

Vinko Srhoj

Venecijanski Bijenale na putovima autorskih koncepcija (2003. – 2017.)

The Venice Biennale in the Light of Artistic Concepts (2003-2017)

Odjel za povijest umjetnosti
Sveučilište u Zadru
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2
HR - 23 000 Zadar

La Biennale di Venezia (Esposizione Biennale d'Arte) – retrospektivni pregled selektorskih koncepcija od 50. do 57. Bijenala (2003. – 2017.). Izbornici: Francesco Bonami (*Snovi i konflikti*), Maria de Corral i Rosa Martinez (*Iskustvo umjetnosti – uvijek malo dalje*), Robert Storr (*Misli osjećajima, osjećaj razumom. Umjetnost danas*), Daniel Birnbaum (*Stvarati svjetove*), Bice Curiger (*Svjetlost*), Massimiliano Gioni (*Enciklopedijska palača*), Okwui Enwezor (*Sve budućnosti svijeta*), Christine Macel (*Viva Arte Viva*). Kolateralna izložba 2017.: Damien Hirst (*Blago s olupine Nevjerojatnog*)

Osvrt na izložbu - *Exhibition review*

This retrospective overview of the oldest exhibition of contemporary art, the Venice Biennale, focuses on the artistic concepts of its selectors from the 50th exhibition in 2003 until the latest, 57th, which took place in 2017. The central thematic exhibitions of the Biennale have become the benchmark for evaluating the entire artistic production of the two-year interval, the main trends on the global art scene, and the spirit of the time. Analysing the selectors' concepts, the author has indicated some of their qualities and deficiencies and assessed the state of theoretical superstructure of curatorial concepts at the time and their comparability with the actual, converging or diverging state of artistic production. His conclusion is that the Biennale has been losing momentum and flow, and that the selectors' concepts are often imposed at the cost of artistic quality. The exhibition of Damien Hirst (2017) has confirmed the already present trend in which the collateral exhibitions taking place during the Biennale tend to overshadow the Biennale itself and shift the focus on the more compact and artistically more appealing exhibitions of individuals, art groups, or phenomena.

Keywords: *Venice Biennale, artistic concepts (2003-2017), Damien Hirst*

„Iako me dobronamjerni kritičari redovito upozoravaju kako bih iz svojih napisa trebao izbacivati govor u prvom licu jednine, odlučio sam i ovog puta ponoviti već spomenutu grešku.” Tako je povodom venecijanskog Bijenala 2007. godine pokojni kolega Darko Glavan, nazočeći zadnji put izložbi koju je popraćao od ranih 70-ih godina, započeo svoj osvrt u prvom licu na najstariju i najveću smotru suvremene umjetnosti, koja zaokuplja svjetsku umjetničku javnost još od davne 1895. godine. Personalizirajući, tj. ponavljajući Glavanovu „grešku” ovim napisom, koji je retrospekcija (ponekad i samo letimična) zbivanja na izložbi od jubilarnog 50. do ovogodišnjeg 57. Bijenala po redu, kanio sam ukazati ne toliko na umjetnike i djela, koliko na protok koncepcijskih rješenja selektora u vreme-

nu kada izložbe postaju sve više mjestima demonstracije kustoskih platformi, a sve manje okupljanja umjetničkih istomišljenika ili iskoraka pojedinaca koji se uspijevaju nametnuti javnosti izvan verifikacije stručnjaka i kulturnih institucija. Osvrćući se na ovogodišnji Bijenale i kritičar Vanja Babić, napominjući da u novije vrijeme Bijenale „funkcionira naglašeno dualistički: nacionalne selekcije s jedne i središnja tematska izložba za koju odgovara glavni kustos s druge strane”, zaključuje da „o uspjehu ili neuspjehu nekog Bijenala struka ponajviše sudi na osnovi uvjerljivosti središnje tematske izložbe.”

„Grešku” koju spominje Glavan primijenit ću i na ovaj napis, lišen bilješki o izvorniku, fusnota i prateće znanstvene aparature, pa čak i stavljanja pod navodnike

onih primjedbi koje sam, pišući o Bijenalu u dugogodišnjoj praksi kritičara, razasuo po novinama i časopisima. Naravno, zbog obzira prema autorstvu kao zaštićenoj kategoriji, primjedbe kolega na istom zadatku, primjereno ću citirati. Zato ću i ovaj moj govor u prvom licu jednine, osloboditi tereta samocitiranja, jer ni ne kanim sam sebi polagati račune o izvornosti onoga što sam nekad negdje zapisao bez želje da to jednoga dana bude „svetim pismom” nepromjenjivosti. Ako išta mogu slobodno interpretirati, reciklirati, rearanžirati u novom kontekstu, onda su to vlastite riječi kao pretekst za novu sintezu jednoga teksta koji se kani, kroz isticanje ideja i programa, osvrnuti na gotovo petnaestogodišnju povijest Bijenala.

50. Bijenale, *Snovi i konflikti*, 2003., izbornik Francesco Bonami

Za isključni trenutak venecijanske izložbe odabrao sam tako jubilarni **50. Bijenale iz 2003. godine**, znakovita naslova *Snovi i konflikti*, izbornika **Francesca Bonamija**, Više od same okvirne teme, iz podnaslova izložbe *Diktatura gledatelja* može se iščitati Bonamijeva namjera da u središte pozornosti stavi promatrača čijim se priželjkivanjima, navodno, povinjuje umjetnik. *Diktatura gledatelja* fokusirana je, dakle, na promatrača, dok je umjetnost koja nastaje preslika njegovih želja ili, još ultimativnije, tiranije masa koja se je izborila za status umjetničke publike. Kritika je i ranije uočavala trendove koji su vodili, govorilo se, trivijalizaciji umjetnosti od strane publike ili spuštanje umjetnika na razinu publike koja ne živi za umjetnost nego, dapače, još više za neumjetničke stvari kao što je primjerice potrošačka manija koju su još šezdesetih zorno predočavali popartisti. No Bonami nas u predgovoru izložaba uvjerava da ga zapravo ne zanima publika, nego gledatelj. Dakle, pažnju je usmjerio na onoga koji gleda umjetnost, a ne onoga koji sudjeluje u masovnom ritualu obilaženja izložaba kao nekoj vrsti *eventa*. Takvima je Bonami namijenio jubilarni Bijenale koji ne želi biti dodvoravanje ukusu masa, kao što ne želi biti mjestom za one koji na izložbe dolaze zato da bi se susreli s bizarnostima i svakovrsnim iščašenostima umjetnosti koja šokira. No, primjetio sam tada, da i na tu i na slične izložbe opet dolazi ista „neprosvjecena” publika, izuzmemo li šačicu znalaca i umjetnika, i teško je zamisliti da je konačno izrasla kritična masa onih koji dolaze da bi aktivno gledali ili interaktivno sudjelovali u razmjenu iskustava s umjetnikom.

Bonamijeva koncepcija u središte je stavila i vječnu dilemu proklamiranu u modernističkoj estetici o odnosu umjetnosti i stvarnosti. Naime, Bonami izjavljuje da ga



1. Aspasio Haronitaki - Louise Bourgeois, manipulirana fotografija, 2003.

zanimaju oni umjetnici koji „znaju komunicirati sa stvarnim svijetom”, ali ga ne intrigiraju faksimili i dokumenti, jer doslovnost u umjetnosti, kaže, zbunjuje promatrača koji više ne zna što je unutra, a što vani. Zanimaju ga interpretacije, a ne identifikacije umjetnosti i stvarnosti. Nadalje, poručuje kako ne bismo trebali oboriti barijeru koja dijeli život i umjetnost, jer baš zbog te granice ljudi još uvijek dolaze u muzeje gdje mogu vidjeti drukčiju verziju realnosti, a ne stvarni život.

50. Bijenale iskazuje i veliki interes za izvanzapadne umjetničke doprinose, što i nije novina, jer je tu praksu za dva mandata svog rukovođenja izložbom uveo njegov prethodnik Harald Szeeman. Sekcije arapske, azijske, južnoameričke, afričke i bliskoistočne umjetnosti prisutnije su nego ikada na Bijenalu. No i sam Bonami uviđa ono što se i meni učinilo tih godina: da je ta umjetnost u njezinom suvremenom tijeku tek blijeda sjena umjetnosti Zapada i da je ono što nam od tamo dolazi zapravo ono što na tim prostorima opstoji kao folklorna rukotvorina koja se izdaje za suvremenu umjetničku praksu. „Kada je počnete ocjenjivati globalnim kriterijima, nezapadna se umjetnost može učiniti vrlo neprofesionalnom, gotovo folklornom”, zaključuje

Bonami i predlaže da tu umjetnost promatramo u kontekstu umjetnosti, a ne kao materijal za usporedbu s onom ovdje.” (F. Bonami). No i čak kada tu umjetnosti gledamo iz nje same, iz konteksta kojemu kulturno i geografski pripada, teško se oteti dojmu o „blijedoj sjeni” one umjetnosti koja je na Zapadu dovršila svoj povijesni tijek (primjerice kada vidimo okašnjele postavana-garde, odnosno njihove oslabljene imitacije).

Bonamijeva koncepcija evidentno favorizira gledatelja kojemu je omogućeno da se izložbom kreće po vlastitom nahođenju, da gleda radove koji su poput otoka u arhipelagu s vlastitom autonomijom i identitetom. Ako je ovakav koncept koji poštuje osobni itinerar gledatelja, s jedne strane, afirmacija samoinicijative, s druge pati od nedostatka onoga što bismo nazvali provodnom niti, odnosno linijom koja bi nas vodila na putu koji ima izgrađenu infrastrukturu znakova i smjerokaza. Jer, ako je dopušteno kretanje u svim smjerovima, moguće je da se izgubimo u labirintu koji nema ni početka ni kraja, odnosno da besciljno kružimo među radovima koji ne komuniciraju, niti vode izlazu. Baš se je to i dogodilo 50. Bijenalu koji je pretjerano difuzan, a samim tim i neobvezujući u smislu koncentracije na pojedinačni rad koji nešto znači u cjelini izložbe. Čini vam se da bi neka djela komotno mogla biti izostavljena s izložbe, a da se u njoj ništa ne poremeti, baš kao što biste neka druga mogli uvrstiti, a da se ni tada ništa bitno ne dogodi. Odnosno da cjelina ne bude više od pukog zbroja pojedinačnih radova. Ako je na gledatelja kao privilegirano promatrača izložba i fokusirana, ona ga, paradoksalno, i isključuje njegovim osamljivanjem u labirintu u kojemu ima slobodu krenuti u svakom smjeru, ali mu se ta sloboda pretvara u tamnicu besciljnog lutanja beskrajnim mogućnostima. I na kraju slikarstvo kao dugogodišnja preferencija venecijanske izložbe najbolji je dio i 50. Bijenala. Bonamijeva bilingvalna sekcija *Pittura/Painting* retrospekcija je četrdesetgodišnje prisutnosti slikarstva na Bijenalu sa sjajnim imenima od Rauschenberga, preko Fontane i Warhola do Kiefera, Baselitza, Murakamija, Hirsta. Slikarstvo u svojoj izvornoj pojavnosti, svjedoči to i ova sekcija, još uvijek je onaj medij koji, unatoč velikim promjenama, ostaje najslavnijim proizvodom i najupornijom konstantom Bijenala. Unatoč tome, ili baš zato, što se u novo vrijeme, kako kaže Achile Bonito Oliva, umjetnost pomaknula u područje socijalne skulpture i ušla u otvoreni dijalog s publikom. Zato je i očekivano da se umjetnost za 21. stoljeće kreće prema arhitekturi, odnosno da će se, tvrdi Oliva, sve više baviti habitatom – ne teritorijalnim, nego prije svega multikulturalnim. No to je priča koja s ovom slikarskom ne komunicira, prebivajući u međuprostoru vizualnog polja i socijalnog ambijenta.

51. Bijenale, *Iskustvo umjetnosti – uvijek malo dalje, 2005.,* izbornice Maria de Corral, Rosa Martinez

Naslovivši osvrt na izložbu **51. Bijenala 2005. godine** „Red među radovima” naoko sporednom refleksijom o postavu jedne izložbe, u nedostatku vidljivijeg pomaka u umjetnosti u dvogodišnjem razdoblju, htio sam akcentirati da je taj Bijenale, kao svoju bitnu razliku od prethodnog, donio ono što nipošto nije nevažno kod ovakvih smotri: preglednost i red. Koautorice izložbe **Maria de Corral** i **Rosa Martinez** prvo su smanjile broj radova i postav učinile konzistentnijim i preglednijim, omogućivši da među radovima bude „više zraka”, tj. da se autori i djela ne naguravaju kao u Bonamijevoj koncepciji. Prethodni je Bijenale gomilao radove (Lejla Topić dosjetljivo je primijetila da se od umjetnosti nije moglo vidjeti umjetničko djelo), a 51. ih je situirao u pojedinačno dodijeljene prostore i samim tim značajnije uokvirio i izdvojio. Corral i Martinez nisu, dakle, na 51. venecijansku smotru donijele nikakve novine koje nismo mogli zapaziti na prethodnoj, ali je njihov doprinos u organizaciji građe, u vizualnoj prohodnosti, što je s obzirom na prirodu izloženih djela, a riječ je o ambijentima, instalacijama, videoradovima, iznimno važno. Naime, kako su ta djela postavljena, toliki im je i učinak, odnosno njihovim prikladnim ili neprikladnim ambijentiranjem, pomaže se ili odmaže u njihovoj recepciji.

51. venecijanski Bijenale ponovno, kao i niz prethodnih, nudi ono što se popularno naziva privatnim poetikama. S pojavom postmodernog odustajanja od ideje projekta za budućnost i želje da se ispriča neki opće značajan i važan sadržaj, umjetnici su se definitivno okrenuli sebi i svojim, nimalo reprezentativnim svjetovima privatnosti. Tako će koautorica Maria de Corral naglasiti da su i nju



2. Guerrilla Girls, Treba li žena biti gola da bi ušla u Metropolitan muzej, ofset fotografija, 1989.

privukle ideje koje su hrpa ostataka, fragmenata, skica i pokušaja. Pritom konstatira opće poznatu činjenicu da je u posljednje vrijeme nemoguće prepoznati nešto što bi bila dominantna umjetnička doktrina ili formalni stil. Dodaje kako nije ni pokušala tražiti lažne univerzalne modele, kojih očito nema. Radije se okrenula onome što umjetnike danas više zanima, a to je strah od posljedica globalizacije i multikulturalizma doživljenog kao bogatstvo ili prijatna. Suautorica Rosa Matinez na sličnom je tragu u svojoj selekciji, a provodnu nit našla je u strip-junaku Cortu Malteseu Venecijanca Huga Pratta. Corto Maltese romantični je putnik, otvoren mogućnostima i riziku, spreman prijeći svaku granicu u potrazi za osobnom istinom. Taj putnik sanjar, kaže Martinez, parafrazirajući Deleuzea i Prousta, uvjeren je kako uvijek treba zakoračiti u nepoznato da bi se nešto spoznalo. Tako je i fokus u njezinoj selekciji na djelima punim istraživačkih sumnji svojstvenih zbudjenom suvremeniku kojemu se otvara mnogo kontradiktornih mogućnosti. On zato prebiva u prostoru „strasti i melankolije, povjerenja i rezignacije, zadovoljstva i osjećaja krivnje” (R. Martinez).

Izložena djela ovog Bijenala, pogotovo ona u selekciji Rose Martinez, stoga više komuniciraju s neumjetničkim okruženjem modernog čovjeka nego s poviješću vlastita medija. Putovanje kroz strahove, drame i fikcije, kako nas upućuje Martinez, odvija se na poprištu stvarnosti, one konkretnih predmeta i situacija koje nas okružuju. No iako pred sobom imamo prave predmete iz stvarnosti, koji su još do jučer služili spravljanju jela, sjedenju, ležanju ili televizijskoj dokolici, njihova je nova stvarnost u umjetničkoj transpoziciji. Oni su predmeti postupka posvajanja i novog kontekstualiziranja, toliko čestih u umjetnosti prošlog i ovog stoljeća. Kritika je stoga u pravu kada tvrdi da je većina djela moderne umjetnosti registracija aktivnosti duha, prije negoli predmet oplemenjen vještinom umjetnika, onim što se nekada zvalo majstorstvom, da bi danas bilo zamijenjeno konceptom.

52. Bijenale, *Misli osjećajima, osjećaj razumom*, 2007., *Umjetnost danas*, izbornik Robert Storr

52. izdanje Bijenala iz 2007. godine kolege kritičari s pravom su proglasili jednim od najbljeđih u novije vrijeme. Konceptija selektora **Robert Storra** već je naslovom upućivala na tešku misiju prepoznavanja nečega tako općenitog kao što su razum i osjećaji, odnosno njihovo prožimanje u djelima umjetnika. Naslovna tema *Misli osjećajima. Osjećaj razumom. Umjetnost danas*, kanila je ukazati na prevladavanje dihotomnih stanja, i naravno u toj nemogućoj misiji, promašila. Da bi ukazao na



3. Felix Gonzalez-Torres, *Bijela noć, rasvjetno tijelo*, instalacija, 2007.

takvu podjelu, Storr je s jedne strane izložio djela socijalno-angažirane tematike (to su valjda ona kod kojih nas razum vodi prema suosjećanju za teške socijalne drame današnjeg svijeta) i ona druga kod kojih je estetička podloga primarna (djela koja izvire iz kruga jednog oblika larpurlartizma koji ipak nije estetizantski samodovoljan, već mu osjećaje korigira mentalno). U osvrtu na izložbu Jasminka Babić, s pravom konstatira da unatoč pretenzijama, ono što je u Storrovoj i svakoj drugoj selekciji najproblematičnije, to je da od predstavljenih radova „rijetki formom privlače pažnju”. Konstatirajući da se Storrovim naslovom zapravo može „obuhvatiti sve što se danas događa u umjetnosti: za čisto klasično slikarstvo može se reći da ‘misli osjećajima’, jednako kao što se i za neki kritičko-društveno-aktivistički projekt može tvrditi da ‘osjeća razumom’”, Evelina Turković također zamjećuje da je prenaplašavanje koncepta izbornika dovelo u poziciju da u izložbu uvrsti vrlo skromna djela”, samo da bi ona potvrđivala postavljenu tezu. Uočavajući da je na izložbi uvršteno mnogo umjetnika koji nisu nova imena, odnosno koji već odavno predstavljaju neupitne vrijednosti povijesti umjetnosti, od Gerharda Richtera, Louise Bourgeois, Elswortha Kellyja, Daniela Burena, Sigmara Polkea..., Turković konstatira da ako su na „najvećoj svjetskoj izložbi suvremene umjetnosti najuzbudljiviji oni

već dobro znani (ili čak mrtvi) autori”, gledatelju „se u konačnici čini da, unatoč kilometrima prijeđenog izložbenog prostora, ništa (novoga) nije doživio.” I doista Storrova koncepcija urušila se u općenitosti i nedokazivosti teze o inteligibilnoj i osjetilno-emosivnoj razini kao nečemu što je razdvojeno i može se slijepiti, a zapravo je samo intelektualni konstrukt i bez vidljive potkrjepe u radovima s izložbe.

53. Bijenale, *Stvarati svjetove*, 2009, izbornik Daniel Birnbaum

Pišući *Jedan ostrašćeni komentar uz 53. Venecijanski bijenale i nagrađene umjetnike*, odnosno selekciju izbornika **Daniela Birnbauma** *Stvarati svjetove*, nisam mogao ne zamijetiti da krizno stanje nije prošlo sa Storrovom koncepcijom, nego se nastavio i te **2009. godine**. Priča o „stvarateljima svjetova”, odnosno utjecajnim umjetnicima koji strše u vremenu i pružaju primjer za ugledanje, nije mogla biti neprimjerenija trenutku u kojemu zatičemo umjetnost na početku novog tisućljeća. Naime, nikada, kao u postmoderni, nije bilo više „umjetničkih svjetova” i proporcionalno tako malo utjecaja koji se iz njihovih epicentara šire. Nikada na umjetničkoj sceni nije bilo više buke (kao da je zaživjela avangardna parola o tome da će svi jednoga dana praviti umjetnost), a tako malo razgovijetnih glasova koji se nisu u njoj utopili. Nikada više, kad već nabrajamo, takve usitnjenost umjetničkih svjetova i sukladno tome tako malo vizionarstva koje stvara relevantne svjetove. Netko će reći da nikada umjetnost nije bila više okrenuta istini svijeta oko sebe, dokazujući to brojnim interakcijama na relaciji umjetnost – stvarnost. Međutim, isto je tako činjenica da



4. Michael Elmgreen i Ingar Dragset, *Smrt kolekcionara*, različiti materijali, 2009.



5. Tomas Saraceno, *Galaksija paukove mreže*, elastične niti, 2009.

postoje banalne istine koje nije nikakva mudrost objaviti. Umjetnik bi trebao biti dovoljno mudar (dakako i nadaren) da prepozna i obznani relevantne istine. Ako je u pravu Birnbaum da je umjetničko djelo više od predmeta, dakle da umjetnike ne prosuđujemo samo po artefaktima koje su stvorili nego i po onom fluidu koji se širi iz njihova pravca, u pravu je tek djelomično. Mnogi su se suvremeni umjetnici (kako je jednom netko podvukao dijeleći Mondriana od Warhola) od umjetnika svećenika pretvorili u umjetnike *showmane*, a pravljenje umjetnosti zamijenili gradnjom društvene scene na osnovi zaštićenog *branda* imena i fame. Koliko je taj fluid doista gradio umjetnost a ne njen socijalni i statusni *hall of fame*, prosudite sami. Birnbaum nije u pravu u onom dijelu u kojemu kani dokazati da su ti umjetnici nadišli materijalne aspekte djela i umjesto *control objecta* – bez kojega je nekada bilo nezamislivo govoriti o umjetničkom fenomenu – izgradili umjetnički prostor „bez tijela”. Neki jesu, ali baš je takvih najmanje i na njegovom Bijenalu i u suvremenici općenito. Bijenale je potvrdio da je irelevantno predstavlja li se uz velikana suvremene umjetnosti i nevješt amater. Čini kao da to nikome nije ni važno jer je izložba izgubila smisao borbe za kvalitetu u području medija (ah, kako to starinski zvuči, reći će netko), a traže se odgovori – i izvanumjetnički – na zadanu temu. Tematizacija je sve, koncept izložbe je početak i kraj rasprave o vrijednosti i nevrijednosti (zapravo ju uopće i nema), a umjetnost ne mora ništa važno svjedočiti, nositi neku poruku ili se dičiti majstorstvom. Što se tiče samih djela, ponekad je raskorak između filozofsko-teorijske dimenzije s jedne, i banalnosti vizualnog rezultata s druge strane, toliko velik da se djelo čini apsurdnim, to jest ne svjedoči ništa drugo doli vlastitu materijalnu prizemnost. Nedavno je umjetnik Ross Bleckner dao jednu ključnu izjavu koja bi još do prije kojeg desetljeća zvučala za-

strašujuće. Bleckner kaže: „Želim da moje slike dosegnu uvjerljivost i iskrenost koju ja kao umjetnik ne osjećam ili ne osjećam uvijek.” I 53. Bijenale pun je uradaka koji otkrivaju još porazniju istinu neuvjerljivih i neiskrenih djela, a kamoli da smo u situaciji da razmišljamo o takvim osjećanjima samih umjetnika. Čast izuzecima poput brazilske umjetnice Lygije Pape koja od zlatnih niti i svjetlosti tka monumentalno djelo dematerijalizacije. Da apostrofiranje takvih izuzetaka nije tek hir jednoga kritičara, potvrdilo je i isticanje ove umjetnice od strane kolegice Barbare Vujanović u tekstu *Važno je sudjelovati...* u smislu monumentalnosti i profinjenosti koju uočava u tom iznimnom radu.

54. Bijenale, *Svjetlost*, 2011., izbornica Bice Curiger

Neobičnost 54. **Bijenala u Veneciji 2011. godine** u neposrednom je dovođenju u vezu starih majstora i današnjih umjetnika, preciznije otpočinjanja izložbe na temu svjetla u umjetnosti selektorice **Bice Curiger** djelima Jacopa Tintoretta. Renesansni majstor svjetla tako otvara poglavlje o svjetlosti u suvremenoj umjetnosti kao stvarni iluminist svojega doba. S te strane nema se što prigovoriti takvom zbližavanju stoljeća, Tintoretto jest dobra potkrjepa teze, ali sam na izložbi bio u trajnoj dvojbi zašto Tintoretto, a ne netko drugi. Dojam je da je svejedno je li izložba počinje s Tintoretom ili s nekim drugim iluministom, starim ili novim majstorom. I kad Curiger u uvodniku kataloga izložbe napominje da je „taj izbor možda neočekivan”, opet je u pravu kada se izbacilo „možda”. Neočekivanost je na bijenalima postala upravo pravilo a ne izuzetak. Što manje nešto očekujete, to je izvjesnije da će vas upravo to zaskočiti iza ugla Giar-



6. Jan Fabre, Milosrđe, carrara mramor, 2011.



7. Anish Kapoor, Ascension, 2011., instalacija, Basilica di San Giorgio

dina ili Arsenala. Isto je i s ostalim autorima i djelima uvrštenim u *Illuminazioni – Illuminations*. Neka djela tako drže vodu u smislu potkrjepe teze, a neka uopće ne (barem na vizualnoj razini), pa se za njihovo uvrštenje iznalaze razna fluidna opravdanja, i opet se vraćamo na ono da možete i Tintoretta staviti na izložbu suvremene umjetnosti, ako ste izbor osnažili teorijskim opravdanjem, i u tako hipertrofiranoj prevazi teorijskog diskursa potpuno skrenuti pozornost s djela (ili barem onoga što se vidi kao djelo) u njegov novouspostavljeni kontekst. Naravno, možete i sasvim zanemariti starog majstora i krenuti u avanturu dokazivanja teze bez njega i bilo koga drugog (i sa svakim drugim). Jer kunsthistorijski je arhiv danas samoposluživanje iz kojega možete uzeti što vam paše, a da vas za to nitko ne pozove na red da ne ide baš sve sa svime i da s polica tog golemog hipermarketa ne možete uzeti samo ono što vam ide u prilog. Povođom 54. Bijenala stoga sam preporučio da jednostavno zanemarimo tezu izložbe, da prestanemo razmišljati što se u nju uklapa, što napola, a što nikako, i okrenemo dobrim radovima nezavisno od okvira koji je zadala Bice Curiger. Okrenemo se tako, primjerice Jamesu Turellu ali ne kao iluministu koji se dobro uklapa u tezu, nego

kao umjetniku koji i izvan koncepta jednako funkcionira kroz prostorno-svjetlosne iluzije. Pun pogodak i najbolje ostvarenje (potvrđeno i nagradom) možda čitave izložbe, film je Christiana Marclaya *Sat*, 24-satni kolaž sastavljen od isječaka mnogih filmova na kojima se pojavljuje mjerač vremena – sat, pokazujući vrijeme sinkrono s vremenom u kojemu gledate film na Bijenalu. No njegov je prostor onaj vremenski a ne svjetlosni, baš kao i impresivna voštana kopija Giambolognina skulpture *Otmica Sabinjanki* Ursa Fischera, koja je u stvari svijeća koja dogorijeva i topi kip. No ni tu nije riječ o većoj važnosti svjetla, primjerice svijeće koja gori na glavi kipa, nego o toplini koja rastapa vosak, i u konačnici o utrnuću tog istog slabšašnjeg svjetla po rastapanju kipa.

55. Bijenale, *Enciklopedijska palača, 2013., izbornik Massimiliano Gioni*

Izložbena koncepcija 55. **Bijenala** izbornika **Massimilianoa Gionija** *Enciklopedijska palača* iz 2013. godine, više nego i jedna do tada, nastojala je zamagliti ili izbrisati granicu koja dijeli umjetnost s velikim početnim slovom od amaterizma ili čak čudaštva, riječima Gionija, profesionalce od amatera, autsajdere od insajdera. I u tome je zasigurno uspjela, učinivši tu granicu na trenutke potpuno izlišnom i nevidljivom. Osnovni Gionijev cilj bio je ponuditi antropologiju umjetničkog, pa i one opuse pojedinaca nesvjesnih umjetničkog djelovanja, primarno zainteresiranih za izvanrealno, okultno i mistično, ili za neku svoju utopijsku fantaziju koja nije imala realnih izgleda da zaživi u stvarnosti, poput konstrukcije Marina Auritija *Enciklopedijska palača*, po kojoj je Gionijev koncept i dobio ime. Snovi, halucinacije i vizije o kojima govori izbornik, više nisu nužno ostvarive u radu koji ima umjetnički integritet, nego se mogu predstaviti i kao puka zabilješka na margini drugih interesa. Uostalom ni tvorci takvih artefakata nisu svojim „bilješkama” pridavali umjetnički značaj, niti očekivali da oni budu predstavljeni na izložbi umjetničkih djela. Gioni se je dakle odlučio da mu izložba opstoji kao antropološka studija slika, posebice izoštrena na područje imaginarnog i funkcioniranje mašte. A koliko u tome ima onoga što se „starinski” zove umjetnošću, uopće mu nije u središtu interesa. Naime, neki od izlagača zapravo žele uz pomoć slika ili konstrukcija progovoriti o drugim opsesijama koje nisu nužno likovne naravi. Bitno im je da im likovnost kao sluškinja pomogne oko sortiranja i stvaranja poretka koji zamišljaju izvan umjetnosti. Pritom im je ipak potrebna vizualna potkrjepa, ne da bi stvarali estetiku, nego da bi otkrivali druge svjetove uz pomoć



8. Paul McCarthy, Dječje anatomske edukacijske lutke, industrijska vuna, nađeni predmet, 1990. (lijevo); John De Andrea, *Arial II*, ulje, bronca, 2011. (desno)

onoga što bismo mogli nazvati psihodinamikom vizualne scene. Radovi psihoanalitičara Carla Gustava Junga, antropozofa Rudolfa Steinera, okultista i astrologa Aleistera Crowleya, samoukog slikara Augustina Lesagea koji je, radeći u rudarskom oknu, čuo glas da se posveti slikanju, do Auritijeve makete velikog muzeja, tog muzeja nad muzejima u koji bi stalo sve važno što je čovjek napravio od kotača do satelita. Ni Auriti nije čovjek struke, odnosno arhitekt niti je njegovo zdanje imalo bilo kakvu ideju o novoj arhitekturi. Bilo mu je važno tek izraziti ideju o kući (pa ma kakva ona bila) za svoju fantaziju o arhivu svih ljudskih postignuća.

No da ne bi bilo zabune, centralni prostor središnje Gionijeve teme, nije ispunjen samo amaterima, fantastima i autsajderima. Naći će se tu i poznata imena poput Dorothee Tanning, Allana McColluma, Cindy Sherman, Richarda Serrae, Otto Pienea, Bruce Naumana, Marise Mertz, Stevea McQueena, Mariae Lassnig, Duane Hanson, John De Andrea, Domenica Gnolija, Waltera De Mariae, Tacite Dean, Carla Andrea... Ujedno tu je i podkoncepcija središnjeg dijela izložbe u Arsenalu u režiji Cindy Sherman, koja također slijedi Gionijeve ideje o predstavljanju relativno nepoznatih imena, štićenika raznih ustanova poput psihijatrijskih i zatvorskih.

No konačni je učinak izložbe miješanje vrijednog i gotovo bezvrijednog u umjetničkom smislu, poznatih i nepoznatih, profesionalaca i amatera. Dojam je u krajnjoj ležernosti selektora prema vrijednostima, benevolenciji prema apsolutnoj margini i njezina dovodjenja u vezu s ozbiljnim i umjetnički promišljenim rješenjima. Da ne kažem da u svemu tome ima i krajnje neprimjerenih i gotovo ridikuloznih spojeva čak i među važnim umjetnicima. Jedan od bizarnijih susreta u postavu izložbe je i izlaganje primjerice Dječje anatomske edukacijske lutke Paula McChartyja i verističkog akta Ariel II

John De Andrea. Upravo zbog takve ležernosti i ono što bi moglo stršati kao kvalitativni vrhunac, tone u mulju izjednačenja po koncepciji i, ponavljam, potpunoj neza-interesiranosti selektora za vrijednosna pitanja koja su se pri izboru autora i eksponata, ipak trebala postaviti u smislu kriterija odabira.

Što dakle reći za koncepciju 55. Bijenala selektora Massmilianoa Gionija? Ograđujući se, uporabimo oksimoron, od mogućnosti da napravi nemoguće, to jest da, kako kaže, na jednom mjestu koncentrira beskrajne svjetove suvremene umjetnosti koji danas postoje, smatrajući to jednako apsurdnim kao i Auritijev san o palači svih znanja i dostignuća, Gioni nudi alternativu. U svijetu koji je preplavljen slikama, smatra da je za unutrašnje slike, za snove, vizije, halucinacije, ostalo malo mjesta. Rukovođen time da je svijet postao slikom, smatra da nema smisla i dalje umnažati njegove slike. Apsurdnost Gionijeve ideje ogleđa se upravo u tome kako nije uspio u naumu da bez vanjskih slika ponudi one unutrašnje i da je i njegova izložba, na koncu, sasvim očekivano – slikovna. E sada, glavni je u svemu problem da kada već nije uspio pokazati unutrašnje svjetove, jer se oni i ne mogu prikazati bez nekog *control objecta* koji na njih upućuje – slike, video zapisa, instalacije, ponudio je ono što uglavnom egzistira kao slikovna fusnota autora koji se ne bave likovnošću, nego primjerice mistikom, psihologijom, izumiteljstvom, mineralogijom, tehnologijom. Upravo u tom dijelu izložba ne funkcionira jer nam bitno ne predočava što je to u djeli-ma nekog antropozofa ili mistika njegov svijet, nego kako je to uspio nacrtati na margini nekog svog predavanja ili razrade koncepta, a to ne izgleda bogzna kako, često vrlo amaterski i svakako daleko od njegova nauka ispričanog riječima, primijenjenog na nekoj seansi ili predavanju.

„Koja je poanta stvaranja slike svijeta kad je sam svijet postao slikom”, krucijalno je Gionijevo pitanje, koje se također može problematizirati. Kada bi stvaranje slike svijeta doista bio završen proces, Gioni bi možda i bio u pravu da treba odustati od daljnjeg gomilanja istih slika iz perspektive završenog oslikavanja tog svijeta. No rijeka slika i dalje protječe svijetom i svijet nikada nije postao konačnom slikom koju neće smijeniti druga slika. Na koncu i njegova izložba puna je slika, čak i onih klasične provenijencije iz vremena dok je svijet slika „još bio mlad”. Zato je i dovođenje primjerice Junga, Steinera ili Crowleya u konačnici prikazivanje njihovih vizualnih uradaka. Upavši u zamku da izlaganjem njihovih slika govori nešto drugo, više od toga što se samo vidi, Gioni se vjerojatno ne može pomiriti s tim da ga publika doživljava kao kustosa koji im donosi manje ili više zanimljive slike „slikara” Steinera, Junga i ostalih. Zato bi bilo puno bolje da je selektor Gioni, umjesto da izlaže i klasične sli-

ke i skulpture i mističke koncepte, ostao ili pri likovnom, ili se sav predao mistici bez tijela, nego što je kombinirao jedno s drugim. Tako su nam mistici postali umjetnici, često loši, a pravi umjetnici uvršteni, često s lošim djelima, samo da bi zadovoljili koncept i približili se ovim prvima. Sve u svemu, koliko god to zvučalo anakroničnom primjedbom, na izložbi gotovo da i nema „poštenog rada”, a tako je puno, nikad zapravo više, autora i djela koji samo stvaraju privid bogatstva u vizualnom siromaštvu još jednog lošeg Bijenala kojega je pojeo njegov koncept. No, jedno se mora priznati 55. izdanju Bijenala. Više nego mnogi do sada, ovogodišnji, u režiji Massmilianoa Gionija, odgovorio je na naslovnu temu, a broj onih koji su prihvatili koncept *Enciklopedijske palače*, čak i u nacionalnim paviljonima, doista je reprezentativan.

56. Bijenale, *Sve budućnosti svijeta*, 2015., izbornik Okwui Enwezor

56. Bijenale *Sve budućnosti svijeta* izbornika **Okwui Enwezora iz 2015. godine** konkretno inzistira na političnosti, na socijalnoj i egzistencijalnoj (ne)uklopivosti čovjeka u današnjicu, s projekcijom mogućeg raspjeta u budućnosti. Enwezor nas u svojoj koncepciji ne muči intelektualnim sofisterijama, kao što je to često bio slučaj s drugim izbornicima Bijenala, nego nudi konkretan angažman, pa tko voli.... Barem znate na čemu ste.

Budući mu je cilj da od Bijenala kao izložbe napravi mjesto o kojemu će se raspravljati, tj. da on kao institucija preko koje su se već 120 godina prelamale sve kontroverze umjetnosti i društva, sam bude temom, Enwezor je fokus stavio na ono što se izlaže, ali i na vanjske poveznice umjetnosti i stvarnosti. Samim time izložba je postala mjestom na kojemu se ovjerava funkcionalnost teze o umjetniku u dinamičnoj interakciji s društvom. Poznata je i inače Enwezorova sklonost da, kada govori o umjetnosti, uvijek spominje i kontekstualne socijalne poticaje koji na nju utječu. Baveći se temama migracija, dijaspore, postkolonijalizma, posebice afričke, azijske i južnoameričke kulture u previranju koje donosi moderno vrijeme, Enwezor je izrazito sklon multimedijalnosti, pa mu fotografija, video, performans, i poneke sasvim marginalne lokalne oblikovnosti, služe da opiše umjetnost izvan visokog modernizma ili postmoderne sofisterije, onakvu kakva se javlja gotovo u tribalnom izdanju i kao margina izvan muzejsko-galerijskog sustava. Pritom ga posebno zaokuplja odnos globalizacije i lokalnih prilika, način na koji unificirana vizualizacija globalnog plana dotiče lokalizme nastale izvan glavnih tokova civilizacija i *mainstream* kulture. No unatoč namjeri da izložba bude

mjestom beskompromisne polemičnosti o nedaćama suvremenog svijeta, ili riječima izbornika da bude „udarac šakom u sadašnjost”, stoji primjedba kritičara Davora Konjikušića da i ovaj Bijenale „posjeduje veliku moć apsorpcije svakog kritičkog mišljenja, čime svako propitivanje gubi smisao. Današnji svijet umjetnosti, kao nikada ranije, može asimilirati veliku količinu i najkritičkijih radova”, zaključuje kritičar sasvim ispravno, dovodeći smisao angažiranih radova na razinu *anything goes*, kada ništa više ne može izazvati društveni tektonski poremećaj. Zato i nije čudno da su sve teške socijalne teme ovogodišnjeg Bijenala postali *vernissagei* gdje su umjetnička djela izlika za društveni događaj. Pišući o ranijim bijenalnim događanjima, primjerice o stotoj obljetnici (ne zaboravimo da je 56. Bijenale u znaku 120. obljetnice postojanja), D. Bartels spominje da izostaju diskusije o umjetnosti, „kritika ili čak poraznih kritika ovdje nema”, a izložba je postala svečanost koja se odvojila „od svoga povoda, umjetnosti.” Uspoređujući izložbe poput Bijenala sa salonima 19. stoljeća, E. Beaucamp smatra da je i opet riječ o pozornici koja „ne znači svijet”, odnosno 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” (E. Beaucamp). I doista, unatoč deklarativnoj želji da se upozori na svijet u tranziciji prema budućnosti, dakle da se kroz umjetnost progovori o stvarnosti koja nas okružuje, da se enwezovski udari šakom u sadašnjost, i 56. izdanje Bijenala, navodno najangažiranije do sada, ukazuje se kao izložba koja pada na prvom dodiru sa stvarnošću jedne problematične džamije u srcu Venecije (odjeknula je vijest da je na najangažiranijem Bijenalu do sada izbornik pristao da se zbog odluke gradskih vlasti zatvori islandski paviljon koji je pretvoren u funkcionalnu džamiju, kako bi se izbjegla eventualna teroristička ugroza?). Toliko o umjetnosti u životu, odnosno o uzaludnosti truda da umjetnost zaigra igru života, koji ju očigledno vraća u artistski geto iz kojega je naivno mislila da može pobjeći.

No unatoč snažnoj politizaciji 56. Bijenala koja je dala i dobrih rezultata, ali i pala pri prvom susretu sa stvarnim angažmanom jedne džamije, a „udarac šakom u sadašnjost” pokazao se retoričkom figurom salonskog aktivizma, očiglednim je i da za samu umjetnost, društveno angažirano ili dezangažirano ne znači puno. Snagu, primjerice, američkom međuratnom fotografu Walkeru Evansu, nije toliko dalo svjedočenje o ekonomskoj depresiji u Americi 30-ih godina (uzgred, priređivači izložbe rado povezuju Evansove pauperizirane Amerikance sa siromaštvom i ekonomskom neravnopravnošću



9. Georg Baselitz, Nije pao sa zidom, ulje na platnu, 2014.

današnjeg svijeta), nego izvanredan uvid u ljudsku dušu kojoj ni bijeda ne oduzima dirljivo izražajnu osjećajnost, kao u slučaju siromašne seoske obitelji koja svoje zajedništvo iskazuje nedjeljnom pjesmom u slavu Boga. Isto tako masovne scene vizirane s povišenog motrišta fotografa Andreea Gurskyja koje prikazuju ljudsku zajednicu kao pčelinju košnicu, zapravo su *pattern* socijalnog poretka ali i nereda koji proizvode do kraja na masu nesvodivi pojedinci. Gurskyjeve masovke pritom su više priča o ljudskoj zajednici udruženoj na istom poslu, zabavi ili proslavi, negoli komentar o socijalnim prilikama, ljudskoj utopljenosti u bezličnu masu, više slaganje *puzzlea* poretka nego distopijske socijalne prijetnje. Toliko o primjenjivosti društvenog angažmana na umjetnost. Ili drugim riječima, čini se da je angažirana samo ona umjetnost koja je umjetnost.

57. Bijenale, *Viva Arte Viva*, 2017., izbornica Christine Macel

Ovogodišnji **Bijenale 57.** po redu pod vodstvom **Christine Macel** naslovljen *Viva Arte Viva*, za razliku od prethodnog zaokupljenog interferiranjima s politikom, ima namjeru u izložbene paviljone dovesti živu umjetnost, onu koju umjetnici stvaraju ponekad i doslovno u dodijeljenom prostoru. Cilj je selektorice prvo izmijeniti pristup, odnosno postaviti umjetnost u fokus bavljenja, odnosno dati joj značaj promjene društvenih okolnosti punih konflikata i šokova. Umjetnost Macel piše s velikim početnim slovom, smatrajući da je ona područje bavljenja koje nas najviše određuje kao ljudska bića, postavlja temeljna pitanja i vrt je, kaže, u kojemu se kultivira ono najbolje, koje nije nužno trendovsko pa ni usko individualno. Usko individualno očigledno vidi u prostoru izolacije umjetnika koji djeluje daleko od očiju javno-

sti. Cilj joj je kako kaže da sami umjetnici u korelaciji sa selektoricom shvate izložbu kao prostor koji će sami kreirati, koji će biti namijenjen dijalogu s drugim umjetnicima i dakako publikom uključenom u živo događanje umjetnosti. Zato je Macel i zamislila prostor središnje izložbe kroz transpaviljone u kojima će umjetnici dijeliti svoj rad s nama, diskutirati, izvodeći umjetnost uživo (naravno gdje je to moguće u koncepciji umjetnika i njihovih pomagača prisutnih na izložbi). Novina ovogodišnjeg Bijenala je *Tavola Aperta*, osobno predstavljanje umjetnika koji za trajanja Bijenala kroz šest mjeseci, na zajedničkom doručku sjedaju za stol s publikom, tumače svoju umjetnost i odgovaraju na pitanja. Sve se pritom prenosi u realnom vremenu na *webu* izložbe. U Centralnom paviljonu u Giardinima i u Sale d' Armi u Arsenalu umjetnicima je omogućeno da kratkim videom predstave svoj rad, a selektorica je pozvala i umjetnike izvan središnje izložbe u nacionalnim paviljonima da uđu u dijalog s publikom. Bilo da je riječ o doručku s umjetnikom ili radionicama na kojima nastaje živa umjetnost u realnom vremenu izložbe, ovaj ćemo Bijenale pamtiti (mada je sličnih primjera bilo i do sada) kao onaj gdje se fizička prisutnost umjetnika i umjetnosti u nastajanju intenzivno prožimaju i oblikuju izložbu kao *work in progress*.

Prostor središnje izložbe Christine Macel podijelila je u 9 transpaviljona od primjerice *Paviljona umjetnika i knjiga do Paviljona vremenitosti i beskrajja*, ili *Paviljon užitaka i straha*, *Paviljona tradicije*, *Paviljona šamana*, *Paviljona boja...*, uvrštavajući u svaki od njih umjetnike koji pripadaju jednoj od „umjetničkih obitelji”. No isto tako između tih paviljona nema jasno povučene granice pa se čini da radovi ne moraju nužno odgovarati naslovu, što ovo tituliranje čini prilično fleksibilnim, odnosno neobvezujućim.

Izložbu je selektorica zamislila kao mjesto ekstrovertnog odnosa jastva i drugosti, koje će upravo zbog djela u nastajanju biti zajednički prostor bez do kraja definiranih granica, što bi na koncu imalo i određenu humanizacijsku dimenziju, stavljajući u prvi plan umjetnika koji prebiva i u neumjetničkom da bi bio otvoren za prodor života, odnosno kojemu bi, dakako u idealnom smislu, galerija postala atelijerom, a publika imala osjećaj da u onom trenutku, u kojemu pohodi izložbu, sudjeluje u realnom životu umjetnosti čiji je aktivni sudionik. Naravno, to izložbu čini rastresitom, odnosno promjenjivom pozornicom zbivanja gdje vaše vrijeme kao posjetitelja i vrijeme izložbe nisu uvijek u idealnoj korelaciji. Primjerice, može vam se dogoditi da baš kada ste vi ušli u najbolji paviljon Bijenala, onaj njemačke umjetnice Ane Imhof, dolazi do „prekida programa” pa ste svakako zakinuti za cjelovitu izvedbu rada. Da ne govorimo da je višesatni performans, ako na njega naletite, velika privilegija i



10. Jana Želibska, Labuda pjesma - ne budite naivni, multimedijalna instalacija, 2016.

luksuz samo onih koji za jedan paviljon mogu izdvojiti toliko vremena. Uspoređujući taj rad, ako nemate sreće i upadnete u prazni paviljon u kojemu se ništa ne odvija, s onim Christopha Schlingensiefa koji je Njemačkoj, također donio Zlatnog lava za najbolji nacionalni paviljon 2001. godine, sagledljiv i u fragmentu u svakom trenutku ulaska u prostor, svakako se onda postavlja pitanje publike i izložbe u raskoraku. No, reći će tvorci tog raskoraka, i bit će u pravu, da se od vas zahtijeva da pratite višesatni projekt jer je on s razlogom tako vremenski rastegnut, a ne da se rad prilagođava vašoj putnoj nestrpljivosti, odnosno nedostatku vremena.

Slučaj Damiena Hirsta ili kako je bijenalna kolateralna istisnula Bijenale

Iskorak iz ovog pregleda kustoskih koncepcija kroz posljednjih sedam Bijenala, iskoristio bih za komentar velike izložbe *Blago s olupine Nevjerojatnog*, koju je u dva reprezentativna prostora (Palazzo Grassi i Punta della Dogana) priredio „najskuplji” i najkontroverzniji umjetnik današnjice **Damien Hirst**. Izdvajanjem Hirsta i njegovim stavljanjem uz bok Bijenala, htio bih naglasiti jednu stalnu (sada već konstantu) prevagu pratećih ili kolateralnih izložbi koje godinama odvlače pozornost s rastresitih, glomaznih, teško preglednih, kvalitativno neujednačenih i manje-više uspješnih selektorskih koncepcija Bijenala, prema kompaktnijim i atraktivnijim izložbama pojedinaca, umjetničkih grupa ili fenomena u vremenu koji su stekli status umjetničke neupitnosti. U usporedbi, Bijenale ostaje eksperimentalnim poligonom okušavanja aktualnosti, a njegova najveća mana jest u

neujednačenosti kvalitete koja je postala manje važnom od potkrjepe teze izložbe. Hirstova izložba kao da je prvi put podijelila kontroverzu s Bijenalom, jer je recepcija njegova najimpozantnijeg, ujedno najproblematičnijeg predstavljanja, izazvala upravo takvu podjelu u mišljenjima kakva prati Bijenala u novije vrijeme, ali na njegovu štetu. Za *Daily Telegraph* Hirstova je izložbe svojom megalomanijom, eksczesnim dimenzijama radova, samo potvrdila da je izvlačenje tobožnjeg broda potopljenog prije 2000 godine, konačnim „dokazom brodoloma Hirstove karijere”. S druge strane *Guardian* smatra izložbu „titanskim povratkom” koji je nakon kraće stagnacije „iskupio umjetnika”. Andrew Russeth u *Art Newsu*, priznaje da je produkcija vrhunska, ali da je sve tako beživotno da tehnička savršenost izrade, usuprot očekivanog, „postaje bolna za gledanje”. Žalibože utrošenog novca i gubitka vremena, kao i uzaludnog truda da sve bude realistično, a nije, to jest otprilike je na oblikovnoj razini gigantskih lutaka nekog zabavnog parka, zaključuje kritičar. I Leila Topić osvrtnom u Vijencu smatra Hirstovu izložbu do sada najlošijom i najplićom, formalno gadljivom i konceptualno plitkom, a skulpture kolosalnim pretjerivanjima „koje formom više nalikuju na figurice iz kinderjaja na steroidima, nego na umjetničku formu”. Pritom i Topić smatra izvedbu vrhunskom čime još jednom aktualizira da posebice u današnje vrijeme nebrojenih akcesorija koje stoje umjetniku na raspolaganju, od raznih strugalica, glodalica, dlijeta pa do 3D printova, majstorstvo izvedbe postaje manje važnim, ili čisto tehničkim dijelom umjetničke kreacije. Majstorstvo više nije u igri kao u stara vremena, jer je postalo dijelom bezgranične moći izvođača i novih tehnologija i više ne može biti jedinim kriterijem ocjene nekog djela, povlačeći se nerijetko u drugi plan, iza ideje, koncepta. Dapače, majstorstvo izvedbe može biti u neskladu s idejom, hipertrofirano do majstorskog mazohizma (da to tako nazovemo), samodovoljno, gotovo pervertirano umijeće koje svakoj i najskromnijoj ideji može podariti raskošno oblikovno ruho. Majstorstvo u današnje vrijeme, kao da simulira vrijednost i onda kada je nema, pretvarajući se u novi oblik formalizma, u neslućenu mogućnost oblikovnog umijeća iz druge ruke, one pomagača i tehnologije, često kao prekrasna oprava na suhom kosturu ideje. Za Hirstove mogućnosti izvedbe kao da je samo nebo granica. Velik novac omogućio mu je da sve što poželi može postvariti (aktualna izložba pripravljena deset godina, navodno je koštala oko 62 milijuna dolara). Eksczesno velike skulpture prava su dimenzionalna persuazija, mašta pretvorena u kolose onoga što često prebiva u malim dimenzijama, od djela klasične skulpture do onih popularne kulture, od glave grčke Medu-

ze, do egipatskih i majanskih spomenika, Williama Blakea, Mickeya Mousea, likova iz video igara, transformera, Kate Moss, Rihanne, ili samog Hirsta u ulozi antičkog kolekcionara, koraljem obložene fragmentarne skulpture tobože pronađene na dnu mora, kao i ostalih koraljima i školjkama obloženih predmeta potonulog broda velikog kolekcionara Cifa Amotana II. iz 1. stoljeća nove ere. Naravno, tisućljetna legenda o sadržaju Amotanovog broda *Apistos* (Nevjerojatni) koji su ronionci tobože pronašli na velikoj dubini blizu istočne afričke obale 2008. godine, izmišljena je priča, ali i podloga na kojoj je Hirst stvorio svoj brod s blagom. Francesco Bonami (selektor 50. Bijenala s početka priče), inače autor velikih Hirstovih izložbi u Dohi i Qataru, najnovije je radove okarakterizirao kao one koji nadilaze pojam dobrog ili lošeg, dodajući da „njegov bombastični i pretjerani način kreira narativ kakav publika nikada nije vidjela. Mnogi će to nazvati lošim ukusom ili kičem, ali to ih



11. Damien Hirst, Ratnica i medvjed, bronca

nadolazi. To je Hollywood” (F. Bonami). Bonami je u pravu u smislu da su Hirstovi novi radovi nešto gotovo neviđeno u umjetnosti, i ne samo zbog grandioznih dimenzija projekta i novaca koji je u njega uloženi (bez čega bi izložba, dakako, bila sasvim nešto drugo), nego zbog stvaranja vlastita umjetničkog svijeta koji je jednako dobro opremljen i dovršen kao i svjetovi drugih umjetnika. Baš kao što je Oscar Wilde proglasio umjetnika idealnim lažljivcem, i Hirstova lažna „podvodna arheologija” konzekventno je provedena, dovršena i uokvirena u toj mjeri da, kako to (s negativnim predznakom doduše) kritičarka Topić navodi: ekstravagantna laž „poprima jednako ekstravagantnu formu”, ili Hirstovim riječima: „između istine i laži krije se istina”. Ta istina može biti samo istina umjetnosti, istinitija što se umjetnost dobro osjeća u vlastitoj koži, odnosno što je „laž umjetnosti” pronašla svoj idealni „lažljivi govor”, što je došlo do jednačenja između sadržaja i forme u toj mjeri da među njima nema napuklina nesklada, a baš je Hirstov primjer takav. Obrušujući se na disneylandsku naivnost ideje oponenti najčešće ističu (ne bez zavisti običnog svijeta lišenog Hirstovih milijuna) razmetljivost megalomana koji sve pozlaćuje pa i one predmete koji pripadaju prezrenoj ikonosferi kiča. No Hirst provodi tipično umjetničku transformaciju stvarnosti uvećavajući, i često izobličujući njezine realne konture, ili dajući autoritet kiču koji samo zadržava oblik, ali mijenjajući jeftinu izradu za skupocjenu mramornu, srebrnu, zlatnu, malahitnu preradu. Baš kao, primjerice, u slučaju velikog čeličnog dječjeg balona Jeffa Koonsa s kojim se Hirst u javnosti uspoređuje, promjenom u materijalu i dimenzijama od nečega tako nestabilnog i kratkotrajnog kao što je gumeni balon ispunjen zrakom, pred nas iskrsava autoritativna forma, spomenik balonu koji je po vanjskoj formi balon ali i njegova tautološka negacija, odnosno njegov lik fiksiran u vječnosti trajnog materijala spomeničke skulpture. Uostalom nije li i Claes Oldenburg, umjetnik kojega nitko ne dovodi u vezu s kičem, primijenio isti postupak predimenzioniranja i prefabriciranja u drugi materijal najobičnijih predmeta koji danas krasi parkove skulptura kao spomenici običnoj štivalici ili loptici za badminton. No Oldenburg je historiziran i smješten u neupitnu ladicu pop arta, a njegove izjave poput one „ja sam za umjetnost korneta za sladoled bačenog na beton. Ja sam za umjetnost psećeg izmeta koji se diže poput katedrale”, danas su prihvatljiva poetika popartističke priče o konzumerizmu i svakodnevi izdignutoj do autoriteta umjetnosti. I baš kao što Bonami kaže, to nadilazi dobar ili loš ukus, jer i ne prebiva u klasičnoj sferi estetika koje se generiraju iz umjetnosti koja je čuvarica tradicionalnih vrijednosti, nego iz sfere oblika koji pripadaju svijetu zabave, spektakularne na

holivudski način. Hirstova ideja da u potpunosti, do najsitnijih tvornih detalja, uskrisi fikciju jednog brodoloma i njegova neprocjenjivog tereta, da se poigra na spektakularan način vrijednošću koju je uporabom skupih materijala sam stvorio, kako je komentirao jedan kritičar, može se promatrati i kao meditacija o prirodi sakupljaštva ili čak samoj svrsi muzeja. Možda je najveća vrijednost ove kontroverzne izložbe u tome što je stvorila onu spomenutu „idealnu laž”, stvarniju gotovo od stvarnosti nekog muzeja starina, dezorijentacijski spektakl „škrinje s blagom” koja nije *fejk*, nego doista zlato, srebro, mramor i drago kamenje koje svojim materijalnim autoritetom ali i formom koja je proistekla iz vrhunске produkcije (na kojoj su radile stotine pomagača), na kraju postala muzejsko-sakupljačkom stvarnošću jedne umjetnosti. S izložbe „alternativnih činjenica” posjetilac, kako kaže Lejla Topić, doista i „izlazi fasciniran, ali istovremeno uplašen i tužan”. Kritičar novog lista Miljenko Marin zaključuje da je najvažnije to što je Hirst stvorio „nešto što publika dosad nije vidjela” i da je „sve u toj priči o *Nevjerojatnom* zaista nevjerojatno, ali baš to se onda isplati i vidjeti.”

Možda je Hirstova izložba konačan dokaz pobjede onih popratnih manifestacija uz Bijenale koje su godinama znale plijeniti više pozornosti i oduševljivati, negoli već pomalo malaksala najstarija suvremena likovna izložba svijeta, koja sve većim širenjem sve više gubi na tempu i prohodnosti, a predominacijom autorskih koncepcija postaje sve zaboravljivijom kada je u pitanju umjetnička kvaliteta radova. Tu su bojazan izrekli i domaći i strani kritičari koji su se ove godine mogli uvjeriti da je i po broju posjetitelja i po ostrašćenom govoru o Hirstovu velikom povratku ili konačnom pogrebu njegove umjetnosti, dakle intrigantnosti (makar i kontroverznoj), izložba Damiena Hirsta zasjenila veliku izložbu u susjedstvu u kojoj se priča bez strasti, bez osobita oduševljenja, ili pak osporavanja, i tako već godinama.