

Sonja Jankov

## RAZLIKE U TRAJANJU

Pre pola veka, 1963. godine, Žak Derida (Jacques Derrida) prvi put koristi kovanicu *différance*. Ona postaje Deridin glavni termin u studiji *Glas i fenomen (La voix et la phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl)*, kao argument protiv tretiranja znaka u filozofiji Edmunda Huserla (Edmund Husserl), a potom i u studiji *O gramatologiji (De la grammatologie)*. Kako je homofon sa rečju *razlika* na francuskom jeziku (*différence*), *différance* predstavlja najsazetiji prikaz Deridine filozofije koja se fokusira na pisane znake, dekonstrukciju i proces mišljenja, odnosno uvek ponovno semiološko iznalaženje značenja za već znane označitelje. Novonastali termin *différance* je istovremeno teorijski prikaz *razlike* jer u sebi nosi tu reč (*différence*), ali i trajanja (*durance*) jer *différer* ima dvojako značenje, te može da se čita i kao *trajanje* i kao *razlika*. Deridina izvedenica tako postaje termin za **razliku u trajanju**. Prvenstveno se okrećući hermeneutici teksta, odnosno pisanom jeziku, Derida poseban akcenat stavlja na diskurs u kojem se određeni tekst pojavljuje i koji u svom razlikovanju od njega utiče na recepciju teksta koji je u centru pažnje primaoca poruke.

Pristupajući daljoj elaboraciji pojma *razlika*, Žil Delez (Gilles Deleuze) objašnjava *razliku* kao znak (Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, str. 102, preveo Ivan Milenković, Beograd: Fedon, 2009). Smatrajući film najboljom metaforom procesa mišljenja, Delez uvodi i pojam *praznog mesta razlike*, odnosno *razlike* (varijacije) u *ponavljanju*. Primenjeno na film, *prazno mesto razlike* bilo bi sadržano u strukturi filmske trake koja je niz istovetnih kadrova koji postaju različiti kada se osvetle. Sa druge strane, film svojom mehaničkom reproduktivnošću ima kapacitet da se nanovo i nanovo prikazuje. Po istom principu se shvata i vreme, kao niz 24-časovnih intervala. Svaki dan ima istovetna 24 časa – istovetna po pitanju broju sekundi koje sadrže, ali upravo ta forma od ponavljajućeg vremenskog intervala omogućava *razliku*, odnosno da se svaki dan doživi kao različit od prethodnih. Prema Delezu, trajanje je „punoća, to jest nepromenljiva forma ispunjena vremenom“ (Delez, *Film II: slika-vreme*, str. 39, prevela Ana Jovanović, Beograd: Filmski centar Srbije, 2010).

Ovogodišnja realizacija projekta *Razlike je razlika u trajanju* svih onih vrednosti i nivoa značenja reči *razlika* na koje se projekat fokusira – socioloških, ekonomskih, kulturnih i političkih. Projekat je ove godine prikazao širok spektar vidova vizuelnog, performativnog i interaktivnog izražavanja koji se razlikuju od svedene i grube podele likovnih umetnosti koju je Akademija umetnosti u Novom Sadu ponudila učesnicima kada su stupili na nju. U tom smislu, autori su ove godine pristupili dekonstrukciji i rekonstrukciji prostora, procesa i značenja umetničkog dela, ali i dekonstrukciji i dogradnji akademskih disciplina, okupirajući i pretvarajući u svoj umetnički izraz igre u domenu binarnih razlika koje karakterišu svaki jezički znak, pa i artefakt. Kroz proces igre, struktura delâ je prevazišla merila klasičnog poimanja umetničkog dela i uključila umetnike same, kao i posmatrača u završni produkt umetničkog procesa. Delo je postalo poprište *igre sveta u svetu igre*, to jest igre svetom u svetu umetnosti. Umetničko delo je takođe postalo igra teorijom savremene umetnosti i teorijama društva tako da radovi predstavljeni ove godine u okviru projekta *Razlike* preispituju umetnost postavangarde, transavangarde, konceptualne, multimedijalne umetnosti i neoenformela u istoj meri u kojoj se „igraju“ odnosima moći i nadgledanja, oslanjajući se na teoriju panoptikona i arhipelaga-zatvora Mišela Fukoa (Michael Foucault). Sa gledišta korišćenih medija, projekat godinama ukazuje i na razlike u poimanju realnosti između starijih i mlađih generacija.

Za razliku od prošle godine, za Akademiju umetnosti u Novom Sadu su za realizaciju projekta *Razlike* u prvom krugu selekcije odvojena određena sredstva sufinansiranja iz budžeta Grada Novog Sada, ali, kao i prethodnih godina, u pitanju su minimalna sredstva koja pokrivaju samo publikovanje kataloga i transport radova. Finansijska, a time i ideološka podrška kulturi, bitan je faktor u kreiranju gradske i republičke kulturne politike koja utiče na trenutnu i buduću situaciju u kulturnim institucijama, kao i na generisanje kulture kao integralnog i imanentnog dela svakodnevnog života stanovnika. Video rad Nikole Nikolića, Stefana Stojanovića i Ivana Peraka adresira stanje u kojem su se trenutno zatekle institucije poput galerija i muzeja, stavljajući akcenat na uslove njihovog funkcionisanja i kreiranje izložbenih programa. Tema raspodele, u većoj meri političke, ali svakako i kulturne, prisutna je i u interaktivnom performansu Stanislava Drče i Zorana Radulovića u kojem akteri u različitim

nošnjama igraju „Riziko Kosovo“.<sup>1</sup> Teoretičari igara od tridesetih godina XX veka pokušavaju da u društvenim, političkim i ekonomskim postupcima otkriju zakonitosti društvenih, logičkih i matematičkih igara, tako da su još 1944. godine Džon fon Nojman (John von Neumann) i Oskar Morgenštern (Oscar Morgenstern) objavili studiju *Teorija igara i ekonomski bihaviorizam*, a 1957. je Entoni Dauns (Anthony Dawns) objavio analitičku studiju *An Economic Theory of Democracy* koja otkriva zakonitost igara u političkim procesima. Do sada je osam teoretičara igara dobilo Nobelovu nagradu za doprinos ekonomskim naukama, a sve veći broj umetnika se okreće interaktivnim igrama kako bi prikazali zanemarene probleme lokalnih ili svetskih razmera. Neretko, u pitanju je rascep države.

Tematici rascepa su se prošle godine okrenuli Nina Komel i Dušan Brković, ističući manipulativni odnos jakih političkih sila prema državama u raspadu, često nazivanim državama u razvoju. Interaktivna prostorno-vremenska instalacija „Uslovna sloboda (Ja sam kao SLOBODAN)“ iz 2012. godine ukazuje na moguću teoriju zavere koja je nastala dodeljivanjem međunarodnih telefonskih kodova novonastalim državama 1992. godine posle raspada SFRJ. Naime, Srbiji je dodeljen kod +381, Hrvatskoj +385, Sloveniji +386, Bosni i Hercegovini +387, Makedoniji +389, dok je kod +382 tek 2007. godine dodeljen Crnoj Gori. Ostaje pitanje šta je sa kodovima koji su preskočeni, dok redosled i pauze između dodeljenih kodova ukazuju na fenomen prividne slobode, koja je ostavljena bivšim članicama Jugoslavije. Autori su u političkom domenu realnosti otkrili *prazno mesto razlike* koja je upravo to – razlika radi razlikovanja nečega što je do nedavno bilo deo jedne nerazdvojne celine, znak za jedinstvo. Rad je ujedno pružao mogućnost posetiocima da komuniciraju kao telefonski operateri, tj. da lično iskuse apsurdnost situacije i postojanje „nepostojećih brojeva“ i nepostojećih država.

1 Mogla bi se naći sličnost između ovog performansa koji u fokus pažnje recipijenata postavlja poigravanje državama i kulturom, u komadu „Igrale se igrice na sred zemlje zemljice“ Indeksovog radio pozorišta (Petar Lazić, *Heroji Bulevara Revolucije*, Beograd: Danga, 1990), ali kako se sve veći broj savremenih umetnika i sociologa okreće teoriji igre kao ključu za razumevanje globalnog svetskog poretka, bilo bi nepotpuno rad posmatrati u okviru regionalne istorije umetnosti, kao što i problem Kosova nije usamljena pojava koja je karakteristična samo za prostore bivše SFRJ, već sličnih situacija ima i u drugim delovima sveta.

Ovogodišnji rad Komelove i Brkovića je instalacija koja se sastoji od brojnih kamera koje su raspoređene na zidu izložbenog prostora u reč *zasjeda*. Pristupajući temi države i stanovnika u svojim radovima, kao „nesvrstanim“ entitetima čiji identiteti nestaju, rad „Zasjeda“ može kriti poruku da je zemlja porekla, naime Bosna i Hercegovina, pa čak i ceo Balkan, zaseda za mladu umetnicu koja potiče odatle, ali odabirom materijala za izradu, *zasedu* postavljaju mediji, diskursi koje kreiraju i koji predočavaju jednu lažnu stvarnost koja je data odabirom i interpretacijom informacija. Od brojnih kamera, neizvesno je ostalo za posetioce da li je jedna od njih uključena, to jest da li su umetnici postavili zasedu iz koje se nadgledaju reakcije i komentari posetilaca. U tom slučaju instalacija „Zasjeda“ dobija vremenski aspekt koji prevazilazi njene prostorne dimenzije. Igra retorikom medija, specifično političkom propagandom, osnova je za akciju Sonje Radaković koja je, parafrazirajući akcije političkih stranaka, sakupljala potpise da dobije termin za samostalnu izložbu u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu. Ovom akcijom, koja je prešla granice izložbenog prostora u kojem je predstavljen projekat *Razlike*, umetnica koja nije prošla konkurs za izlaganje u Muzeju ne prikazuje konkretno nijedan od svojih prethodnih radova ili izložbi i time ukazuje na karakteristiku političkih kandidata da budu koncentrisani samo na dobijanje što većeg broja glasova. Radakovićeva, akcijom obrnute demagogije, stavlja do znanja da politika kreira kulturne programe, a ne institucije koje ih realizuju, te poslovnog izgleda i ubedljivog osmeha traži podršku javnosti da bi rezultat akcije priložila naredni put kada bude konkurisala za izlaganje.

Razlike u trajanju projekta vidljive su kroz delovanje učesnika koji su se nekoliko puta uključili u projekat, kako je to u slučaju Nine Komel, Dušana Brkovića i Sonje Radaković, i to pogotovo kod onih umetnika koji svesno ostvaruju kontinuitet u estetiци radova kojima doprinose projektu. Dragan Matić i Vladimir Frelih ove godine su prikazali anfase, fotografije „portreta sa brkovima“, dok su prethodne godine bili u pitanju negativni anfasi, tj. portreti od nazad, sa potiljka portretisane dvojice. Danijela Tasić u konceptima svojih radova koristi proces dekonstrukcije i ove godine je fotografiju instalirala kao slagalicu na pultu, tako da je proces rekonstruisanja fotografske slike ostavljen posetiocima da ga završe. Za razliku od radova nekih drugih učesnika, koji su se okrenuli interaktivnom aspektu umetničkog dela kroz digitalne medije i programiranje, proces igre kod Tasićeve uvek ima isto ishodište, te se i

ona dotiče pitanja uslovnosti slobode, ovog puta one koja je ostavljena učesnicima u umetničkom delu. Prošle godine je umetnica isto pristupila delu kao polju koje se rekonstruiše i u pitanju je bila predstava prostora umetničkog dela i procesa koji je nevidljiv posmatračima – u nizu dekorisanih vreća iz usisivača krio se bogat život neobičnih stvorenja o kojima je umetnica podnela izveštaj.

Neki od učesnika svesno koriste estetske i strukturne karakteristike koje odlikuju radove aktera savremene umetničke scene. Tako je prošle godine u okviru projekta *Razlike* Vukašin Šoć postavio instalaciju „Omaž Jozefu Bojsu“ koja odabirom hleba za materijal i korišćenjem geometrizovanog ponavljajućeg motiva krsta ima referencu i prema instalacijama Dragoljuba Todosijevića. Ove godine je Šoć razvrstao plave i roze igračke u dve korpe. Razvrstavanje, ne toliko drastično kao putem religijske orijentacije ili nacionalne pripadnosti, ostaje ozbiljan problem čak i kada se sprovodi putem plišanih igračaka jer govori o procesu grubog selektovanja i klasifikacije od najranijeg perioda čovekovog detinjstva. Sa druge strane instalacija „Welcome“ Davida Mareša je crveni tepih od slame koji pretvara instalaciju kao vid umetničkog izražavanja u delo čija se estetska vrednost oseti dok se gazi po njemu. Jedna od instalacija ovakvog tipa se može videti u Jevrejskom muzeju u Berlinu gde je, u novom delu muzejskog kompleksa koji je projektovao Daniel Libeskind, vajar Menaše Kidišman (Menashe Kidishman) postavio 10.000 stilizovanih gvozdениh maski na pod mosta koji spaja dva krila Muzeja. Kidišmanova instalacija „Opalo lišće“ („Shalechet“) je postavljena u prostoru zgrade koji se zove „Praznina u memoriji“ i ilustruje prazninu u istoriji, sećanja na holokaust, odnosno prazninu koja je nastala masovnim ubijanjem Jevreja u Evropi. Ambijentalna instalacija Ade Kobusiewich uz pomoć svetla različitih boja i najlona ostvaruje spektar duginih boja koji podseća na prostorne instalacije danskog umetnika Olafura Eliasona (Olafur Eliasson).

Najbolji uvid u karakter ovogodišnje realizacije projekta se stiče pregledom broja autora koji se okreću instalaciji kao vidu izražavanja, umetničkoj formi koju su umetnici regiona negovali paralelno kad i svetski umetnici, ali koja je na institucionalnom nivou nedovoljno proučena, te se u domenu istorije umetnosti o instalaciji na ovim prostorima govori tek poslednjih nekoliko godina. Interaktivnim ambijentalnim instalacijama koje su dekonstrukcija nekog opšteg svakodnevnog okruženja okrenule su autorke Aleksandra Obradović i Andrea Boroš, kao i Luna Jovanović koja je

posebnu prostoriju pretvorila u instalaciju sa travom umesto tepiha i predmetima u paru, poput fotelja, petlova i pletenica kose. Lični upotrební predmeti delovi su instalacije Indire Kandić Nazzal, ali i performansa Marije Jevtić koja angažuje dedu i drugaricu pored sebe za akciju u instalaciji sa lekovitom vodom. Za razliku od ovih autora, Darko Aćimović i Ljubica Babić su postavili instalaciju od greda u prostoru, dok Bosiljka Zirojević Lečić koristi vrata starog frižidera kao redimejd proces u iščitavanju. Upotrebu sitnijih svakodnevnih predmeta kao materijala za stvaranje radova od šireg kulturološkog značaja vidimo kod Andree Mernjik koja pravi kolače od ornamentike slovačkog folklorá, dok Bojana Radenović, Kristina Oparušić i Sunčica Pasuljević Kandić postavljaju motiv jastuka u tri nova, konceptualno i medijski različita konteksta.

Materijali i motivi koje su umetnici koristili za instaliranje svojih radova ove godine su veoma raznovrsni i uključuju ljude-lutke (Goran Despotovski), drvene kasete (Nikola Macura), grede, mašinu za mlevenje mesa i karton (Bojan Novaković), seno u formi blagog talasa (Borislava Nedeljkoó Prodanović), imena sa koka-kola limenki (Irena Mirković), hleb, perece i kifle od novčića (Milica Dukić), papir iz mašine za poništavanje dokumenata i pripremanje za reciklažu (Valentina Talijan), crnu rešetkastu kutiju sa osvetljenjem (Stanimir Miličić) i izmet životinja iz zološkog vrta (Vlado Rančić i Ivana Marić). Rad Dušana Savkovića koji predstavlja metalnu ovcu na ogledalu je najbliži skulpturi kao vidu umetničkog izražavanja i možda jedini rad tog tipa u okviru *Razlika 2013*, dok su objekti Tamare Višković i Tomislava Todorovića na granici skulpture u osnovnom i proširenom smislu.

Instalaciju koja uključuje video rad kreirala je Andrea Petrović, koja je kombinovala pravougaonu formu kutije i kružni oblik video prikaza rotirajuće lopte da bi stvorila jednostavan, geometrizovan rad. Dejan Jankov prikazuje prirodu video medija, njegove talase, instalirane u korice crne knjige, dok su autori Srđan Ilić, Dragana Radenović, Sanja Stojilković i Srđan Šarović predstavili video radove u njihovom izvornom obliku. Dekonstruktivistički pristup fotografiji kroz višestruke ekspozicije i fragmentarne prikaze tela u crno-belój tehnici odlikuje fotografije Sanje Janković; rad Laure Limburger je komponovan iz više slojeva izvedenih na staklu, a Nevena Popović preispituje prostor i nedostatak istog kroz 3D fotografije. Nasuprot njima Srđan Đurić koristi dokumentarni karakter fotografije da realistično prikaže radnike

na gradilištu, a Biljana Jevtić izlaže print klavira, prateći tradiciju korišćenja klavira kao objekta/sredstva u performansima i umetničkim akcijama. Tradiciji se okrenula i Marija Cvetković, praveći fotomontažu sa likom Mona Lize i nastavljajući se na Dišanov (Marcel Duchamp) avangardni postupak, dok Ljubomir Vučinić koristi dve osnovne, bauhausovske boje za geometrizovane forme koje prikazuje u digitalnoj grafici.

Drugačiji proces dekonstruisanja fotografske slike je prisutan u fotoinstalaciji Lidije Marinkov Pavlović, koja uvodi crne paravane kao neophodan element za gledanje printova, kao i u seriji Samre Šabanović koja prikazuje telo u nastajanju ili nestajanju, te serija održava karakter *praznog mesta razlike* koje ima filmska traka i svako ponavljanje istog motiva u seriji je u maloj meri različito od prethodnog. Prazno mesto razlike je osnova kompjuterskih čipova i kodiranih instrukcija u softverskim procesima. Novi mediji i kompjuterski softveri su u velikoj meri promenili proces stvaranja i estetsku vrednost kinetičke umetnosti.

Retko koji radovi iz ove oblasti se danas stvaraju ručno ili grafički kako je dadaista Marsel Dišan 1926. godine pravio *Malokrvni bioskop* (*Anemic Cinema*), Viktor Vazareli (Victor Vasarely) početkom '60-ih kinetičke skulpture koje se „pokreću“ uz pomoć optičke iluzije dok posmatrač hoda oko njih, a M. K. Ešer konstruisao *Granicu kruga III* (*Circle Limit III*). Softver pokreće robote koji iscrtavaju linije u radu Sergeja Tucakova, po uzoru na stvaralaštvo Karine Zmigle-Bobinski (Karina Smigla-Bobinski), Džima Bonda (Jim Bond) ili Nika Kenedija (Nick Kennedy)<sup>2</sup>, ali i rad „NLM Minecraft art gallery“, stvoren od grupe autora sa Departmana za nove medije, po uzoru na programiranu kompjutersku igricu. Radovi poput „NLM Minecraft art gallery“ ukazuju na to kakav uticaj imaju nove tehnologije na postmodernu stanje koje je generalno negativno percipirano, kako od strane sociologa tako i od istoričara i teoretičara umetnosti. Prema Žan-Fransoa Liotaru (Jean-François Lyotard), tokom postmodernosti, realnost je u konstantnom procesu „de-realizacije“ (Lyotard, *The Assassination of Experience by Painting – Monory*, London: Black Dog, 1998)

<sup>2</sup> Kinetička umetnost je izuzetno široka oblast kojoj se okreće sve veći broj umetnika, ali s vremenom postaje dostupna široj populaciji, tako da se mogu naći uputstva kako da se samostalno napravi „kinetic drawing bug“ i istražuje u tom domenu.

pri čemu dolazi do virtualizacije realnosti i njenog brisanja iz dimenzija prostora i vremena, što po Liotaru direktno utiče na estetski doživljaj. Sa novim tehnologijama umetničko delo je u potpunosti određeno unapred, jer, matematički, sva kombinatorika se završava u ograničenom broju mogućnosti. Završava se u neiskazivom, ali pojmljivom broju. Sa druge strane, kriza prostora i vremena stvara mogućnost za estetiku uzvišenog, ali Liotar skreće pažnju na to da je „pitanje od velike važnosti za savremenu umetnost to da li programirana sinteza dozvoljava umetnicima da izmisle nove forme koje nisu bile moguće u direktnom kontaktu sa takozvanom prirodom“ (Lyotard, *Peregrinations: Law, Form, Event*, pp. 42-43, New York: Columbia University Press, 1988) i štaviše da li nove tehnologije omogućavaju umetnicima da stvore besformni svet koji izaziva osećaj uzvišenog. U modernoj umetnosti postoje samo uslovi vremena i prostora, dok u postmodernoj umetnosti ne postoje čak ni ti uslovi, te Liotar ističe da nove tehnologije, pogotovo one koje se tiču komunikacije i informacije, izazivaju osećaj uzvišenog čak i kada priroda te informacije nije umetničkog karaktera. Stoga je neminovno da nove tehnologije dobiju svoje mesto u umetničkom projektu poput *Razlika*, dok se „svet bez formi“ ostvaruje ne samo putem njih već i kroz instalacije za koje je nemoguće tačno sagledati njihove prostorne određenosti.

Ove godine je u okviru projekta *Razlike* bilo zastupljeno i zidno slikarstvo (Đorđe Ilić i Simonida Jovanović), slikarstvo (Jelisaveta Vičić i Slađana Đukanović) i *flash* instalacija (Nikola Zelić). Projekat *Razlike*, da bi obuhvatio što širi spektar umetničkog izražavanja, daje prostora i dramaturškim („Ona II“) i muzičkim performansima („Ambiente“, „Svashta“, „Svetlucavi duh“), dok u performansu Tijane Petrović vidimo konfekcijsku lutku kao predstavu pasivne muške seksualnosti, ali i plastičnosti, kojoj umetnica suprotstavlja živu, provokativnu i strogu žensku seksualnost koja nosi rekvizite crkve. Time se Akademija umetnosti otvara interdisciplinarnim projektima i multimedijalnosti koja traje u teoriji, konceptima ili izvedenim performansima.

Svake godine, projekat privlači sve veći broj mlađih generacija, dajući im višegodišnjju mogućnost da izlažu i oblikuju svoj likovni izraz u okviru Akademije, ali u novom okruženju i prema drugačijem konceptu od onih koje studijski programi nalažu. Time je projekat *Razlike* ne toliko kritika kulturne politike grada, koliko rascepa između teorije savremene likovne umetnosti i kompetentnosti programa studija da mladim generacijama akademskih umetnika omogući da nađu svoje mesto u njoj.



Najveću prednost koju projekat pruža učesnicima je samosvest o sopstvenom stvaralaštvu koja se stiče u interakciji i radu sa što većim brojem saradnika.

Digitalizovani i stoga ponovljivi u potpunosti, performativni i otvoreni improvizacijama ili interpretacijama, interaktivni i fiksni u strukturi i sa neponovljivim rasporedom igrača, eksperimentalni i dogradivi kroz svako izlaganje, kritični i time angažovani u kulturnoj politici ili estetski nezavisni od prostora i vremena u kojem su nastali, tek radovi prezentovani 2013. godine u okviru projekta *Razlike su razlike u trajanju* koje će se nastaviti narednih godina, u novim formama.