

SEMIOTIČKI IDENTITET SUVREMENE UMJETNIČKE ZBIRKE NA INTERNETU

Vladimir Rismondo, Odjel za kulturologiju, Sveučilište J.J.Strossmayera u Osijeku

Sažetak

Članak raspravlja o semiotičkom identitetu suvremene umjetničke zbirke na Internetu. Rasprava prati promjenu shvaćanja umjetničke zbirke od nepromjenljive akumulacije vrijednosti u fizičkom prostoru do suvremenog razumijevanja zbirke u vidu akumulacije promjenljivih semantičkih uzoraka ili uputa za web-korisnike. Autor se u radu koristi vizualno-semiotičkom analizom, provedenom kroz metode analogijske, predikativne, te konačno nepotpune indukcije. U tom smislu autor demonstrira analitičku primjenu Peirceove klasifikacije znakova na dvije muzejske zbirke smještene u fizičkom prostoru, odnosno na njihove Internet-inačice, te na nekoliko umjetničkih projekata – nastalih u kontekstu Interneta – koji projiciraju smjernice za stvaranje zbirki u okruženju Weba 3,0.

Ključne riječi

semiotika, umjetnička zbirka, muzej, galerija, Internet

Uvod:

U ovom radu bavit ćemo se semiotičkim identitetom umjetničke zbirke na Internetu.¹ U tom smislu prije svega treba uspostaviti vezu između fenomena označavanja, sakupljanja i pamćenja. Čovjek, dakle, pamti ne samo nagonski i emocionalno, već, što je daleko važnije, i na lingvističkoj razini [2, str. 10]. Pamćenje je s te strane omogućeno simbolizacijskim, a time i semiotizacijskim mogućnostima jezika.

Tvorbe i poredci znakova mogu se sagledavati iz perspektive različitih

¹ Semiotikom ćemo za ovu prigodu smatrati opću znanost o znakovima. Dijeli se na tri grane: 1) sintaksu koja proučava međusobne odnose među znakovima; 2) semantiku koja proučava odnose znakova prema onome što označavaju i 3) pragmatiku koja proučava odnose znakova prema onima koji ih upotrebljavaju. Semiotika može apsorbirati svu logiku, matematiku, lingvistiku i retoriku kao i velik dio spoznajne teorije, metodologije, estetike, sociologije spoznaje i društvenih nauka uopće; pored toga ona je organon svih nauka. [1, str. 360-361]

znanstvenih, a posebno lingvističkih pod-disciplina, ali za ovu priliku razmatrat ćemo ih s pozicije vizualne semiotike kakvu predstavlja Sean Hall [4]. Temeljna pretpostavka ovakvog pristupa sadržana je u činjenici da svako vizualno opredmećenje po čovjeku stvorenog prostora (npr. oslikani format slike, arhitektonsko ostvarenje ili organizacija sadržaja na web-stranici) može biti shvaćeno kao sustav vizualnog označavanja i oblikovanja sadržaja koji čovjek želi zapamtiti: označavajući oblikujemo, a oblikujući pamtimo [2, str. 11]. Isto vrijedi i za formiranje zbirke bilo kojeg karaktera.

Zbirkom, opet, smatramo prostor sazdan na akumulaciji materijalnih ili nematerijalnih vrijednosti koje zbog pripadnosti zajedničkom semantičkom uzorku postaju elementima skupa [3, str. 170]. Zbog ovako široke definicije zbirke je nemoguće pobrojati i sistematizirati, a sakupljati se može doslovno sve. Ipak, ključna odrednica sakupljanja i stvaranja zbirki je činjenica da - sakupljajući fragmente svijeta oko sebe - čovjek pokazuje kako svoju semiotičku prirodu, tako i potrebu za pamćenjem. Čovjek, naime, sakupljanjem označava i klasificira različite fenomene stvarnosti, te ih time sređuje i oblikuje, odnosno pretvara zbirku u svojevrstni tezaurus ili pojmovnik [2, str. 12-16]. Rasporedom oznaka unutar zbirke/tezaurusa konstruira se prostor značenja: predmeti koji čine zbirku predstavljaju označitelje, dok unutarnji, konceptualni prostor zbirke predstavlja označenu zonu zajedničkog smisla. Ono, pak, što je označeno zajedničkom ili „zbornom“ vrijednošću moguće je pamtiti.

Ovako postavljen problem spada u široku zonu koju s dvije strane omeđuju već klasične discipline semiotike i muzeologije, a s treće strane nalazi se konceptualna leksikografija s pod-disciplinom pojmovne tezurifikacije. Četvrto ograničenje ovog interdisciplinarnog polja čine u posljednjih nekoliko desetljeća popularizirane studije prostora koje izviru iz opće teorije sistema [5] Jednako tako, valja reći kako se isti problem na mala vrata uselio i u digitalno okruženje web-stranice. Naime, kao što ćemo uskoro vidjeti, prostor web-stranice u kontekstu Web 1,0 pokazao se korisnim alatom za dokumentiranje zbirki situiranih u fizičkom prostoru, a potom je – sukladno kreiranju Web 2,0, a pogotovo zamisli o Web 3,0 – relativno nedavno prepoznat od strane teorije i kao moguće gradbeno sredstvo same zbirke [6].² Ovo je prepoznavanje zasad samo

² O tome više na: 1. Giunchiglia, F., Shvaiko, P., and Yatskevich, M.: Semantic Schema Matching 13th

načelne prirode, još ne uključuje aspekte dosljedno povedene semiotičke analize, te, koliko nam je poznato, u tom smislu ovaj rad zadržava pionirski karakter. S druge strane, već praktične aplikacije Internet-muzeologije na zaštitu kulturne baštine, obrazovne procese i tehničke aspekte samog sakupljanja zbirke u kontekstu Web 2,0 i Web 3,0 čine se bezbrojnima. K tome, u istom se kontekstu nastajanja zbirke na Internetu iznova aktualiziraju neki aspekti onoga što Ernst Cassirer i Susanne K. Langer nazivaju „teorijom znanja“ [7, translator's preface, str. 8]. Zaista, pitanja o identitetu i praktički beskonačnim mogućnostima semiotičkog rekontekstualiziranja vrijednosti koje sačinjavaju zbirku u virtualnom prostoru suvremenog, te za budućnost projektiranog Interneta prestaju biti predmetom sakupljačke strasti ili pukim dokumentiranjem zbirke koja dominantno egzistira u fizičkom prostoru, te dobivaju opći spoznajni karakter.

Sve navedene uvodne postavke vrijede i za umjetničku zbirku koja se definira u vidu akumulacije materijalnih ili nematerijalnih, ali uvijek estetski označenih vrijednosti. Stoga ćemo u nastavku sa semiotičkih pozicija razmotriti identitet jedne fizičke, te dviju web-lokacija na Internetu. One sadrže virtualne ekvivalente zbirke koje postoje u fizičkom prostoru. Uz to ćemo se osvrnuti na tri umjetnička web-projekta koji su ukazali na mogućnosti stvaranja autonomno razvijenih zbirke smještenih u okrilju Interneta. U tom smislu nužno je prije svega razmotriti odnos tradicionalno zamišljene zbirke i arhitekture u fizičkom prostoru, te ju usporediti s njezinim virtualnim parnjakom na Internetu. Zato ćemo u prvom dijelu rasprave analizirati umjetničku zbirku *Kunsthistorisches Museum* u Beču, odnosno njezinu inačicu smještenu na <http://www.khm.at/de/kunsthistorisches-museum>.

International Conference on Cooperative Information Systems (CoopIS 2005), 2. Hearst, M., English, J., Sinha, R., Swearingen, K. and Yee, P.: Finding the Flow in Web Site Search. *Communications of the ACM*, 45 (9), 2002, 3. van Assem, M., Menken, M. R., Schreiber, G. et al.: A Method for Converting Thesauri to RDF/OWL. *Int. Semantic Web Conference*, Hiroshima, Japan, 2004, 4. Clavel-Merrin, G.: MACS (Multilingual access to subjects): A Virtual Authority File across Languages. *Cataloguing and Classification Quarterly* 39 (1/2), 2004, 5. Constantopoulos, P., Sintichakis, M.: A Method for Monolingual Thesauri Merging. *ACM SIGIR Conference*, Philadelphia, USA, 1997. 6. Doerr, M.: Semantic Problems of Thesaurus Mapping. *Journal of Digital Information*, 1 (8), 2004. 7. Hyvönien, E., Mäkelä, E., Salminen, M., Valo, A., Viljanen, K. et al.: *MuseumFinland - Finnish Museums on the Semantic Web*. *Journal of Web Semantics*, 3(2), 2005. 8. Kalfoglou, Y., Schorlemmer, M.: *Ontology Mapping: The State of the Art*. *The Knowledge Engineering Review Journal*, 18(1), 2003, 9. Gasevic, D., Hatala, M.: *Searching Web Resources Using Ontology Mapping*. *KCAP Workshop on Integrating Ontologies*, Banff, Canada, 2005. 10. Jian, N., Hu, W., Cheng, G., and Qu, Y.: *Falcon-AO: Aligning Ontologies with Falcon*. *K-CAP Workshop on Integrating Ontologies*, Banff, Canada, 2005.

Metodologija:

Budući je vizualna semiotika po definiciji hibridna disciplina, onda se vizualno-semiotička analiza nužno temelji na analogijskim postupcima koji rezultate iz jezičnog područja prebacuju u ono vizualno. U tom je smislu pretpostavljen i izbor znanstveno metodičkog aparata za ovo, načelno teorijsko istraživanje. On se temelji na analogijskoj indukciji (gdje se proces traženja sličnosti kreće od jedne pojedinačne pojave prema drugoj), nastavlja se predikativnom indukcijom (gdje se sličnosti utvrđuju među klasama pojava) koja u ovom slučaju utvrđuje moguće veze između klase muzejskih artefakata i njihove jezične klasifikacije, da bi rezultate oformio u okrilju nepotpune indukcije (koja zaključuje na osnovi ograničenog broja ispitanih slučajeva).

Rezultati:

Demonstraciju semiotičkog opisa i analize umjetničke zbirke – koliko nam je poznato, prvu takve vrste u našoj stručnoj literaturi – smatramo temeljnim znanstvenim doprinosom i rezultatom ovog rada. Semiotičku analizu zbirke proveli smo u elementarnom obliku, odnosno s pozicija Peirceove podjele znakova na indekse, ikone i simbole [8, str. 275-309], gdje upravo navedene znakovne vrijednosti omogućuju nalaženje analogija između jezičnog i vizualnog područja. Konačno, apostrofiranje promjene fokusa s umjetničke zbirke kao fiksirane akumulacije vrijednosti na zbirku u vidu beskonačnih mogućnosti korekcije izloženog materijala nije samo posljedica promjene tehnološkog okruženja u kojemu se zbirka nalazi. Radi se o korjenitoj promjeni identifikacije zbirke kao epistemološki intoniranog tezaurusa, a ukazivanje na takvo stanje smatramo drugim, ne manje važnim rezultatom rasprave.

Rasprava: tradicionalna umjetnička zbirka u fizičkom prostoru i njezina web-inačica:

Do sredine 20. stoljeća ideja zoološkog vrta temeljila se na akumulaciji uskih geometriziranih kaveza postavljenih uz šetnicu kakvog perivoja [3, str. 169]. Značenje sheme bilo je jasno: kavezi su bili grupirani prema važećoj podjeli i hijerarhiji životinjskoga svijeta, a njihov je konkretni raspored simbolizirao organizaciju pojmova u sustavu nadležnih im prirodnih znanosti. Konačno, perivojno okruženje nije predstavljalo samo estetizirajući okvir sistema, već je imalo svrhu označiti činjenicu kako životinjski i

biljni svijet zajednički potpadaju pod klasu pojava koju nazivamo „prirodnom morfologijom“. Ovo naglašavamo zato jer ni tradicionalna muzeološka znanost ne vidi umjetničku zbirku na strukturno različit način spram zbirke oličene zoološkim vrtom. S tom postavkom valja istaknuti primjer znamenite zbirke umjetnina u *Kunsthistoriches Museum* u Beču. Zgrada je građena između 1871. i 1891. g, a - zajedno sa zrcalno simetričnom gradnjom obližnjeg prirodoslovnog muzeja - u začetku je bila zamišljena kao znak za podjelu znanja: s jedne strane nalazimo znanosti uvjetovane prirodnim svijetom, a s druge strane prostire se znanost koja pripada isključivo čovjeku, te, ličena svake praktične ili tehnološke primjenljivosti, biva uzrokovana tzv. pojetičkim disciplinama. Pročelja dviju zgrada su reprezentativna, a same gradnje su – sasvim slično tradicionalno osmišljenim zoološkim vrtovima – smještene u brižno negovanom parku. Park ni u ovom slučaju nema funkciju estetizirajućeg okvira nego se – sukladno preporukama koje iznose klasični traktati o arhitekturi – razvija u vidu spoznajnog okvira same građevine.³ Ipak, o načinu usustavljanja znanja o umjetnosti ponajviše otkriva tlocrt zgrade *Kunsthistoriches Museum*. Strukturno je sazdan od dva jednaka krila, raspoređena oko centralnog ulaznog prostora nadsvođenog kupolom. Svako je krilo podijeljeno na precizno određene i nanizane tlocrtne četvorine popunjene izlošcima.

Akumulacija izložaka u *Kunsthistoriches Museum*, pak, slijedi kronološki uzorak, pa sugerira i takav obrazac pamćenja građe. Prizemlje je dominantno određeno egipatskom zbirkom, odnosno antikom u cjelini, a prvi kat sadrži bogatu zbirku umjetnina podijeljenu prema umjetničkim školama. Povijesna linearnost kronološke koncepcije umjetnosti očituje se kroz smještaj najstarijih izložaka u prizemlju, a relativno najmlađih slikarija pri vrhu zgrade. Tradicionalno zamišljeni tlocrt - koji se sastoji od niza zatvorenih prostora - ilustrira diskurzivnu podjelu zbirke na jasno odijeljene grupe označitelja. Semiotička analiza prema Peirceovoj podjeli vizualno određenih znakova otkriva kako već samu zgradu *Kunsthistoriches Museum* možemo razmatrati trojako, odnosno kao index, ikonu i simbol. Na razini *indexa* zgrada se ukazuje kao znak izveden izravno iz senzornih podataka, a indicira izoliranost i zatvorenost značenjskog polja uokvirenog masivnom gradnjom. Tlocrt zgrade funkcionira, pak, u vidu znaka shvaćenog

³ O tome više u: Fisković, C, Ljetnikovac Hanibala Lucića u Hvaru, Dubrovnik, Analihistorijskog instituta u Dubrovniku, str. 240, 1962.

kao *ikona*. Ikoničnost znakova u pravilu je izvedena iz sličnosti s onim što se znakom predstavlja, a značenje *ikoničkog znaka* može se protegnuti na bliske, ali ponekad i vrlo udaljene analogije. Zato pravokutnost tlocrta zgrade *Kunsthistorisches Museum* ukazuje na racionalnu osnovu zatvorenosti značenjskog polja koje smo ranije uočili u vidu masivnosti gradnje. S tim u vezi, tlocrt indicira povijesno-analitičku raspodjelu toga polja. Naime, odnosi zajedničkih koridorskih i dvoranskih spram izoliranih izložbenih prostora izravno ukazuju na modernističku viziju znanstvenog stabla, ukorijenjenog u tradiciji (zajednički prizemni prostor za sve zbirke), s deblom koje tvori zajednička povijesno-analitička metoda (vertikalna usmjerenost tlocrtnih slojeva), te mnoštvom zasebnih grana koje se razvijaju iz metodskih počela (podjela tlocrta na svakom katu) [9, str.70] . Najposlije, Peirceovo shvaćanje *simboličkog znaka* ogleda se na samoj fasadi zdanja. Simbolom se, naime, u ovom kontekstu smatra znak koji upućuje na čitave klase, i to u pravilu apstraktnih vrijednosti koje su nevezane s formalnim obilježjima samog znaka. Tako će arhitektonske profilacije na fasadi izravno ukazati na simboliku historicističkog shvaćanja umjetnosti, a s njom i čovjekovog identiteta izvedenog upravo iz povijesnosti njegove egzistencije kao epistemološkog diskursa.⁴

Semiotičko čitanje zbirke s malim odmacima prati opisano značenjsko komponiranje zgrade. Naime, zbirka smještena u *Kunsthistorisches Museum* može se razmatrati na razini indeksa, a u tom slučaju izravno indicira koncentraciju materijalnih dobara. Doista, kolekcija ovog muzeja impresivno je velika, a nagomilanost postava naglašava upravo tu njezinu karakteristiku. Zbirka, jasno, dominantno funkcionira na razini ikoničkih vrijednosti, što je samorazumljivo znamo li kako s umjetničkim djelima najčešće komuniciramo u terminima ikoničke reprezentacije, odnosno stvaranja specifičnog pojmovnika koji se može pamtiti. Kolekcija se, dakle, ikonički dijeli na sljedeće značenjske odvojke, odnosno baze podataka:⁵

1. Egipat i Bliski Istok
2. Grčki i rimski antikviteti
3. Kolekcija slikarstva

⁴ O razlikovanju četiri vrste znanja, te povijesnom znanju kao tzv. „trećoj epistemi“ vidi u: Faubion, James D. (ur) *Aesthetics, Method, And Epistemology: Essential Works of Foucault, 1954-1984*, str. 261-268 New York, The New Press, 1998.

⁵ <http://www.khm.at/en/kunsthistorisches-museum/collections/> (05.06.2011, 12:28)

4. Kolekcija skulpture i dekorativnih umjetnosti
5. Zbirka kovanica
6. Zbirka knjiga i knjižnica
7. Arhiv

Ikonička vrijednost ovako organizirane zbirke čita se u dva pravca. Prvi predstavlja kronološki obrazac, a drugi se odnosi na razlikovanje umjetničkih rodova i disciplina. Naime, promotrimo li samo prve tri stavke zasebno, uočavamo hegelovsku podjelu na arhaisko-simboličku starinu (reprezentiranu arhitektonskom monumentalnošću), klasično-ikoničku antiku (reprezentiranu skulpturom i keramikom, kao prijelaznim oblicima između arhitekture i slikarstva), te relativno najkasniju, europsku umjetničku tradiciju određenu slikarstvom [10, str. 886]. Ovdje ne treba zaboraviti kako se od svih tradicionalnih umjetničkih disciplina upravo slikarstvo pokazuje najprijemčivije za otiskivanje indeksnih znakova; nalazimo ih u vidu tragova slikarskih materijala na površini nosioca slike. Drugim riječima, načelna ikonička vrijednost zbirke sastoji se upravo u ponavljanju Peirceove podjele, te njezinoj primjeni na romantiziranu verziju ljudske povijesti. Prema toj verziji arhitektura je najstarija, pa stoga uživa isključivo sadržajni, te po svemu simbolički karakter. Skulptura, opet, spada u srednje razdoblje povijesti a, budući ujedinjuje formalne i sadržajne elemente može biti jedino ikonička. Slikarstvo će, najposlije, osamostaliti formu spram sadržaja, te zato ne može biti drugačije nego indeksno označeno.

Promotrimo li ikoničku vrijednost zbirke u *Kunsthistorisches Museum* prema obrascu podjele na umjetničke rodove i vrste, valja iznova primijetiti renesansno i rano klasicističko razlikovanje tzv. „viših“ spram tzv. „nižih“ rodova: slikarstvo i kiparstvo značenjski su odijeljeni od tzv. „primijenjenih“ umijeća oličenih numizmatikom i knjiškim antikvarstvom, pa se u tom smislu i sugerira obrazac grupiranja, odnosno pamćenja pojedinih artefakata. Ipak, Zanimljivo je primijetiti kako se kiparstvo u ovom smislu ipak vezuje uz nižu vrstu tzv. „dekorativnih umjetnosti“ poput zlatarstva i medaljarstva što, dakako, opet nije slučajno. Naime, u ovoj podjeli dolazi do parcijalne inverzije ranije ustanovljenih kronoloških vrijednosti. Slikarstvo je izdvojeno u skladu s pretpostavkama renesansnog „paragonea“, te, zbog supremacije vida nad ostalim osjetilima, predstavlja najvišu i sadržajno najpotentniju disciplinu [11, str. 270-288] Zato

slikarstvo u *Kunsthistorisches Museum* – semiotički gledano – uživa simbolički karakter koji se prati s najvišom količinom sadržaja koji je slikom moguće posredovati. Kiparstvo je, pak, ponovo obilježeno ikoničnošću, ali ovaj put stoga što predstavlja prijelaz prema dekorativnim umjetnostima. One su zbog produkcije upotrebnih vrijednosti tradicionalno obilježene indeksnim oznakama koje im garantiraju tek formalno, ali rijetko i sadržajno zanimljiva obilježja. Stoga su predmeti umjetničkog obrta u zbirci *Kunsthistorisches Museum* složeni u gušćem rasporedu, te ne uživaju simboličku dimenziju zasebnog prostornog mjesta. Za razliku od slika i skulptura – koje kao „više umjetnosti“ zavrjeđuju zasebna mjesta – predmeti umjetničkog obrta označavaju se i pamte u vidu indeksnih klasa, što je posebno naglašeno načinom muzealnog gomilanja izložaka u prostoru vitrina.

Na kraju, simbolička vrijednost cjelovito sagledane zbirke u *Kunsthistorisches Museum* sadržana je u sličnim pretpostavkama kao i simbolika same zgrade u kojoj je zbirka smještena. Doista, kao što simbolika historicističke dekoracije fasade zgrade upućuje na povijesni segment ljudske egzistencije, tako simbolika same zbirke izvire iz njezina postava i teatralne odijeljenosti u odnosu na posjetitelja. Tom teatralizacijom se postiže učinak prema kojem promatrač razumijeva istovremenost tijeka vremena u kojem se odvija predstava povijesno-umjetničkog teatra u odnosu na njegovo vlastito vrijeme [12, str. 49-54]. Promatrač prema tome ima privilegiranu poziciju spram povijesnog razvoja, te su mu na raspolaganje istovremeno stavljena sva razdoblja ljudske povijesti, ili barem onog njezinog dijela koji se prihvaća s europocentričkih pozicija. Ta je pozicija promatrača u muzeju, najposlije, identična poziciji promatrača u sustavu geometrijske perspektive, te, nipošto posljednje, promatrača u kazalištu [13, str. 66]. Ona je po svemu simbolička, te odatle slijedi i simboličko značenje zbirke smještene u *Kunsthistorisches Museum* u Beču. Vrlo brzo ćemo na primjeru virtualnog postava Dresdenske galerije u okviru domene *Second Life* vidjeti zbog čega je bilo potrebno izvršiti ovako opsežnu analizu postava u fizičkom prostoru *Kunsthistorisches Museum*.

Nakon što smo ukratko promotrili važnije semiotičke aspekte fizičkog smještaja zbirke iz *Kunsthistorisches Museum*, vrijeme je da analizu dogradimo osvrtom na unutarnju web-stranicu institucije, a koju muzej servisira na lokaciji <http://www.khm.at/de/kunsthistorisches-museum>, odnosno kao dio stranica

administriranih od šire grupacije muzejskih ustanova, smještenih na <http://www.khm.at/en/global-system-records/top/home/>. Za tu svrhu potrebno je prije svega definirati identitet znakova u web-okruženju. Doista, kao što nas upozorava Philippe Codognet, web stranice i programi za njihovo pretraživanje zapravo su poprišta svih triju vrsta Peirceovih znakova [14]. Autor započinje analizu znakovnog sustava na web-stranici zapažanjem kako je njezina temeljna razlika u odnosu na ranije medije za prijenos informacija zapravo hipertekstualnost, odnosno mogućnost navigacije s jednog teksta na drugi putem *sidrenih točaka* i *hot-linkova*. U tom smislu – obzirom na nužnost i identičnost njihove upotrebe, te značenja – Codognet ispravno prepoznaje ove dvije vrste pojava u vidu indeksnih znakova, dodajući kako indeksna priroda web-okruženja čini osnovu i drugim dvjema vrstama znakova. Ikone će – prema tome – biti indeksi koji pokazuju sličnost s onim na što ukazuju, dok će simbolički znakovi postojati kao indeksi čiji je vizualni identitet strogo konvencionalan, te ne pokazuje sličnost s vlastitom označenom zonom. Najposlije, jasno je kako web-stranice obiluju klasičnim ikonama i simbolima, oličenim u popratnom grafičkom materijalu koji posjeduje, ali nerijetko i nema hipertekstualne vrijednosti.

Stoga je zanimljivo primijetiti kako virtualni otisak zbirke pohranjene na unutarnjim stranicama koje na adresi <http://www.khm.at/de/kunsthistorisches-museum> administrira *Kunsthistorisches Museum* postoji isključivo u vidu kombinacije elementarnih indeksnih znakova koji upućuju na pojedini izložak, gdje je isti izložak u konačnici predstavljen tek kao fotografija s popratnim tekstualnim objašnjenjem. Znamo li, pak, da fotografiju semiotički iznova promatramo u vidu indeksa – koji ikoničku, a najposlije i simboličku vrijednost zadobiva tek činom formatiranja – valja reći kako web-stranica muzeja zapravo funkcionira u formi knjiškog medija oplemenjenog navigacijskim indeksima. Štoviše, odatle proizlazi i kvalifikacija prema kojoj identitet zbirke iz *Kunsthistorisches Museum* na mreži nije drugo do reducirani indeksni otisak kataloga zbirke koja se nalazi u fizičkom prostoru. Takva predstava zbirke na Internetu ne može se razumjeti drugačije nego u vidu zdatosti sustava Web 1,0, odnosno semiotičke pasivnosti primatelja spram aktivnog davatelja informacija. [15, str. 376]. Stoga se za stranicu koju podržava *Kunsthistorisches Museum* bez ostatka može ustvrditi kako je semiotički siromašna obzirom na vlastiti web-kontekst, te se – s izuzetkom

uvrštavanja online verzije edicije Hartmannov Kunstlexicon – čak ni u svojim edukacijskim aspektima ne razlikuje od klasično osmišljenog izložbenog kataloga kao modela tekstualnog pamćenja.

Rasprava: prema novom identitetu umjetničke zbirke na Internetu:

Opisani je identitet stranice *Kunsthistorisches Museum* u najmanju ruku začuđujući, znamo li da je još 1997. u Los Angelesu održana utjecajna internacionalna konferencija pod naslovom *Muzeji i mreža*, te posvećena upravo identitetu umjetničke zbirke na Internetu [3, str. 211]. Web-stranica konferencije više ne postoji, a samo događanje bilo je podijeljeno prema radionicama. Svaka od njih obrađivala je po jedan problem koji se predviđao kao značajan u budućem životu umjetničke zbirke na Internetu. Evo naslova nekih radionica:

1. Gradnja Web-stranice
2. Anatomija rasta mreže i stvaranje novih društava na granicama digitaliziranog svijeta
3. Zarada na mreži: muzeji i elektroničko poslovanje
4. Procjena virtualno predstavljenih izložaka
5. Stvaranje interaktivnog okruženja na Web-stranici: video-konferencije i ostale mogućnosti interakcije posjetitelja sa umjetnikom ili zbirkom
6. Integracija muzejskih informacija iz različitih izvora
7. Planiranje, oblikovanje i konstrukcija virtualnih izložaka ili muzeja
8. Opća integracija i komunikacija
9. Multimedija
10. Autorska prava i licence
11. Niskobudžetne strategije održavanja
12. Izdavaštvo na mreži

Sudeći po temama radionica, autori konferencije su već 1997. prepoznali problem identiteta umjetničkih zbirki u novom medijskom okruženju, a usput su i predvidjeli razvoj koji će vrlo brzo biti prepoznat kao Web 2,0. Stoga nas ne smije čuditi ni podatak kako su predavači na konferenciji bili mahom informatički stručnjaci ili poznavatelji komunikacijskih sistema, koji su se posredno, te uglavnom slučajno našli u muzejskoj

praksi. U svakom slučaju, već sam popis tema koje su se obrađivale upućuje nas u temeljne probleme nove muzejske prakse, ili barem onog njezinog dijela koji se prepliće s novim medijima. Ponajveći naglasak konferencija je dala temeljima: Web-stranici i HTML jeziku, povezivanju stranice s drugim stranicama na mreži, te njezinom obogaćivanju multimedijom. Zatim je fokus usmjeren na pojavu novog informacijskog društva. U tom kontekstu predavači su insistirali na – za naš rad fundamentalnoj – činjenici kako članovi novog društva ni u kojem slučaju ne smiju biti svedeni na puke konzumente podataka, već podatke moraju biti sposobni kreativno preoblikovati prema svojim trenutnim potrebama. Upravo taj preduvjet smatramo ključnim za razumijevanje novog identiteta, odnosno sistema semiotičkog označavanja (te s njim vezanih modela tezauričkog pamćenja) umjetničke zbirke na Internetu.

Ovaj kratki pregled ideja i pojmova koji su se postavljali, odnosno razjašnjavali tijekom konferencije *Muzeji i mreže* upućuje nas prema jednoj od najeksponiranijih osoba koja preko Interneta pokušava definirati novu poziciju umjetničkih i muzejskih zbirki u računalnom okruženju. Radi se o Susan Hazan koja je, naravno, sudjelovala na spominjanoj konferenciji, te koja već duže vrijeme vodi Odjel za nove medije i multimedijску edukaciju pri Izraelskom muzeju u Jeruzalemu. Radi se o plodnoj kreatorici multimedijalnih programa za muzeje, koja je vodila više specijaliziranih multimedijских radionica posvećenih umjetnicima, posjetiteljima, djeci i muzejskom osoblju. Razvila je čitavu mrežu različitih edukacijskih programa i aktivnosti preko Web-stranice Izraelskog muzeja, a zaslužna je i za nastanak više sjajnih interaktivnih CD-ROM formata. Susan Hazan teorijski polazi od pretpostavke kako se umjetnička ili muzejska zbirka mora plasirati. Jedan od važnih načina da se to učini – nastavlja ona – jest i taj da posjetitelj prema zbirci zauzme aktivan stav tijekom svojeg boravka u muzeju.⁶ Hazanova dodaje koliko je važno osvijestiti iskustvo izloženog predmeta kod gledatelja, povećavati njegov *konceptualni vokabular*, te ga upravo preko muzejskog iskustva posredno osposobiti za aktivniji odnos zbirci na Internetu: *Potrebno je ispitati naše web-stranice kroz naše vlastito pedagoško iskustvo. Ako iskreno promislimo, Internet nije stvarno izmislio ništa novo, ali odražava naše životno iskustvo i transponira ga u novi medij. Kada tražimo od naših sveučilišta nove programe, činimo to preko*

⁶ [http://: www.netvision.net.il/php/shazan](http://www.netvision.net.il/php/shazan) (21.5.1998, 03:50)

*njihovih web-stranica, Kada kupujemo novi automobil, tražimo zastupnika preko njegove web-stranice... samo na Internetu postoji eho našeg stvarnog života.*⁷

Susan Hazan dodaje kako publika u Izraelu prihvaća multimedijalno predstavljanje izložaka u muzeju gotovo bolje nego same izložke u njihovom fizičkom integritetu. Pritom navodi i vrlo plastičan primjer svoje aktivnosti. Naime, Izraelski muzej još je 1996. organizirao natječaj pod naslovom *Djeca svijeta crtaju Jeruzalem u 3000. godini*.⁸ Za vrijeme trajanja izložbe oformljena je multimedijaska stanica u muzeju, a oblikovana je i posebna web-stranica, preko koje su djeca sa svih strana svijeta slala svoje crteže. Web-stranica je sadržavala virtualnu igru preko koje su posjetitelji na Internetu mogli participirati u kulturi, geografiji i povijesti Jeruzalema. Najposlije, preko tada inovativnog *CU-see me* programa, svaki je korisnik Interneta mogao kroz video-prozor zaviriti u stvarni prostor izložbe. Pristigli digitalizirani crteži Jeruzalema prebačeni su na dijapozitive, te prikazivani lokalnoj publici, ili su pak uvršteni u virtualnu galeriju na web-stranici. Imajući u vidu kako je Hazanova na ovaj način razmišljala prije petnaest i više godina, ne čudi nas podatak da je na relativno nedavnoj prezentaciji vlastitog rada u Ljubljani (lipanj, 2008.) promovirala najnovija postignuća virtualizacije umjetničkih zbirki.⁹ U tom je kontekstu posebno isticala virtualne muzeje, knjižnice i konferencije koje se odvijaju u okvirima domene *Second Life*.¹⁰

Second Life predstavlja virtualni svijet povezanih trodimenzionalnih simulacija, a pušten je u rad 2003. godine. Domena ugošćuje praktički nepregledan broj sadržaja, odnosno mogućnosti stvaranja novih sadržajnih temata. Nama, pak, za naše potrebe ostaje najzanimljivijom simulacija Dresdenske galerije, odnosno virtualna zbirka smještena u prostoru *Second Life*, a koja ugošćuje svih sedam stotina i pedeset djela koja čine postav u fizičkom prostoru. Na domeni je gotovo do detalja rekonstruirana i zgrada Dresdenske galerije – rad slavnog njemačkog arhitekta 19. stoljeća Gottfrieda Sempera – a da stvar bude zanimljivija, gradnja je po mnogo čemu usporediva onoj u kojoj je smješten *Kunsthistorisches Museum*. Ovo nije slučajna tvrdnja, utoliko više jer virtualna rekonstrukcija trodimenzionalnog prostora Dresdenske galerije povlači iste semiotičke

⁷ isto

⁸ <http://www.archimuse.com/mw2003/papers/diblas/diblas.html> (03.06.2011, 19:45)

⁹ <http://www.musesphere.com/about/Susan.Hazan.html> (1.1.2009, 22:55)

¹⁰ <http://secondlife.com/>

implikacije, odnosno implikacije na sistem pamćenja u analizi fizičkog prostora zgrade i postava u *Kunsthistoriches Museum*. Drugačije rečeno, semiotičke vrijednosti znakova koje smo nabrojali pri analizi fizičkog stanja zgrade i postava u *Kunsthistoriches Museum* ponavljaju se u analizi virtualnog stanja zgrade i postava Dresdenske galerije na domeni *Second Life*. Razlika je samo u tome što je virtualna šetnja Dresdenskom galerijom dopunjena nizom hipertekstualnih *sidrenih točkaka* i *hot-linkova*. Ovi znakovi omogućavaju hipertekstualizaciju vizualnog prostora na domeni, odnosno raslojavanje trodimenzionalne simulacije stvarnog prostora na više istovremeno postojećih prostora povezanih *sidrenim točkama* i *hot-linkovima*. Na taj se način povećava informacijska vrijednost cijele simulacije spram njezinog parnjaka u fizičkom prostoru.

Semiotička analiza virtualnog postava Dresdenske galerije na Internetu prati se s temeljnim postavkama trodimenzionalnih simulacija – te s njima vezanim rekreiranjem iluzije čovjekove fizičke prisutnosti u virtualnom prostoru – predviđenih unutar Web 3,0 sistema, ali svaka sličnost s Webom 3,0 tu prestaje. Naime, Dresdenskoj galeriji u okviru domene *Second Life* nedostaje druga bitna komponenta koja obilježava Web3,0: semantički web. Doista, uzmemo li za polaznu točku da semantički web predstavlja za budućnost projektirani servis koji pronalazi i integrira informacije raznorodnog porijekla na Internetu, valja uočiti kako virtualna inačica Dresdenske galerije ni na koji način ne koristi njegove pretpostavke [16]. Štoviše, ona pati od temeljne bolesti koja muči zbirke u fizičkom prostoru, ali i postave poput web-zbirke smještene na stranicama *Kunsthistoriches Museum*. Radi se o činjenici da se ikoničke vrijednosti takvih zbirki grupiraju u velike, dobro sređene, ali međusobno nepovezane baze podataka. One su simbolizirane kronološkom i disciplinarnom razdiobom izložaka, gdje je nemoguće povezati artefakte iz međusobno razdvojenih baza po bilo kojoj osnovi. Drugim riječima, zbirke u fizičkom prostoru, ali i virtualne zbirke poput one sa stranica *Kunsthistoriches Museum*, pa čak ni zbirke Dresdenske galerije sa domene *Second Life* ne dozvoljavaju mogućnost preoblikovanja u formi re-kontekstualizacije i re-semiotizacije. Na taj se način potencira postojanje samo jednog identiteta artefakata koji čine zbirku, a time i samo jednog obrasca njihovog označavanja, odnosno pamćenja od strane korisnika.

Na ovome je mjestu važno istaknuti kako zamisao o semantičkom webu – koji bi trebao premostiti nemogućnost re-semiotizacije koja je proizvod potpune interakcije

zbirke s korisnikom – u temelju mijenja takvo stanje. Jednako je važno primijetiti kako prve pomake u tom pravcu nisu izvršili računalni stručnjaci vezani uz muzeološku struku već sami umjetnici. O začetku procesa nastanka te nove vrste svijesti o transformabilnom identitetu umjetničke zbirke na Internetu još je krajem 20. stoljeća svjedočila bizarna zbirka slika koju su pripremili Vitalij Komar i Aleksandar Melamid, dva emigranta s područja bivšeg SSSR-a. [3, str. 208] Njihov web-projekt započet 1995, a završen 2004. godine još uvijek postoji na mreži, no dugovječnu popularnost duguje odluci svojih tvoraca da metodom ankete ispitaju korisnike Interneta iz raznih zemalja o njihovim estetskim prioritetima. Pitanja su se odnosila na omiljene boje, motive, formate itd, a na osnovi odgovora bila su načinjena odgovarajuća likovna djela, koja su ilustrirala *prosječne omiljene i omrznete slike kod pojedinih naroda*. Na taj je način nastala sasvim neobična kolekcija, a Komar i Melamid inaugurirali su metodu potpune interakcije, odnosno spajanja podataka iz inače nespojivih izvora.

Sličan primjer razumijevanja stvarnih mogućnosti na mreži je 1997. godine demonstrirao web-projekt *Mit-Lyon Interactiv*. [3, str. 208] Iako nije bio izravno vezan uz područje umjetničkih zbirki, projekt je pokazao mogućnost kako otvoriti prostor bilingvalne, te, semiotički gledano, posve otvorene izmjene znakova unutar jednog umjetničkog projekta. Ne zadirući u karakter umjetničkog događanja prezentiranog unutar projekta, recimo da su u njega bile uvučene dvije interesne grupe, jedna smještena u Cambridgeu u Sjedinjenim Američkim Državama, a druga u Lyonu u Francuskoj. Program za simultano prevođenje, potpomognut multimedijom, omogućavao je istovremeno postojanje dvije ili više radionica u interakciji. Učesnici događanja slobodno su komunicirali koristeći materinje jezike, a zajednički prostori omogućavali su trenutačno i simultano korištenje grafičkih materijala, odnosno tekstova. Danas nepostojeća web-stranica projekta udomila je događaj primjeren mediju, a tvorci projekta već su 1997. pokazali svijest o re-semiotizacijskim mogućnostima Interneta. Naime, nisu pristali jednostavno prepisati na mrežu opis nekog izvanjskog događanja, već su doslovno uprizorili umjetničko djelovanje unutar samog medija. U njihovom zajedničkom prostoru bilo je moguće izvoditi različite koncepcije virtualne umjetničke prakse, ovisno o željama sudionika, ali, što je posebno važno, i posjetitelja stranice. Ne treba posebno isticati koliko slični programi mogu pridonijeti razvitku muzeološke prakse koja nema izvor u

zbirkama smještenim unutar fizičkog prostora.

Konačno, treći rani umjetnički projekt sa sličnim pretpostavkama bio je rad ruske umjetnice Olie Lialine, naslovljen kao *Moj dečko se vratio iz rata* (1996) [3, str. 214] Lialina je sagradila interaktivan rad na Internetu, unutar kojega korisnik sam stvara pripovijest putem *korištenja hot-linkova*. Svaki *klik* na sliku ili tekst uzrokuje raspad prozora na niz okvira od kojih svaki predstavlja drugačiji razvoj naracije. Kako je rad ove umjetnice vremenom rastao, Lialina ga je konačno pretvorila u mega-strukturu pod naslovom *Posljednji stvarni muzej Net arta* podvlačeći time muzeološki karakter svakog Internet-projekta, odnosno svakog umjetničkog djela koje se ostvaruje u mediju Interneta, anije tek ondje prenesen iz fizičkog prostora.

Zaključak:

Djelovanje Komara i Melamida, grupe vezane uz projekt *Mit-Lyon Interactiv*, te Alie Lialine vrlo je rano ukazalo na mogućnosti za sada još uvijek imaginarnog razvoja umjetničkih zbirki na Internetu. Radovi u sva tri projekta – semiotički gledano – pojavljuju se u vidu „zbirnih ikona“, sastavljenih od znakova proisteklih iz više integriranih, ali suštinski različitih izvora podataka. Time se makar načelno mijenja pojam umjetničke zbirke kao fiksne akumulacije vrijednosti okupljene oko zajedničkog semantičkog uzorka. Zbirka, naime, u kontekstu Interneta predviđenog razvojem Web 3,0 može postati akumulacija semantičkih uzoraka – svedenih na puke upute ili parametre sakupljanja mrežom rasutih znakova – od kojih korisnici grade kompozitne ikone koje se mogu preoblikovati ovisno o trenutačno aktualnom uzorku.

Činjenicu da takav sustav gradnje zbirki još uvijek nije zaživio valja pripisati ponajprije nedovoljnoj softverskoj podršci, odnosno nepostojanju dostupnih semantičkih web-aplikacija koje bi nadjačale još uvijek aktualno sintaktičko označavanje kojim se koriste web-pretraživači. Nadalje, uzroke konzervativnosti identiteta većine postojećih web-zbirki valja pripisati i inerciji korisnika, odnosno sklonosti za upotrebom tradicionalnih modela označavanja i pamćenja. Radi se o modelima tezaurifikacije znanja koji podatke razvrstavaju prema logocentričkom modelu razdiobnog, a ne integrirajućeg pojmovnika. Taj isti logocentrički model koji dijeli različite baze podataka prisutan je kako u fizičkom prostoru zbirke iz *Kunsthistorisches Museum* u Beču, tako i u virtualnom

prostoru njezine računalne inačice, ali, jednako tako, i u trodimenzionalnoj simulaciji Dresdenske galerije na domeni *Second Life*. Razlika između takvog tradicionalnog shvaćanja umjetničke zbirke, te semiotičke raznovrsnosti koju nam sugeriraju gore navedeni umjetnički projekti ima, pak, konačni izvod u definiranju znanja i pamćenja kao takvog. U prvom slučaju znanje se razumijeva u vidu „znanstvenog stabla“, a pamćenje je omogućeno razvrstavanjem i onemogućavanjem interakcije baza podataka. Drugi slučaj podrazumijeva ono što je davno predviđao Otto Neurath, te u tom smislu nazivao „znanstvenom splavi“ [9, str.70]. Radi se o kompozitnoj, „zbirnoj ikoni“ sastavljenoj povezivanjem različitih baza podataka. Takva je splav podložna stalnom procesu semiotičkog re-definiranja, što iziskuje neprekidnu interakciju između baza podataka i njihovih korisnika. Vjerujemo kako je Neurathova metafora splavi ključna za razumijevanje značaja koji jedno novo, zasad samo potencijalno shvaćanje umjetničke zbirke na Internetu može imati za obrazovne procese. Doista, tražiti od korisnika da se aktivno uključe u slaganje i preslagivanje sadržaja zapravo znači insistirati na kreativnoj, a ne pukoj pasivno-potrošačkoj, ludičkoj, „copy-paste“ i „surfing“ dimenziji našeg postojanja na Internetu kao ključnom mediju suvremenosti.

Literatura:

1. Filipović, V. *Filozofijski rječnik* Zagreb, MH, 1965.
2. Niholić-Hoyt, A. *Konceptualna leksikografija (prema tezaurusu hrvatskog jezika)*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 2004.
3. Rismondo, V. *Prostor, komunikacija, stil* Zagreb, Leykam – UAOS, 2010.
4. Hall, S. *This means this – This means that (a user's guide to semiotics)* London, Laurence Kings Publ. 2007.
5. Bertalanffy, Ludwig v. *Perspectives on General System Theory* New York, George Braziller, 1974.
6. Van Gendt, M, Isaac, A, Van der Meij, L, Schlobach, S. *Semantic Web Techniques for Multiple Views on Heterogeneous Collections: a Case Study* Scientific Literature digital library (<http://citeseerx.ist.psu.edu/search;jsessionid=57572A73343933D74956E4221A5>)

- D42E2?q=semantic+web+techniques&submit=Search&sort=rel), 09.06. 2011, 13:28
7. Cassirer, E. *Language and myth* New York, Dover Publications, 1953.
 8. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Electronic edition)* (<http://library.nu/docs/IC360T9GJD/The%20Collected%20Papers%20of%20Charles%20Sanders%20Peirce.%20Electronic%20edition.>) 23.05.2011, 08: 23
 9. Solar, M. *Predavanja o lošem ukusu*, Zagreb, Politička kultura, 2004.
 10. Rukavina, K. Viđenje i spoznaja u vizualnim umjetnostima XX. stoljeća Filozofska istraživanja 99, God 25, (2005), sv. 4
 11. Gilmore Holt, E (ur.) *A Documentary History of Art*, vol 1, Princeton, Princeton Univ. Press, 1981.
 12. Bogomolov, J.A. *Problemi vremena u umjetničkoj TV*, Sarajevo, Svjetlost, 1979.
 13. Mirčev, A. *Iskušavanje prostora*, Zagreb, Leykam – UAOS, 2009.
 14. Codognet, Ph. *The semiotics of the web* (http://www.eicstes.org/EICSTES_PDF/PAPERS/The%20Semiotics%20of%20the%20Web%20%28Codognet%29.PDF) 11.05.2011,14:11
 15. Richard West, R., Turner, L. *Understanding Interpersonal Communication: Making Choices in Changing Times*, Wadsworth Pub Comp, 2008.
 16. Maedchev, A, Staab, S *Applying Semantic Web Technologies for Tourism Information Systems* Scientific Literature digital library (<http://citeseerx.ist.psu.edu/search?q=Applying+Semantic+Web+Technologies+for+Tourism+Information+Systems&submit=Search&sort=rel>) 14.06.2011, 11:28