanja u tri čina*, fotografija, (detalj), 2006.-2019.

Igor Grubić, *Traces of Disappearing in Three Acts*, photography (detail), 2006-2019

bitnika Zlatnog lava za najboljeg umjetnika na izložbi **Arthura Jafa**. Jafa se predstavlja svojim *Velikim kotačima*, odnosno divovskim kamionskim gumama omotanim lancima. Jedna od guma visi s konstrukcije koja podsjeća na vješala, a i dojam lancima okovanih guma kao da svoju tjeskobnost izvlači iz sužanjstva afroameričkog roblja bačenog u lance izrabljivanja i podčinjenosti. Istodobno veliki kotači zazivlju *on the road* slobodu kretanja prostranstvima Jafina Mississippija (Jafa je rođen u Tupelu gdje je svjetlo dana ugledao i **Elvis Presley**), iskazujući stalnu opsesiju velikim kamionima i beskrajnim prostranstvima koja gutaju njihovi kotači. Jafa je nagradu ipak najviše zaslužio videoradom *Bijeli album*, spojem prizora nasilja prema crnačkoj zajednici i ljubavi koju prema bijeloj populaciji iskazuje narator, ili riječima žirija, Jafa „ukazujući na nasilje ujedno govori o kapacitetu ljudi da vole.”

Među najbolje paviljone valja ubrojiti i onaj američki s **Martinom Puryearom** na temu *Slobode*. Slobodarski temat Puryeara predstavljen je gigantiziranim kapama od one frigijske iz francuske revolucije i Delacroixove slike *Sloboda vodi narod*, koja je postala i simbolom karipskih crnaca u borbi protiv zapadnih porobljivača, do nigerijske kape plemena Yoruba simbola afričkog pokreta za nezavisnost, do južnjačke kape iz vremena američkog građanskog rata. Tu je i golema instalacija na ulazu u američki paviljon *Progutano sunce*, svojevrсна kozmička monstranca, kako se navodi u podnaslovu, iza koje se nalazi voluta: pužoliki crni oblik. Suprotnost svijetloj transparentiji koja se radikalno širi prema nama, upravo je u jezgri crnog sunca koje se hrani mračnom materijom u svojoj nutрини. Kompozitor, instalacijski i videoumjetnik **Ryoi Ikeda** svojom zapaženom svjetlosnom instalacijom *Spectra III*, uvodi nas kroz koridor blještava svjetla čiji fluorescirajući sjaj postaje neizdrživ. Umjesto apsolutne vidljivosti, intenzivno se svjetlo konvertira u tamu vida, relativizirajući odnos svjetla i tame koji postaju jedno na visokoj skali blještavila, djelujući dezorijentirajuće i na percepciju prostora kojim se mora proći od ulaza do izlaza koridorom. Videoradom *Ovo je budućnost* **Hito Steyerl** uvodi nas u utopiju budućnosti koja je neizvjesna slika koja se stalno transformira, u fantastični svijet, algoritamski izračunat, koji ugađa osjetilima makar bio sačinjen od virtualnih cvjetova. Steyerl nam prikazuje budućnost kao mjesto koje se neprekidno preobražava i nikad dovršava, vrt algoritama, a put nas vodi kroz virtualnu realnost koja je jedina preostala. Ili kako je zapisano u predgovoru instalaciji, taj je vrt izgubljen u budućnosti jer ta ista budućnost još nije ni stvorena. **Christian Marclay**, koji se na Bijenalu 2010. godine proslavio svojom izvanrednom filmskom montažom *Sat* (tada dobitnik Zlatnog lava) komponiranom od tisuća filmskih fragmenata na kojima se u pojedinoj sceni, koja je sinkronizirana s realnim vremenom gledatelja, vidi koliko je sati, ovaj se put predstavio videoradom *48 ratnih filmova* koji se emitiraju istovremeno, proizvođači kakofoničnu emisiju zvuka i slike. Video je organiziran tako da se vide jedan u drugi upisan okvir pojedinačnog filma, od onog o američkom građanskom ratu do rata u Iraku, jednake debljine fragmenta koji ne izdvaja ni jedan posebno. Titravo mnoštvo preklapljenih filmskih slika i zvukova rata na koncu ostavlja dojam vrtoglavice koja nas obuzima u trenutku brzog vrtloženja zvuka i slike koje više pojedinačno ne razlučujemo.



7.  
Nabuqi, *Događaju li se stvarne stvari u trenucima racionalnosti*, komb. materijali, 2018.

Nabuqi, *Do Real Things Happen in Moments of Rationality?*, combined materials, 2018

8.  
Roman Stanczak, *Let*, komb. ready-made, 2018.

Roman Stańczak, *Flight*, combined ready-made, 2018

Od predstavnika s jugoistoka Europe, susjeda s prostora bivše države, izdvojio bih tek dva primjera koja se ističu svojim kreativnim potencijalom, onaj predstavnika Kosova **Albana Muje** i, bez ikakvog lokalpatriotskog popusta, hrvatskog izlagača **Igora Grubića**. Mujina videoinstalacija pod naslovom *Obiteljski album* bavi se oružanim sukobom na Kosovu od prije dvadeset godina. Muja je svoju temu elaborirao izborom fotografija djece izbjeglica u velikom ratnom egzodusu na Kosovu. Fotografije nekadašnje djece i sada odraslih ljudi, Muji su poslužile da bi osobno sjećanje i medijsku sliku, koja je na njega dograđena, predstavio kao ratnu priču koja se poopćila, postala medijskim simbolom na koji pojedinac više nije utjecao. Muja pritom želi ispitati ulogu koju slike i mediji imaju u konstruiranju i oblikovanju naracije, identiteta i povijesti, posebno u vremenima sukoba. Muja je u jednoj izjavi, govoreći o prezentiranju slika rata koje se šire medijima, naznačio da mu je cilj *Obiteljskim albumom* suprotstaviti se društvenoj eksploataciji slika rata, pobuniti se „protiv društvenih i ekonomskih modusa koji su ideju spektakla doveli do gotovo nadrealnih krajnosti.“ Hrvatsku na Bijenalu predstavlja **Igor Grubić** *Tragovima nestajanja u tri čina*. Naš je paviljon, dođuše, smješten izvan atraktivnih Giardina i Arsenala, u pokrajnjoj Calle della Regine u nekadašnjoj stolarskoj radnji koja je minimalno adaptirana za potrebe izložbenog prostora. No, prednost ovoga mjesta u njegovoj je kompaktnosti, cjelini za sebe, za razliku od utopljenosti u zajednički prostor, primjerice Arsenala, gdje je fragilna djela lako zaobići ili ih među natiskanim radovima uopće ne primijetiti. Prednost je smještaja i u tome što je naš paviljon nadomak Fundacije Prada gdje je za trajanja Bijenala postavljena sjajna retrospektiva **Jannisa Kounellisa**, pa i ta činjenica „šlepanja“ uz drugu izložbu pridonosi našoj kolateralnoj vidljivosti. Grubićeva se postava fotografija i filma bavi tranzicijom zemalja jugoistoka Europe koje su izašle iz socijalizma. Grubićev je paviljon, što nije čest slučaj s našim predstavljajima na Bijenalu, utjecajni londonski časopis *Frieze*, uvrstio među onih 16, od 90 nacionalnih paviljona, koje svakako valja posjetiti. I doista nije riječ o pretjeranoj hvali, zapisao sam u zagrebačkoj *Konturi* osvrćući se na naš nastup, i prisjetivši se većine naših dosadašnjih predstavljanja koja su bolovala od prezentacijske zagubljenosti među drugim nacionalnim paviljonima „nacija beskućnika“ bez vlastitih izložbenih prostora. Često se s našim nastupima događalo i to da smo velikom svijetu umjetnosti nudili domaće marginalije i ono što nama nešto znači, ne uspijevajući našu prezentaciju poopćiti da bi nas i drugi uočili. Ili je jednostavno odabir umjetnika i kustosa bio pogrešan, jer je to dvoje naravno uvijek u korelaciji. Grubićev izbor konačno je domaća uspješnica u Veneciji. Tranzicijska fotodokumentacija na kojoj je Grubić radio trinaest godina, premda niti izravno optužuje niti je politički angažirana u vezi s domaćim postsocijalističkim stanjem, sarkastično govoreći, svjedokom je društvenog puta iz nečega u ništa. U *Konturi* sam istaknuo da je riječ o dvama fotografskim ciklusima i jednom filmu koji su idealno ambijentirani u derutno zdanje nekadašnje venecijanske stolarske radionice. U prvom ciklusu *Divlja*

*kuća*, tekstom i fotografijom autor prati beskućnike na zagrebačkom rotoru koji su u nezavisnoj Hrvatskoj postali prostorni i životni višak koji se ispriječio na putu predatorske urbanizacije. Drugi ciklus *Filigranski pločnik* prati također urušavanje starog načina života, propast malih zanata i obrta (nije riječ samo o domaćim primjerima, nego i onima iz Istanbula, Beograda, Sarajeva, Skopja, Bitole, Prizrena). Treći čin ove tranzicijske „balade iz predgrađa” svojevrstni je filmski esej koji temom *Dekonstrukcija tvornice* govori o sudbini radništva propalih tvornica prelomljenom kroz odnos sina i oca tvorničkog radnika, koji pokidane obiteljske veze ponovno građe za zajedničkog posjeta zapuštenom zdanju, tom piranesijevskom labirintu propasti, sablasnoj utvori industrijske arhitekture. Unatoč otegotnim okolnostima s prostorom pogubljenim u venecijanskom labirintu ulica koje ponekad ne vode nikamo (hendikep je to svih izložbenih paviljona koji nisu u Giardinima i Arsenalu i na pokojoj atraktivnoj lokaciji), Grubićev je rad odlično smješten u derutnu zdanju negdašnje radionice koja ga podupire u osami, tuzi, odsustvom svake estetike, čak i one tako tipično venecijanske – kamuflažnog pozlaćivanja oronuloga.

Završavajući ovaj osvrt na 58. Bijenale i opet bih posegnuo za konstatacijama koje sam kao neku vrstu zaključnog promišljanja objavio u *Art magazinu Kontura*, makar me se optužilo za ponavljanje. Tada sam zapisao da će se svatko složiti da je bolje ne živjeti u zanimljivim vremenima i po cijenu nezanimljive umjetnosti, kada bi to doista bilo u nekoj korelaciji. Vremena u kojima živimo doista pripadaju kategoriji zanimljivih, a izložbe poput Bijenala koje nastoje umjetnošću odgovoriti na njih, sve su prije od zanimljivih i svakako u raskoraku s njima. Prije će biti da je u pitanju ono što je za jedan od prošlih bijenala rekao **E. Beaucamp**, riječ o pozornici koja „ne znači svijet”. Izložba već niz godina očito pada u dodiru sa stvarnošću, na koju se voli pozivati. Beaucamp s pravom kaže da ona „slijedi svoju vlastitu dramaturgiju, promjenu podražaja, stilova, inovacija i suprotnosti – a to je zabavno valovito kretanje ponekad vrlo slično događanjima u svijetu mode. Svi igrači, umjetnici, trgovci, sakupljači, muzealci i kritičari sudjeluju, manje ili više složno, u tom vrtuljku.” Na drugoj strani tog kolektivnog vrtuljka nerijetko prisustvujemo onomu što bismo mogli označiti imanentnim narcizmom postmodernog umjetnika koji djelo kontaminira svakodnevnim usputnostima i banalizira osobnim sitnicama, naivnom obradom, anarhičnim izborom iz zanimljivog svijeta, s prenaplašavanjem vlastite pozicije u njemu. Upravo takva sebi okrenuta djela ne uspijevaju komentirati opće stanje stvari, poopćiti privatnu sferu da bi je se učinilo kolektivno relevantnom. Nešto slično onomu kako je opisivana pozicija transavangardista u osamdesetim godinama, gdje je sve u službi umjetnika od kozmoloških prizora do svakodnevice. **A. B. Oliva** rekao bi, eto nas do „mita o umjetniku kao demijurgu, polubogu, lutajućem duhu, nomadu”, dodali bismo onomu koji ima pravo svugdje postaviti šator i utaboriti se posred svijeta koji više nije heliocentričan, ni geocentričan, nego antropocentričan. I ovaj ćemo Bijenale tako pamtili, po (kako je naveo jedan kritičar) „raskoraku između filozofske i teorijske dimenzije i banalnosti samog rezultata...” koji je „... toliko velik da se djelo čini apsurdnim.” I doista, između retorike umjetnika, ovogodišnjeg izbornika i djela na izložbi, zjapi praznina neusklađenosti. O izložbi ćete malo i ništa doznati iz tumačenja izbornika Rugoffa, tek njegove motive koji su ga opredijelili za zanimljiva vremena i pripadnu umjetnost. Uopće ne morate znati za temu i pratiti teorijske sofisterije izbornika da biste pristupili djelima, ali to još i nije najveći problem izložbe. Mala količina doista upečatljivih djela ono je što zabrinjava u mnoštvu izloženoga. **Biljana Tomić** komentirala je kako izložba jest provokativna (iako joj je tematski narativ o „zanimljivim vremenima” istrošen i bezidejan), ali ne i sugestivna, a **Jelena Vesić** kaže da joj najbolje pristaje riječ – interesantno. Na retorički postavljeno pitanje koje se može čuti na izložbi a glasi: „Kako ti se sviđa ovo ili ono?”, obično se odgovora: „Pa onako, interesantno je.” Vesić nastavlja: „... ne mora se ništa znati, nigdje se ne mora udubiti i okupirati misao, a eto komentara koji sve zadovoljava. Riječ interesantno distribuirala *zeitgeist* vremena akumulacije komentara i opinionizma koji ništa ne znače i nemaju nikakvu težinu”.