



Игор Вошњаќ

Слика/Вријеме Image/Time

Игор Бошњаќ

АПРИЛ/МАЈ 2011.
APRIL/MAY 2011

Игор Бошњак

Слика/Вријеме дијалог

Немања Мићковић

Немања Мићевић: Рођен си у Сарајеву, већи дио живота си провео и проводиш у Требињу, а постдипломске и докторске студије везујеш за Београд. У Требињу си завршио основне студије на Академији ликовних умјетности. На који начин су основне студије утицале на Твој избор да се бавиш истраживањем нових медија, видео инсталација, односно видео арта у цјелини који је доминантан у Твојој умјетничкој пракси? Да ли су утицале уопште? Да ли су академске студије код нас, али и у ужем региону свјесне промјена у савременој умјетничкој продукцији и сходно томе да ли могу да на прави начин припреме студенте, будуће умјетнике на актуелне умјетничке праксе? Посљедње питање сам поставио имајући у виду да си асистент на Академији ликовних умјетности у Требињу и то на предметима (или, како је данас популарно – курсевима) сликарства, фотографије и проширених медија. На мастер студијама си се посветио истраживању теорије видеа и филма, а исто настављаш и на докторским. Како научна истраживања на Интердисциплинарним студијама на курсу Теорије уметности и медија обликују Твоју практичну умјетничку дјелатност?

Игор Бошњак: На неки начин основне студије су сасвим довољно утицале на одређење да се у једном тренутку преорјентишем истраживању унутар медија фотографије (статичне слике) и видеа, филма (покретне слике). У то вријеме, за мене далеке 2003. године, на АЛУ у Требињу није било нити курса фотографије, а камоли предмета проширени медији, тако да се све то сводило на неко моје самостално истраживање. Заправо, из потребе да одређену идеју реализујем унутар неког „новијег“ медија, а не само из доминантних, класичних, медија (слика, цртеж, графика), дошао сам у ситуацију да помно, практично и теоријски, истражујем видео, анимацију, фотографију, наравно унутар једног општеприхватљивог дигиталног оквира. Сматрам да тек посљедњих пет или шест

година академске студије код нас (БиХ), могу да на прави начин припреме студенте, будуће умјетнике за актуелне умјетничке праксе. Такође, троугао тих градова (Сарајево-Требиње-Београд) у којима сам статистички, провео највише времена, и у којима се на неки начин обликујем и профилишем и као личност и као умјетник, су вјероватно подсвјесно одредиле мој развој и хабитус. Сваки од тих градова има свој специфичан *genius loci*, који је у мени генерисао једну хибридну конструкцију, у смислу општих мјеста, какав треба бити или као човјек или као умјетник. Што се тиче поља теоријског истраживања покретне слике, на мастер и докторским студијама у Београду, сматрам да довољно обликују мој практични рад унутар умјетности. Ту свјесно дозвољавам да се теорија и пракса флуидно преплићу, каналишу, па из таквог широког, отвореног поља добијем опет неку врсту хибридног финалног продукта.

НМ: Видео умјетност је антиципирана шездесетих година у радовима и експериментима Нам Џун Пајка, Лес Левина и видео инсталацијама Бруса Нојмана. Седамдесетих и осамдесетих примјена видео технике постаје све присутнија у умјетничким праксама и системима умјетности (видео техника се примјењује у перформансима, праве се такозване видео скулптуре, односно видео инсталације, стварају се наративни видео радови и техноестетски експерименти који постају дио галеријских и музејских поставки). Педесет година од настанка видео умјетности, имајући у виду да живимо у времену софтверске свеприсутности (бесплатно дијељење софтвера – *share*-овање) и доминантне културе погледа (*youtube* се данас користи за слушање музике, па можемо рећи да се чак и музика данас гледа), продукција видео арта је свима доступна и у продукцијском смислу врло једноставна бар у односу на период прије двадесет година. Како прилазиш реализацији својих видео радова? Колико Ти је битна сâма продукција и квалитет

материјала, а колико читања истог? Можда ћу звучати банално, али усудићу се да питам: да ли се умјетници данас олако опредјељују за видео умјетност (овдје посебно мислим на млађу генерацију босанскохерцеговачких умјетника) која умногоме олакшава саму реализацију пројекта (транспорт рада који је на обичном *dvd* -у, тв, пројектор и *dvd* плејер) и доста је једноставнија и јефтинија у односу на компликоване продукције (скулптуре, захтјевније инсталације и сл.)?

ИБ: Да, ту си апсолутно у праву, данас је видео доступан свима, од 7 до 77 година, с врло мало знања, просјечном камером и најобичнијим софтвером могу да се постигну завидни резултати. Сматрам да је то заиста узбудљиво, јер марксистички, утопијски гледано, сви су људи потенцијални умјетници. Реализацији свих својих радова, па и видео радова, прилазим крајње концептуално. Првобитну идеју коју желим да материјализујем или боље речено да визуелизујем, опрезно одредим којем медију ће најбоље да „лежи“. Послије одлуке избора медија, идеју контекстуализујем, скупљам теоријски материјал, истражујем текстове, интернет изворе и тек онда крећем у материјалну реализацију. Продукција и квалитет материјала нису примарни, они су тек на секундарном мјесту, мада гледам да користим минималне галеријско-музејске стандарде као нпр. мини *DV* или *HD* видео резолуцију. Финална продукција и крајњи изглед било којег рада опет зависи од тога како рад треба да функционише на публику: субверзивно, преиспитивачки, психолошки итд. Тешко је у контексту регионалне и БХ реалности мислити о неким големим продукцијама, па се све опет креће унутар зацртаних могућности. Лично, сматрам да идејно и продукцијски гледано, уопште није битно да ли је рад реализован у неком елитистичком западно-европском резиденсу са високобуџетном продукцијом, или је реализован у беспућима сиромашног

балканског „система умјетности“. Битно је само да је рад концептуално добар тј. да на неки начин служи сврси. Мислим да је битно да било који рад на неки начин треба: да нервира, узбуђује, измамљује осмијехе..., и да посматрача тјера на било какву врсту критичког промишљања. Сматрам да Твоје питање уопште не звучи банално, оно чак удара у центар проблематике око регионалних „система умјетности“. Готово сви умјетници које познајем у региону су реализовали неки добар видео, јер је то управо најјефтинији и веома често једини начин да се „излаже преко“. Снимиш видео на *DVD*-у и шаљеш га поштом на неку изложбу вани. Мислим да то довољно говори у прилог читавој ситуацији.

НМ: Ти свакако припадаш млађој генерацији БХ умјетника. Трауматично мјесто као последица несрећних околности деведесетих година често се издваја као заједнички именилац младе генерације када је у питању одабир тема у њиховим радовима. Да ли је та умјетност преоптерећена социјално-политичким контекстом? Конкретно, Твоја умјетничка пракса садржи субверзивно, аналитичко и критичко преиспитивање социјалних и политичких услова у којима дјелујеш, што донекле одговара критичком моделу љевичарске ангажоване умјетности (Валтер Бењамин, критичка теорија франкфуртске школе, ситуационизам, етс.). Свјedoци смо да јавни простор (што је несумњиво парадокс и необичан спецификум ових простора) уопште не реагује на такву врсту, често провокативног умјетничког дјеловања. Које су онда крајње инстанце ангажованог дјеловања у Твојим радовима? Ја нисам поборник ескепизма у умјетности и трагања за универзалним вриједностима и академским истраживањима форме зарад унутрашње сатисфакције. Међутим, да ли је коначни домет умјетности која рефлектује свакодневницу и има задатак да утиче на јавни простор (очигледно неуспјешно) такође

унутрашња сатисфакција и по чему се онда разликује од избора универзалних тема у умјетности? Да ли заузимаш позицију умјетника циника у том случају?

ИБ: О овом питању бисмо могли написати хиљаде страница текста, али покушаћемо да поједноставимо причу. Да, позната дешавања из деведесетих година су немилосрдно одредиле и генерисале судбину људи, судбину простора, судбину економије, судбину политике па тако и на посљедњем мјесту судбину „ах те умјетности“. По окончању рата и пост-ратне апатије до данашњих дана судбине људи, простора, економије, политике, па и умјетности нису се уопште промијениле. Промијењени су само алати. Умјесто граната, бомби, крви, опште пљачке, избјеглиштва и параноје, данас имамо лијепо упаковану транзицију, „приватизацију“, прљаве медије, повољне кредите, сиромашне жиранте, колективну шизофренију. Све набројано су толико општа мјеста, да нам је свима мука од тога. Сматрам да умјетност млађе генерације умјетника, уопште није преоптерећена социјално-политичким контекстом, већ само садржајима бахате реалности која је константно око нас. С тим у вези, умјетност и култура, као вјечито посљедњи тркач који стиже на циљ, на овим нашим балканским крвавим тркама, не може да продукује ништа друго до ту дату херметичну реалност. Сматрам да ако ништа друго, гледано из перспективе будућности или неког SF филма, радови те млађе генерације умјетника ће бити одлични репери и артефакти у реконструкцији и демистификацији овог недовршеног друштва или државе. Опет сматрам да још увијек нисмо у могућности да понудимо нешто велико на глобалној сцени док се не ослободимо баласта прошлости као и баласта садашњости. Ситуација је таква да ја лично немам никаквог избора. Морам да заузмем позицију циника, али радо бих се бавио и универзалним темама у умјетности.

НМ: Изложба у Музеју савремене умјетности Републике Српске носи назив *Image/Time, Слика/Вријеме*. Доминантан медиј је видео, уз видео инсталације, принтове и перформанс. На овој изложби представљаш радове из различитих концепата Твог досадашњег умјетничког бављења у којима доминира покретна слика, а све је то обједињено називом *Image/Time, Слика/Вријеме*, на трагу Делезових теоријских поставки. Један од кључних појмова у Делезовим критикама структурализма, односно у Делезовим пост-психоаналитичким теоријама јесте *goīaђaja*. Делезов и Гатарџићев концепт *goīaђaja* је одређен перманентним, али дисконтинуираним трајањем: бескрајна варијација, континуирана метаморфоза, мутација, ток (*flux*), кретање, покретне машине, промицање, филм, трајање, територијализација и детериторијализација, суднос, ризом.¹ Колико се у Твојим радовима на овој изложби може препознати појавност *goīaђaja*, односно низова *goīaђaja* у идеолошкој производњи живота (нарочито у смислу конзумирања постидеолошких отпадака на овим просторима)? На који начин Делезова поставка о *крейшању* у којој заступа став да филм није слика свијета, него је машина која активно учествује у конституисању појављивања свијета, утицала на продукцију и селекцију Твојих радова на овој изложби?

ИБ: Конкретно, за ову изложбу сам направио компилацију неких старијих радова, те радова из циклуса *Messiah, Balkanication*, као и неких најновијих радова који се тичу слика времена у којој егзистирамо. Концепт *Слика/Вријеме* нуди могућност ширег ишчитавања свих радова унутар Делезових теоријских платформи. Жил Делез је на мене доста утицао, јер сам схватио да све његове поставке везане за теорију филма и покретне слике могу да буду лако примјенљиве на било коју анализу било каквог дјела које има везе с покретном сликом (филм, видео,

¹ Видјети: Мишко Шуваковић, *Критичне форме савремености и жудња за демократијом*, ORPHEUS, Нови Сад, 2007. стр. 64.

инсталација, амбијент, итд). Такође, сва његова терминологија и размишљање су ми отворила врата за један свијет како практичног, тако и теоријског бављења покретном сликом, јер је Делез разрадио читаву логику покретне слике. У новомедијској видео умјетности долази до промјене важности од онога што слика показује на оно шта слика изазива и како дјелује на чулно тијело и доводи до сложене аудиовизуелне и хаптичке афектације. Делез покретну слику (филм, видео) разматра као поље цјелине које је у потпуности изграђено на слици-кретању. Те слике кретања се састоје од слике-перцепције, слике-акције, слике-афекције, итд. Што се тиче ризомске или мрежне структуре, која је доминантна као Теорија Ризома код Делеза и Гатарија, данас је све толико испреплетено и умрежено (спознајно и информацијски) да је немогуће отклонити било какве утицаје са „стране“. Неки радови који су објекти (као нпр. рад *Dictionary/Рјечник*) или радови који су првенствено перформанси, не могу да буду презентовани као само такви, уз њих увијек мора да стоји видео запис, текст, теоријски стејтмент и сл. јер управо та умреженост чини те радове да функционишу као метамедиј тј. база података, архив, унутар којег посматрач може да веже значења на нов начин и да поново учита рад на себи својствен начин. Нпр. у биоскопском филму догађај аудио-визуелне слике је оно што подржава наратив, док код већине мојих видео радова наратив постаје аудиовизуелни догађај којег нема изван медијског извођења. Што се тиче самог „догађаја“ схваћеног делезовски, већина радова су на неки начин мој изведен догађај (или неки опште познати догађај нпр. *Пошћисивање Дејтонској сјоразума*) који је транспонован у неки други медиј са тенденцијом постизања афекта. Концепт афекта треба разликовати од концепта емоције. Емоција је афект са одређеним специфичним садржајем, а афектација је само дејство или ефекат интензитета који има некакав учинак на посматрача, слушаоца, или учесника,

без указивања на посебни садржај емоције. Афектација је интензитет дејства слике, објекта, тијела, текста итд. Делез и Гатари су посредством замисли афекта и афектације покушали да изведу и теорију чулног дејства која означава прелазак са *позиције субјекта на позицију догађаја*. С тим у вези већина радова на изложби, експлицитно конзумира постидеолошке отпатке са ових простора и покушава да их на извјестан начин „пробави“. Делезова поставка о *креишању* је много утицала на продукцију и поставку радова, јер поред филма као машине која активно учествује у конституисању свијета, данас можемо рећи да реалност стварају или продукују глобалне корпорацијске тв, радио мреже, те интернет као најсвеобухватнији медиј данашњице. Ако у умјетности постоји напредак, не у историјском смислу, већ у смислу да је све ближа истини и суштини, то је онда зато што она (умјетност) може живјети само ако ствара нове перцепте и нове афекте.

НМ: Делез и Гатари уводе појам *шизоанализе* на мјестима гдје психоанализа заказује. Психоанализа каналише жеље путем цензуре и аутоцензуре. На тај начин подсвјесно и несвјесно служе одржању и репродукцији система умјесто ослобађању човјека сходно свом неограниченом креативном потенцијалу. То је према њиховим теоријама крајња граница капитализма. Шизофренија тако постаје битна одредница постмодерне културе као својеврсна екстаза медија, односно медијски створеног колективног фанатизма. У раду *4 у 1* Ти се мултипликујеш (клонираш) у четири Игора Бошњака. Истовремено дјелујеш са позиције умјетника, теоретичара, критичара и кустоса, стварајући вишеструку шизофрену личност. Да ли се ово раслојавање личности савременог умјетника односи само на лично бављење актуелним умјетничим праксама, или се овај рад може тумачити и као опште мјесто бављења умјетношћу данас. Да ли је могуће примијенити ову конструкцију и на шири контекст друштвене

слике у којој дјелујеш?

ИБ: *Анџи–Едиг/Кайиџализам и шизофренија* нам нуди нове могућности читања као и схватање улоге субјекта у данашњем глобалном друштву. Видео рад *4 у 1* можда нејексплицитније говори о томе, управо о тој жељи тј. релацијама субјекта и желећих машина. Декодирање флуксева, детериторијализација социјуса представљају на тај начин најбитнију тенденцију капитализма. Он се непрестано примиче својој граници. Он свом снагом тежи да произведе шизофреничара као субјекта декодираних флуксева на тијелу без органа. Кад се каже да је шизофренија наша болест, болест нашег доба, тиме се не жели једино рећи да модеран живот чини људе лудим. *У ствари, ми хоћемо да кажемо да кайиџализам, у свом процеси производње, производи огроман шизофренични набој, на који усмјерава сву своју репресију, али који не пресијаје да се репродукује као граница процеса.*² Управо оваквим наметнутим оквиром капитализам рестаурише све врсте вјештачких, имагинарних или симболичких територијалности, на којима покушава да рекодира особе које су се одвојиле из апстрактних квантитета. *4 у 1* покушава на неки начин да демистификује опште прихватљиве позиције и норме унутар система умјетности. Раслојавање моје личности у том раду је проистекло из бављења актуелном умјетничком праксом, затим мојим теоријским писањем и мишљењем, критичарским ангажманом, као и неким кустоским праксама којим сам се бавио. Линеарним наративним читањима и излагањима, мултипликованог ја, тј. мене као умјетника, затим као теоретичара, па онда као критичара и на крају кустоса (који театрално пали цигарету, док га умјетник, теоретичар и критичар нијемо гледају), заправо говори о данашњој доминантној позицији кустоса. Јер по мом мишљењу, данас, читав систем умјетности,

² Видјети: Жил Делез, Феликс Гатари, *Анџи–Едиг/Кайиџализам и шизофренија*, ИК Зоран Стојановић, Сремски Карловци, 1990. стр. 29-30.

глобални арт маркет, велике бијеналне изложбе, су заправо само полигони игре кустоског (кураторског) одлучивања и избора. Није толико битно шта раде умјетник, теоретичар или критичар, све је заправо сублимирано кроз селекцију кустоса који одлучује ко је умјетник и шта је умјетност данас. *Јер, шизофреничар се налази на самој граници кайиџализма: он је његова развијена тенденција, хиперпродукт, пролетер и анђео смрти...*³

³ Исто

Igor Bošnjak

Image/Time dialogue

Nemanja Mićević

Nemanja Mićević: You were born in Sarajevo; you have spent most of your life in Trebinje, and you have attended postgraduate and doctoral studies in Belgrade. You got your bachelor's degree from the Academy of Fine Arts in Trebinje. Did your undergraduate studies play a part in your decision to research new media, video installations, i.e. video art in general, which has generally prevailed in your art? Were they of any relevance? Is formal academic training in our country as well as in the region up to changes in contemporary art production, and does it have the potential to prepare students – future artists – for contemporary art practice in an adequate way? I ask this last question bearing in mind the fact you also work as an assistant at the Academy of Fine Arts in Trebinje, teaching the subjects (or rather courses, as they are commonly called nowadays) painting, photography and extended media. In your master's programme you researched the theory of video and film, and it has also been your focus in the doctoral program. In what ways has your art been shaped by the research you have done in the course Theory of Art and Media, as part of your interdisciplinary study programme?

Igor Bošnjak: In a way, my undergraduate programme had a lot to do with my decision to shift the focus of my research to the field of photography as a medium (stationary images) and video or film (moving images). Back in those days in 2003, which now seems like a distant past, there was not even a photography course offered at the Trebinje Academy, let alone a course in extended media. Consequently, it all came down to my own research. In fact, it was the need to see my ideas through using relatively 'new' media, and not those in the predominant, traditional range (painting, drawing, printing) that put me in a situation where I began to research video, animation, photography, both theory and practice, meticulously, but within a generally adopted digital framework, of course. I believe formal academic training in this country (Bosnia and Herzegovina)

has only had the potential to educate adequately students, future artists, for contemporary art forms in the last five or six years. Also, the triangle of cities (Sarajevo-Trebinje-Belgrade) where I have spent most of my time, statistically speaking, which have both shaped and framed me in a way, as a person and artist, have probably been crucial, in a subliminal kind of way, for my growth and bearing. Each of these cities has its own specific *genius loci*, and I have been built by them as a kind of hybrid structure, in terms of the most general traits of my personality, the kind of man or artist one needs to be. When it comes to my interest in the theory of moving images, in my master's and doctoral programmes in Belgrade, I believe they have had a considerable influence on my practice of art. There I intentionally let theory and practice intermingle, fluidly, channel one another, and this broad take produces, again, a kind of a hybrid final product.

N. M.: Back in the 1960's, the works and experiments of Nam June Paik and Les Levine, along with Bruce Neumann's video installations, gave a foretaste of video art. In the 1970's and 1980's, video technology became increasingly present in the practice and systems of art (video was used in performances, so-called video sculptures, i.e. video installations were staged, artists created narrative video works and techno-aesthetic experiments, which entered exhibitions in galleries and museums). If we remember that we live in a time of omnipresent software (with various programs being distributed for free, through sharing) and a domination of the spectator culture (today, people use youtube to listen to music, or we may even say watch music), fifty years after video art was born, its products are accessible to everyone and it is fairly simple in terms of production, in comparison with the period twenty years ago. What is your approach in the production of your video works? How important for you is the process of production itself and the quality of the material, as opposed to its reading?

Even though I may sound banal, I will still venture to ask about today's artists: do they opt for video art without hesitation (I mean the new generation of Bosnia and Herzegovina's artists), as it greatly facilitates the making of any project (with works transported using ordinary DVDs, TV, video beams and DVD players) and is a lot simpler and cheaper in comparison to other, more complicated types of production (sculpture, more challenging installations, etc.)?

I. B.: Yes, you definitely have a point here. Today, video is accessible to everyone, kids and old people alike, and pretty good results can be obtained with very little expertise, with a medium-quality video camera and any commonly used software. I find that truly exciting, because viewed from a marxist, utopian kind of perspective, all people are potentially artists. My approach to how I create my art, including video works, is utterly conceptual. I carefully select the best medium for an initial idea I wish to materialise, or better still visualise. After selecting the medium, I contextualise the idea, collect theoretical background, research texts, Internet sources, and only then do I move on to the production process. Neither the production nor the quality of the material are the most important, they only come second, although I do try and use minimal standards for galleries and museums, such as miniDVD or HD video. Again, the final product, any work in its complete form, will depend on the kind of effect it is meant to have on the audience: subversive, challenging, psychological, etc. It is difficult to think about grand productions in the regional setting or the setting of Bosnia and Herzegovina, so one has to keep within the limits of what is possible and available. Personally, when it comes to concepts and production, I believe it is not at all important if a piece of work is created as a high-budget production in an elitist Western European artist-in-residence programme, or in the wilderness of the poor 'art system' of the Balkans. The only relevant thing is that the work be based on a good concept, i.e. serve a purpose in a kind

of way. I think it is important for any piece of work to upset, excite or put a smile on the faces of its audience, affect them in any kind of way, provoke any sort of critical thinking. I don't find your question in the least banal; I think it tackles the central issue of the regional 'art systems'.

Practically all artists from the region who I know have produced one good video, because that is the cheapest, and quite often the only way to exhibit abroad. You record a video on DVD and send it by mail for an exhibition abroad. I think this pretty much legitimates the current state of affairs.

N. M.: Certainly, you belong to the new generation of Bosnia and Herzegovina's artists. Being a consequence of the unfortunate circumstances in the 1990's, this traumatising place is frequently seen as the common denominator for the new generation, in terms of the subjects they choose for their art. Is this art overloaded with social and political issues? More specifically, your artworks are subversive, analytical and critical in how they challenge and re-examine the social and political setting in which you work and act, which is somewhat in line with the critical model of engaged, leftist art (Walter Benjamin, critical theory of the Frankfurt School, Situationalism, etc.). We bear witness to a public that is absolutely irresponsible to the often provocative kind of art activism (undoubtedly, a paradox and one of the region's peculiarities). In that sense, what would be the most engaging element of your art? I do not support escapism in art, searching for universal values, or academic experimentation with form for the sake of personal, inner satisfaction. However, is the ultimate accomplishment of art which reflects the everyday and has the task to impact the public (evidently with no success) also personal, inner satisfaction, which makes it little or no different from art choosing to deal with universal themes? In that case, is your position as an artist a cynical one?

I. B.: A thousand-page treatise can be written on this topic, but let us try and cut a long story

short. Yes, the well-known events of the 1990's played a pivotal role in the destinies of the people, of the region, its economy, politics, as well as „oh, art“, even if it came last. After the end of the conflict and post-war apathy, the destinies of the people, region, economy, politics, as well as art, have not changed to this day. Only the instruments are different. Instead of grenades, bombs, blood, pillage, displacement of people and paranoia, today we have transition in delusive disguise, 'privatisation', dirty media, cheap loans, impoverished guarantors, collective schizophrenia. What I listed above is all too common and everybody is sick of it. I believe the art produced by young artists is by no means burdened by social or political issues, but by issues coming from a pretentious reality we are immersed in. In connection with that, art and culture, always the last to finish these typically bloody Balkan races, can produce nothing else but the given hermetic reality. If for no other reason, I believe the works of the new generation of artists, from the perspective of the future or a sci-fi film, may make great wayposts and artefacts to reconstruct and demystify this defective, makeshift society or state. Again, my opinion is we are still not capable of offering or staging something that would be big globally, until we have relieved ourselves of both the burden of the past and this one of the present. The situation is such that personally, I have no other choice. My stance has to be cynical, but I would also gladly deal with universal themes in my art.

N. M.: The exhibition staged at the Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska is entitled *Image/Time*. The medium that prevails is the video, together with video installations, prints and performances. In this exhibition you present artworks grouped around several different concepts that have marked your work to date, the most prevalent being moving images, and all of it included under the title *Image/Time*, in the spirit of Deleuze's theoretical postulates. One

of the key terms found in Deleuze's criticism of structuralism, i.e. in his post-psychoanalytic theory, is the event. The concept of *event* as seen by Deleuze and Guattari is characterised by permanent, albeit discontinuous existence: continual variation, constant modification, mutation, flux, motion, movable machines, promotion, film, duration, territorialisation and deterritorialisation, correlation, rhizome.¹ To what extent is the manifestation of an *event*, or rather of a series of *events*, used by ideology to fabricate life (especially in terms of the consumption of post-ideological refuse in this region), recognisable in your works shown in this exhibition? In what way has Deleuze's concept of *movement*, whereby he argues that film is not an image of the world, but a machine playing an active part in the creation of the manifestations of the world, had an influence on the production and selection of the works we see in this exhibition?

I. B.: As far as this exhibition is concerned, I have brought together some of my earlier work, the works belonging to the *Messiah, Balkanication* series, and some of my most recent works, which are concerned with the times we live in. The concept of *Image/Time* is such that it allows a broader interpretation of all the artworks included on Deleuze's theoretical platform. I have been greatly influenced by Gilles Deleuze, because I came to realise that all his postulates on the theory of film and moving images may easily be applied in any analysis of any work that has to do with moving pictures (film, video, installation, environment, etc.). Also, his terminology and his thinking opened the door for me into a world of both practical and theoretical dealings with moving images, because Deleuze developed a complete philosophy of moving images. There has been a change in new video art in terms of what is seen as important, from what images show to what they provoke and how they affect the body

¹ Miško Šuvaković, *Kritične forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, ORPHEUS, Novi Sad, 2007, p. 64

and senses, resulting in complex audio-visual and haptic effects. Deleuze considers moving images (film, video) as an integral, complete field, wholly built on movement-images. These movement-images consist of perception-images, action-images, affection-images, etc. In terms of the rhizomatic or network-like structure, prevalent in Deleuze's and Guattari's work as the Rhizome Theory, today everything is so interrelated and entangled (in terms of cognition and information) that it is impossible to be independent of all 'side' influence. Some of the works which are basically objects or items (e.g. *Dictionary*), or works which are primarily performances, cannot be presented simply as such; they have to be compounded with a video, a text, a theoretical statement, etc., because it is precisely this interconnectedness that allows an artwork to operate as a meta-medium, i.e. as a database, an archive, within which it is possible for the viewer or visitor to relate meanings one to another in new ways and read or 'reload' the work anew, in his or her own special way. For instance, when it comes to films shown at cinemas, it is the happening or event contained in the audio-visual image that supports the narration, while in most of my video works the narration becomes an audio-visual event which does not exist beyond the media staging. As for the 'event' itself understood in the way of Deleuze, the majority of the works are in a way the staging of my events (or of commonly known events, such as *Signing the Dayton Accords*), which are transposed into a different medium for the purpose of creating an affect. The concept of affect should be distinguished from the concept of emotion. An emotion is a kind of affect. Emotions are content-specific affects, while affection is *the very* influence or intensity of something that has an effect on the beholder, listener or participant, without indicating the specific content of the emotion. Affection is the intensity of the effect of an image, object, body, text, etc. It was through the agency of affect and affection that Deleuze and Guattari tried to formulate the theory of the effect on the senses, which marks the transition from

the position of the subject to the position of the event. In connection with that, most of the works in this exhibition explicitly consume post-ideological refuse of the region and attempt to 'digest' it in one way or another. Deleuze's notion of *movement* has had a great influence on the production and arrangement of the works, because beside film as a machine that plays an active part in the fabrication of the world, it may be said that reality is also generated or produced by global television and radio networks, as well as the Internet, as the all-encompassing medium of our time. If there is advancement in art, not in a historical sense, but in a sense that it is getting closer to the truth and quintessence, the reason for that lies in the fact that it (art) may exist only as long as it creates new percepts and new affects.

N. M.: Deleuze and Guattari introduced the term schizoanalysis to make up for the failure of psychoanalysis. Psychoanalysis channels desire by means of censure and auto-censure. In that way, the subconscious and unconscious serve the preservation and reproduction of the system, instead of liberating man, in accordance with their unlimited creative potential. According to their theory, those are the ultimate limits of capitalism. Schizophrenia thus becomes the essential determinant of postmodern culture, a sort of media ecstasy, i.e. media-generated collective fanaticism. In the work *4 in 1* you multiply (clone) yourself into four Igor Bošnjaks. You act simultaneously as an artist, theoretician, critic and curator, creating a multiple schizotypal personality. Does the splitting of the contemporary artist's personality relate only to your experience of creating up-to-the-minute art forms, or may this work be interpreted as common for the practice of art nowadays? Is this construct applicable to the broader social environment you work in?

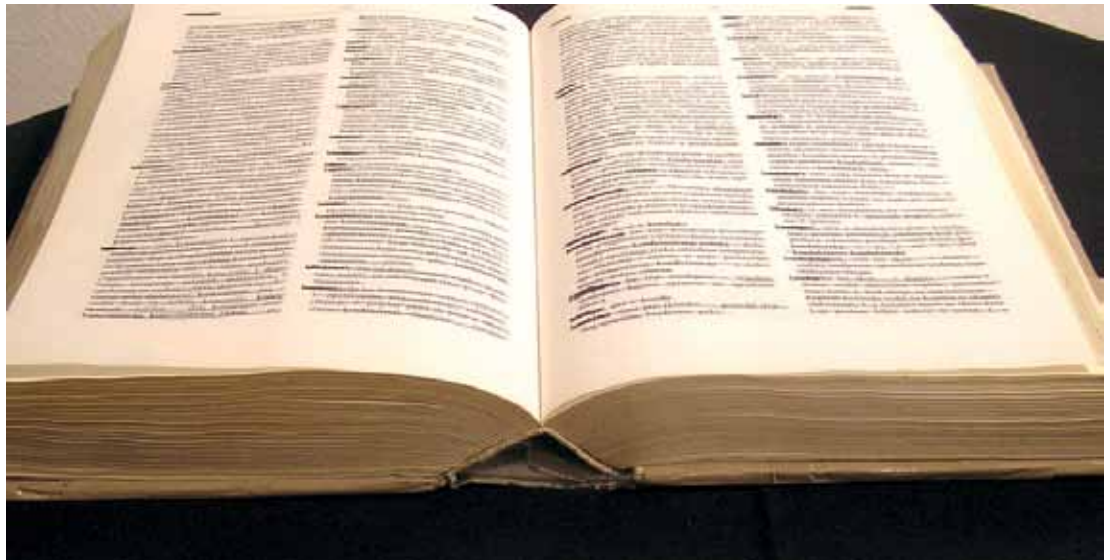
I. B.: *Anti-Œdipus: Capitalism and Schizophrenia* opens up new possibilities for reading and understanding the role of the subject in today's

global society. The video work *4 in 1* is perhaps the most explicit expression of this, of this very desire, i.e. of the relations between subjects and desiring-machines. Decoding fluxes and deterritorialising the Socius thus represent the strongest tendencies of capitalism. It is constantly coming closer to its limits. It strives with all its might to produce a schizophrenic as a subject of decoded fluxes on a body without organs. When it is said that schizophrenia is our illness, the illness of our time, this does not only mean that modern living makes people crazy. *In fact, we wish to say that capitalism, in its process of production, creates a powerful schizophrenic charge, which it suppresses with all its repression tools, but which does not stop from being reproduced as the limits of the process.*² It is exactly through the agency of this imposed framework that capitalism restores all kinds of artificial, imaginary or symbolic territorialities, within which it tries to re-code those individuals who have broken free from abstract quantities. In a way, *4 in 1* attempts to dymistify the generally acceptable stances and norms in the system of art. The splitting of my personality as seen in this work comes from my practice of contemporary art, my theoretical writing and thinking, work as a critic, as well as some curating projects I have been involved in. The linear narrative reading and exposition of me as multiplied, i.e. of me as an artist, then as a theoretician, as a critic and finally as a curator (who is lighting a cigarette in a theatrical manner, while the artist, theoretician and critic are looking on silently), really speaks about the currently dominant position of the curator. Because in my opinion, today, the whole system of art, the global art market, the great biennial exhibitions are mere playgrounds used by curators to make decisions and select. What the artist, theoretician or critic do is not too important. In fact, everything is sublimated through the curator's selection, who decides on who is an artist and what is art today. *For, the schizophrenic*

.....
² Žil Delez, Feliks Gatari, *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990, p. 29-30

*is positioned at the very limits of capitalism: he is its strong tendencies, its hyperproduct, proletarian and angel of death...*³

.....
³ Ibid.



Повод за деконструкцију рјечника односно његово комплетно „брисање“ или крижање, тј. прецртавање значења и појмова, јесте у самој могућности свођења истог објекта (књиге, рјечника) на нулти степен значења. Овакав рад је нашао полазиште у радовима Јосефа Кошута као и неких теоријских есеја Ролана Барта („Смрт Аутора“). Циљ пројекта није само да негира језичке и семиотичке феномене, већ да кроз перформативност истог укаже на проблем данашње масовне манипулације подацима као и кокетирања са релевантним „истинама“ и тачним „статистикама“ унутар глобалног ризомског друштва. Dictionary кроз, статистички посматрано: 96-очасовни перформанс крижања свих 1420 страница, 800.000 ријечи, 50.000 мање познатих појмова (и потрошњом преко 20 хемијских оловака) апсурдно доказује и показује како су могућности аналогних текстуалних манипулација лако изводљиве, те поставља питање шта је онда могуће изводити унутар дигиталних текстуалних информација данас.

The rationale behind the deconstruction of the dictionary, or rather its complete 'erasure' or crossing out, i.e. stamping out its meanings and entries, lies in the possibility to reduce the very same object or item (book, dictionary) to the significance level of zero. This work is based on the writings of Joseph Kosuth and some theoretical essays by Roland Barthes ('The Death of the Author'). The goal of the project is not simply to negate linguistic and semiotic phenomena, but also to exploit its performative quality in order to point to an issue people are faced with today, which is mass manipulation of information and dallying with relevant 'truths' and accurate 'statistics' within the global rhizomatic society. *The Dictionary*, seen as, speaking statistically, a 96-hour-long performance during which all of its 1420 pages were crossed out, which is 800,000 words and 50,000 rare and little-known terms (with 20 pens used up in the process), proves in an absurd kind of way and demonstrates the ease of analogous textual misuse, raising the issue of the danger and scope of possible manipulation and abuse of digital textual information today.

РЈЕЧНИК, објекат, перформанс, видео, година продукције: 2011, трајање видеа: 35 минута, трајање перформанса: 96 сати

DICTIONARY, object, performance, video, year of production: 2011, video duration: 35 min, color, mini DV, performance duration: 96 hours



Потписивање Дејтонског споразума је перформанс који симулира потписивање истог споразума (у овом случају копију која је преведена на српски, хрватски и босански језик - БХС) гдје умјетник с публиком потписује споразум док догађај снимају надзорне камере унутар Музеја. Рад је такође покушај хуманитарног достављања (тј. бесплатно дијељења) Дејтонског споразума публици, јер је оригинал изгубљен или можда чак никад није био ни достављен Предсједништву БиХ. У међувремену такође чекамо да се оригинални Дејтонски споразум официјелно преведе и ратификује на језике конститутивних народа у БиХ.

The signing of the Dayton Accords is a performance simulating the actual event of signing of the agreement (in this particular case, it is a copy translated into Serbian, Croatian and Bosnian – the BHS language), during which the artist signs the protocol with the audience and the whole thing is filmed by the surveillance cameras placed in the Museum. This work is also humanitarian as it is an effort to distribute the Dayton Agreement to the visitors (free handouts), since the original has been lost, or may never have been handed in or sent to the Presidents of Bosnia and Herzegovina. In the meantime, we are also waiting for the original document to be officially translated into the languages of the constitutive peoples of Bosnia and Herzegovina and ratified accordingly.

ПОТПИСИВАЊЕ ДЕЈТОНСКОГ
СПОРАЗУМА, перформанс,
објекат, година продукције: 2011

SIGNING OF DAYTON PEACE
AGREEMENT, performance, object,
year of production: 2011

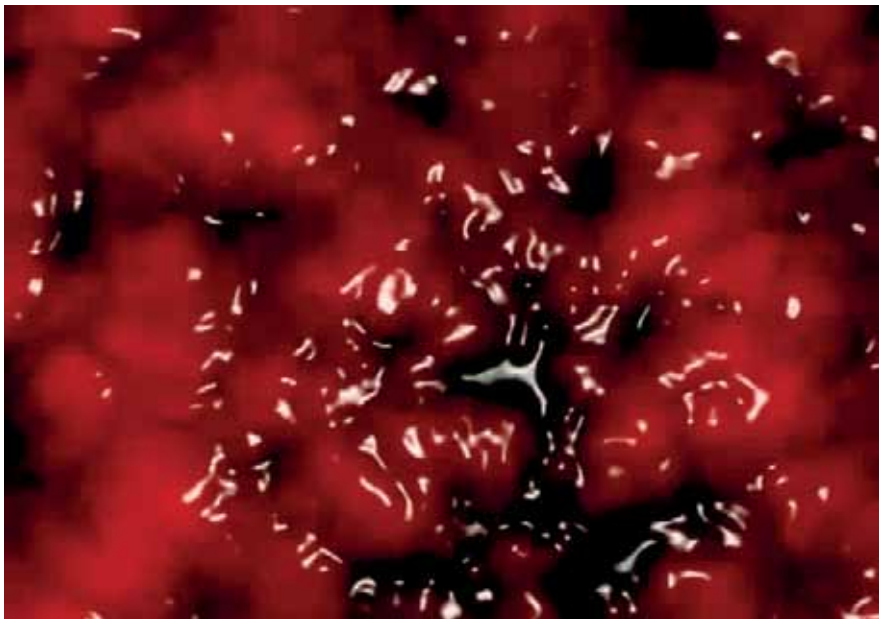


Рад банално приказује неколико типова загрљаја, те се кроз исти преиспитују културолошки механизми кроз које загрљај данас егзистира као социолошки феномен. Патетична је ситуација да се данас, на глобалном нивоу, као права епидемија, свијетом раширила акција бесплатан загрљај *Free Hug*. Причу је покренуо Хуан Ман када је слетио на сиднејски аеродром, а није имао ко да га дочека. Онда је узео картон и маркер и написао да даје бесплатне загрљаје. На почетку су га гледали у чуду, а онда му је пришла једна жена, загрлила га и рекла му да јој је прије годину дана погинула кћерка и да зна како му је. Тако је настао *Бесилајан загрљај*. И у нашем региону постоје сличне акције.

In a banal sort of way, the work shows several kinds of hugs, which are used to examine the cultural mechanisms that allow hugging to be a sociological phenomenon nowadays. It is rather pathetic that the *Free Hug* campaign, a global phenomenon, has spread worldwide, like a real epidemic. The whole thing began when Juan Mann landed on the Sidney airport, with no one to greet him. He then took a piece of cardboard and a marker and wrote on it that he gave hugs for free. At first, people just looked at him in wonder, but then a woman approached him, gave him a hug and told him her daughter had been killed one year before and she knew exactly how he felt. That was the beginning of the Free Hug campaign. There are similar campaigns in our region as well.

ВЕЛИКИ ЗАГРЉАЈ, видео, HD, луп, без звука, година продукције: 2011

BIG HUG, video, HD, loop, no sound, year of production: 2011



|| **БЕЗ НАЗИВА**, видео инсталација,
колог, звук, кревет, година
продукције: 2011

|| **UNTITLED**, video installation,
color, surround sound, bed, year of
production: 2011



Very Bad Design / *Веома лош дизајн* репрезентује, тј. представља слике 6 катастрофалних покушаја дизајнирања заставе БиХ од којих је последња застава z6 (први Вестендорп) уз модификације тона боје на крају прихваћена, тј. усвојена као можда најбоље рјешење. Покушаји, те генеза развијања заставе сликовитије и детаљније се могу пронаћи на линку: http://en.wikipedia.org/wiki/Flag_of_Bosnia_and_Herzegovina. Сама генеза и развој заставе, те “дизајнери” и “визуелни умјетници” који су радили на концепту, зорно показује колико су били посвећени читавом пројекту.

Very bad design presents or shows six disasterous solutions proposed during the process of design of the official flag of Bosnia and Herzegovina, of which the final flag design 'z6' (the first Westendorp proposal) was eventually adopted as potentially the best proposal, with the original colouring slightly modified. The various phases and the process of design of the flag can be seen at this site: http://en.wikipedia.org/wiki/Flag_of_Bosnia_and_Herzegovina, with more details and a better insight into the process. The process of design, the making of the flag design, as well as the 'designers' themselves, the 'visual artists' who developed the concept, present a vivid demonstration of the dedication invested in the implementation of the project.

ВЕОМА ЛОШ ДИЗАЈН,
концептуално сликарство (заставе),
50x70 cm, акрил и уље на платну,
година продукције: 2011

VERY BAD DESIGN, conceptual
paintings (flags), 50x70 cm, acrylic
& oil on canvas, year of production:
2011

БИЛА САМ ИЗНЕНАЂЕНА
ДА У ЛИБРУ НЕМАМО
НИЈЕДНУ НАШУ ИКОНУ.

МЕНИ ЈЕ УНИВЕРЗИТЕТ
ПРОЈЕКАКАО БАШАН
КАО БИЛО КОЈА
ЗЕМЉОРАДНИЧКА ЗАДРУГА.

НАШ ЕКОНОМСКИ ПРОГРАМ
ЈЕ БОЉИ, САМО ЈЕ ЊЕМАЧКА
БОГАТИЈА И ИМА ВИШЕ ПАРА
ЗА ИНТЕРВЕНЦИЈЕ.

Интерактивна инсталација са дуваном и ризлама (папирићима за мотање) нуди публици могућност да изабере најомиљенију регионалну политичку изјаву (која је исписана на папирићима), те са великим уживањем смота дуван и тако у великом стилу “попуши спикју”.

An interactive installation with tobacco and rolling paper is an opportunity for the visitors to choose the best statement made by a local/regional politician (written on little pieces of rolling paper), roll a cigarette with sheer joy and ‘smoke the fiction’ in grand style.

ПОПУШИ СПИКУ, интерактивна инсталација, папирићи и дуван, текст, димензије: варијабилне, година продукције: 2011

SMOKE THE FICTION, interactive installation, papers & tobacco, text, dimensions: variable, year of production: 2011



Рад *4 у 1* је ауторефлексија властитог уметничког деловања у ширим социо-културно-политичким оквирима. Мултипликација Игора Бошњака као уметника, критичара, теоретичара, и кустоса преноси причу о личној “шизофренији” и раслојавању властитог идентитета који тежи да буде актуелан, освешћен, агилан и успешан у својој средини.

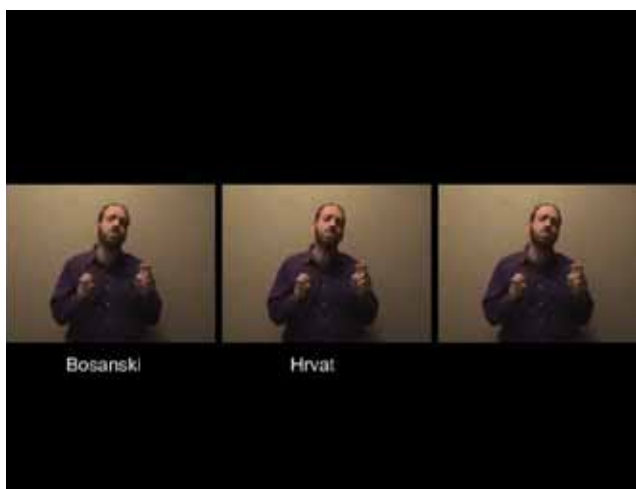
Јелена Вељковић

The work entitled *4 in 1* is a self-reflection of and upon the impact of my art as observed in a broader social, cultural and political context. The multiplication of Igor Bošnjak as an artist, critic, theoretician and curator tells the story of personal ‘schizophrenia’ and a split identity, striving to be in the current, alert, attentive and sensible, dynamic and successful in his community.

Jelena Veljković

ЧЕТИРИ У ЈЕДАН, видео, трајање: 8 мин 33 сек, колор, мини DV, година продукције: 2010

FOUR IN ONE, video, duration: 8 min 33 sec, color, mini DV, year of production: 2010



Видео репрезентује и критикује апсолутни бесмисао разлике у језику три доминантна конститутивна народа у БХ (како и ширем ех-ЈУ контексту, изостављајући Словенију и Македонију), те поставља питања до које границе укуса и пристojности може да оде парадокс наводне разлике или језичке индиференцираности горе поменутих конститутивних народа. На примјеру *mute-deaf* или језика за глув(х)онијеме, тај апсурд добија свој апсолутни смисао. Повод за реализацију рада је све веће медијско потенцирање „разлике“ у језицима унутар БХ, као и доле наведени текст који се бави преиспитивањем потенцијалних језичких разлика у региону некадашњег српско-хрватског или хрватско-српског говорног подручја.

Igor Bošnjak

“...Докле су нас довеле наказне националне политичке језичких цијепања глака начеиџеро, веома зорно показује овај јошово невјеровашан случај о којем се већ мојло слушајши у емисији Мосџ (Радио слободна Европа; 2. јули 2007.). Бањалучки универзитетски професор Миодраг Живановић казивао је: “У шв дневнику за глухонијеме крајем прошле јодине догодио се следеће. Дјевојка читла вијести, а у уљу екрана једна група дјевојка преводи за глухонијеме; шо је била једна сарајевска шв емисија, а гледаоци су пишали на ком шо језику она преводи, да ли на босанском, српском или хрватском? И што је најорне неки кантонални одбор или комисија, не знам шачно назив, донио је одлуку да се ангажују шри преводишља за глухонијеме.” (...)”¹

Milivoje Jević

This video presents and criticizes the absolute pointlessness in language differences between the three dominant constitutive nations in BiH (as well as in a wider context of ex Yugoslavia, without Slovenia and Macedonia), and it also raises the issue of how far this paradox goes in terms of taste and decency – the paradox of the alleged language differences of the above mentioned constitutive nations. In the example of mute-deaf or the language for the deaf and the mute, this absurdity reaches its climax and its absolute sense. The reason for doing this piece of work was caused by recent higher emphasis on the “difference” between BiH languages occurring more often in the media, as well as the following text which deals with examining potential language differences in the region where Serbo-Croatian or Croato-Serbian was once spoken.

Igor Bošnjak

“...How far we can go in monstrous national politics of dividing a language ‘hair’ into four parts is ardently shown in an almost unbelievable case that we could have already heard about in the TV show *Most* (Radio Free Europe, July 2nd 2007). A university professor from Banja Luka Miodrag Zivanovic said: “This is what happened in the TV news for the deaf by the end of last year: A girl is reading the news and in the bottom of the screen another girl is interpreting using sign language for the deaf; it was a TV show from Sarajevo, the viewers asked if she was interpreting in Bosnian, Croatian or Serbian language? What is even worse, is the fact that a cantonal board or a commission, I do not know the exact title, made a decision to employ three sign language interpreters for the deaf.” (...)”²

Milivoje Jević

¹ “Slova i riječi u maskirnim uniformama” - Jezičke demarkacione linije, ZENIČKE SVESKE, Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku, BNP - Bosansko narodno pozorište Zenica, 2007.

² “Letters and words in combat uniforms” - Language demarcation lines, ZENIČKE SVESKE, A magazine for social phenomenology and cultural dialogues, Bosnian National Theatre Zenica, 2007.

BXS, видео, колор, без звука, трајање: 2:32 мин, година продукције: 2010

BHS, video, color, no sound, duration: 2:32 min, year of production: 2010

Актуелни ентитет (актуелна партикула) емитује и апсорбује мање или више блиске виртуелне дијелове. Према Делезу, те слике зовемо виртуелним, утолико што њихово пуштање у оптицај и њихово апсорбовање (њихово стварање и разарање) бивају у времену мањем него што је континуирани замисливи минимум времена, и што их та краткоћа држи под начелом неодређености или неизвјесности, јер: "Сваки актуелни чинилац се окружује круговима увијек нових виртуелности, гдје сваки пушта у оптицај неки други, а сви заједно окружују и реагују на актуелно. Актуелна перцепција се окружује читавом небулом виртуелних слика које се дистрибуишу покретним колима што се све више удаљавају, бивају све шире, граде се и разграђују. То су успомене различитих поредака: оне се називају виртуелним сликама по томе што их њихова брзина или њихова краткоћа ту одржавају под начелом инконзистенције." Континуум виртуелних слика је фрагментизован, простор уситњен према правилном или неправилном декомпоновању времена. Виртуелно никада није независно од сингуларности које га цијепају и разлажу на плану иманенције. Снага је виртуелно у току актуелизације, колико и простор по коме се она премјешта. План се стога дијели на мноштво планова, пратећи резове у континууму и подјеле у силама побуђивања што обиљежавају неку актуелизацију виртуелног. Али сви ти планови чине један једини, следећи пут који води ка виртуелном. План иманенције обухвата у исто вријеме виртуелно и његову актуелизацију, а да не може да повуче границу између то двоје. Актуелно је комплемент или производ, предмет актуелизације, али за субјект може имати само виртуелно. Актуелизација припада виртуелном. Актуелизација виртуелног је сингуларност, док је само актуелно конституисана индивидуалност. / Жил Делез

Actual entity (actual particle) emits and absorbs more or less close virtual parts. According to Deleuze, we call these images virtual, hence more their release and their absorption (their creation and destruction) exist in time lesser than the continuous imaginable time minimum, and this length keeps them within the concept of vagueness or uncertainty, because: "Every actual factor surrounds itself with circles of always new virtualities, and each of them releases another one, and all of them surround the actual and react to it. Actual perception is surrounded with entire nebulae of virtual images which are distributed by moving circles which are getting farther and farther, becoming wider, building themselves and diverging. These are all memories of different orders: they are called virtual images because their speed or their length sustains them there within the concept of inconsistency." The continuum of virtual images is fragmented, space broken into smaller parts in accordance with a regular or irregular decomposition of time. The virtual is never independent from singularities that break it and decompose it in the domain of the immanent. Strength is the virtual during the time of actualization, in the same way as it is the space where it is moved about. Plan is therefore divided into numerous plans, following all the cuts in a continuum as well as divisions in the forces of inciting which mark a kind of actualization of the virtual. At the same time, the plan of the immanent comprises the virtual and its actualization, without being able to differentiate between the two. The actual is a complement or a product, the subject of actualization, but its subject can only be the virtual. Actualization belongs to the virtual. Actualization of the virtual is singularity, whereas the actual in itself is a constituted individuality. / Gilles Deleuze

АКТУЕЛИЗАЦИЈА ВИРТУЕЛНОГ,
анимација, идеја (нереализована),
микс медији, година продукције:
2010

AV, animation, idea (not realisation),
mix media, year of production: 2010



Видео-перформанс манипулација која преиспитује однос између парадигме источноевропског уметника као и западноевропског галеријског система. Снимљени перформанс, након манипулације, шаљем истој галерији и музеју накнадно (као квалитетно испродуковани DVD са потписом дотичног музеја), те од њих тражим да ми пошаљу каталоге са перформанса, који сам самоиницијативно извео, наравно без њихове финансијске и организационе подршке. Долази до тоталне пометње на релацији музеј - уметник, јер наравно, дотична институција нема никакву информацију, архив или доказне материјале о мом догађају, извођењу, већ има само видео материјал који управо доказује њихово претходно негирање.

This video performance manipulation questions the relation between the paradigm of the Eastern European artist and the Western European exhibition system. After filming the performance, I manipulate the recording, send it to a gallery or museum (as a high-quality production DVD signed by the receiving museum), and ask them to send me the catalogue accompanying the performance, which I staged on my own initiative, without their financial or logistic support, of course. This wreaks havoc between the museum and the artist because, naturally, the institution in question has no information, records or evidence of the claimed event, the performance, except for the video material which counters their denial.

ПУШЕЊЕ И РОЛАЊЕ ДУВАНА,
перформанс, видео, година
продукције: 2010

SMOKIN' 'N' ROLLIN' TOBACCO,
performance, video, year of produc-
tion: 2010



“На сваку ствар коју имаће или купиће највишије њено име.”

«Темељна је овде мисао о постојању структуре говора у којој живимо и која нас одређује. Ако реч говора или записа поседује учинак, какав смо видели код хистерика или у револуцијама, тада јој треба придодати нов смисао који превазилази захтеве утилитарног општења (комуникације). Перформатив поседује свој учинак. Перформативни искази су искази којима говорник изражава неку (своју) радњу и чијим се исказивањем та радња извршава или узрокује. Ако се послужимо Морисовом теоријом језика, тада запажамо да перформативни искази укључују, поред синтаксе и семантике, барем део прагматике.» **Мартек / Фаталне фигууре уметника, Мишко Шуваковић, Меандар, Загреб 2002, стр.75.*

“Write its name on each thing you purchase or own.”

«The basic thought about existence of discourse structure in which we live and which define us. If a word of a discourse or writing possesses an affect, the kind we see in a hysteria or in revolutions, then one should add to it a new meaning that exceeds the demands of utilitarian communication. The performative possesses its effect. Performative account is the account by which a speaker expresses a certain action (of his own), and this action is completed with, and caused by its expression. If we utilize Morris language theory, we can notice that performative accounts include, aside from syntax and semantics, at least a segment of pragmatic ordinance. » **Martek / Fatalne figure umjetnika, Miško Šuvaković, Meandar, Zagreb 2002, str.75*

КУЋА, графит, фотографија,
омаж Влади Мартеку, ц – принт,
димензије варијабилне, година
продукције: 2010

A HOUSE, graffito, photography,
a homage to Vlado Martek House
1997, c – print, dimensions: vari-
able, year of production: 2010



Рад *Contemporary cemeteries* / *Савремена гробља* поседује бројна ишчитавања: говори о медијској експлоатацији жртава рата у Босни; метанаративним поигравањима са термином *Contemporary* / *Савремена* (уметност); о свету галопирајућих информационих технологија где медијска манипулација и присутност чине легитимну реалност, на којој је могуће градити ново мас-медијско друштво и ново колективно памћење. Појам траума, врло чест у постмодерној уметности, изазван је између осталог и растућом диспропорцијом између човека, чије су могућности биолошки ограничене, и човечанства које је неограничено у својој техно-информационој експанзији. По Теодору Рожаку, аутору “неолудитског” манифеста против инфократије, обиље података заглашује креативну способност ума. “Ум ради са идејама, а не с информацијама”.¹ Писана реч, ликовна уметност као и сви остали креативни облици стварања пролазили су кроз најсуровије критеријуме за избор, док данас заједничка мрежа дозвољава општу демократску буку и присутност. Виртуелни простор монитора постао је јефтин, а неконтролисана информације престају да буду ресурс информационог друштва и претварају се у његовог непријатеља².

Јелена Вељковић

The work *Contemporary cemeteries* can be read in a number of ways: it speaks about the exploitation of the Bosnian war casualties by the media; about meta-narrative frolicking with the term *Contemporary* (art); about a world of information technology racing ahead, where media manipulation and presence represent a legitimate actuality, based on which a new society of mass media and new collective memory may be built. The frequent use of the term trauma in postmodern art and elsewhere stems from, among other things, a growing disproportion between man, whose capacity is limited in terms of his biological makeup, and mankind, whose technological and information expansion is unlimited. According to Theodore Roszak, the author of the ‘Neo-Luddite’ manifesto against infocracy, the proliferation of information hinders the creative ability of the human mind. ‘The mind operates on ideas, not on information.’¹ In order to be selected, written works, works of fine art as well as all other products of art work had to meet the strictest requirements. The mind operates on ideas, not on information, whereas today’s global net allows democratic riot and omnipresence. The virtual space of the monitor has become cheap, while information broken loose is no longer a resource of the information society and is turning into its enemy².

Jelena Veljković

¹ Roszak Theodore, *The cult of information. A Neo-Luddite Treatise on Hig-Tech, Artificial Intelligence, and the True Art of Thinking*, Berkely, University of California, 1994, p.88

² John Naisbitt, *Megatrends – Ten New Directions Transforming Our Lives*, Warner Books, New York, 1982

САВРЕМЕНА ГРОБЉА, видео, мини DV, колор, трајање: 3 мин 57 сек, година продукције: 2010

CONTEMPORARY CEMETERIES, video, mini DV, color, duration: 3 min 57 sec, year of production: 2010



Реконструкција тренутка, догађаја који се још збива, тамо негдје...
Пејзаж пулсира метафизичком напетом. Измијењени контексти.
Сјећање. Напуштени кауч. Шетња по камењару. Деконструкција. Чује се звоно... Чобан и кауч. Комад кућног намјештаја из седамдесетих.
Субјекти који се одмарају. Кауч у природи пулсира. Постао је дио исте.
Оживио је. Живи свој сопствени живот. А ми се одморити не можемо.
Уморни смо. Стално смо уморни, поспани. *Људи смо из традова.*
Досађујемо се. Политика. Бицикло. Ауспух. Копенхаген. Давно смо се оградиле... Ограде и даље подижемо, све височије... Побјећи не можемо, а и немамо гдје. Димњак топлане. Субјекти који се одмарају... Једино мјесто на које можемо побјећи, јесте мјесто тог кауча... То мјесто нема име, ни кауч нема своје име... А опет има свој идентитет. Идентитет простора и предмета без имена. Траке, шавови су се одвојили. Вријеме и трајање су му промијенили изглед, али не и функцију. Он није оно што жели да буде. Он је и даље оно што ми желимо да буде, ништа више од тога. Наш полигон за преиспитивање личних грешака, одлука, траума... Добро је што постоји. Постојаће још неко вријеме док не постане прича. А прича служи да се неком исприча. Неодређеност. Ово није прича, ово је сјећање, тренутак. Интимност ванцивизацијског догађаја... Само један тренутак и ништа више од тога, који је потрајао толико, колико и трајање овог текста и слике... Нека живи један обични, мали, сунчани тренутак у животу...

Reconstruction of moment, of event that is still happening, somewhere...
Landscape pulsing in metaphysical tension. Changed contexts. Memory. An abandoned sofa. A stroll on the rocks. Deconstruction. We can hear a bell...
A shepherd and the sofa. A piece of house furniture from the seventies.
People resting. The sofa is pulsing in the nature. It has become a part of it.
It has come alive. It lives its own life. And we cannot rest. We are tired. We are always tired, sleepy. *We are people from the cities.* We are bored. Politics.
Bicycle. Exhaust pipe. Copenhagen. We were fenced a long time ago. We still build fences, taller and taller... we cannot escape and we have nowhere to escape. The chimney of a heating station. People resting. The only place we can run to is the place presented by the sofa. That place has no name and the sofa has no name. And yet, it has its identity. The identity of space and object without a name. Strips and stitches were detached. Time and longevity changed its appearance, but not its function. It is not what it wants to be. It is still what we want it to be, nothing more. Our polygon for questioning our personal mistakes, decisions, traumas... It is good that it exists. It will exist for a while until it becomes a story. And the story is there to be told. Vagueness. This is not a story; this is a memory, a moment. Intimacy of an out-of-civilization event... Only a moment and nothing more, a moment that lasted as long as this text and a picture... Let it live an ordinary, tiny, sunny moment in life...

РЕ-КОНСТРУКЦИЈА, сајт специфик, инсталација, видео, колор, трајање: 5 мин 27 сек, година продукције: 2009

RE-CONSTRUCTION, site specific, installation, video, color, duration: 5 min 27 sec, year of production: 2009



Техничка грешка у филму, који је већ препун грешака, говори о идеолошким одредницама унутар којих би аутор желио да постави филм. Како је могуће да се након 1 сата, 31 минута и 38 секунди филма неочекивано и ниоткуда појављује човјек који је обучен у дрес Атлетико Билбаоа, који лежи пасивно у пољу препуном мртвих тијела?

Technical error in the film, which is already full of errors, speaks about ideological framework in which the author wants to set the film. How it is possible that after an 1 hour, 31 minutes and 38 sec of the film, suddenly from nowhere man appears wearing jersey of Bilbao Athletic, who lies passively in the field of dead bodies?

1 sat: 31 min: 38 sek, ц – принт
кепчерован из ДВД-а, димензије:
варијабилне, година продукције:
2009

1 h: 31 min: 38 sec, c – print cap-
tured from DVD, dimensions: vari-
able, year of production: 2009



Видео рад преиспитује исклизнућа између двије медијске праксе: филма (као покретне слике) и фотографије (као статичне слике). Докле се може ићи у анализи и разумијевању ова два медија? Филм који директно настаје из фотографије, овдје на један онтолошки начин постаје фотографија, јер се заправо снима миран односно статичан кадар. Одређени фото пунктуми и звук наговјештавају да се ради о видео снимку, али навика и перцепција нас убјеђују да је то заправо фотографија. Рад заправо сугерише колико је мала разлика између ова два медија у зависности од тога у какав перцептивно-технолошки контекст их поставимо и преиспитујемо.

It is a video work that examines the shift between the two types of media practice: the film/movie (as the moving picture) and the photography (as the static image). How far can one go when analysing and comprehending these two media. The film - which directly originates from a photograph - here in an ontological way becomes a photograph, since that what is being filmed is the still frame, in other words a static frame. The specific photo punctum and the sound imply that it is a video recording, but habit and perception make us believe it is in fact a photograph. This piece of work actually proposes the idea that there is only a slight difference between the two media depending on their perceptive and technological context.

||| 13 ФОТОГРАФИЈА, видео, пал DVD, колор, трајање: 5:22 мин, година продукције: 2008

||| 13 PHOTOS, video, pal DVD, color, stereo, duration: 5:22 min, year of production: 2008



Серија од преко десет радова (Симулакруми) су манипулисане фотографије. Симулација је вјештачки створена слика без референта у стварности (рекламе на билбордима и урбане ситуације су оптичка манипулација), а да је симулакрум заправо симулација доведена до реалности, односно нова медијска хипер реалност (фотографије добијају своја нова значења). *“...онда видимо да реклама није оно што зидове чини веселијим или их украшава, она је оно што брише зидове, брише улице, брише фасаде и сву архитектуру, брише сваки ослонац и сваку дубину, и да нас ујраво ша ликвидација, ша ресорпција свега у површину чини да зајдамо у њу зајану, надстварну еуфорију, коју не бисмо замијенили за било шта друго, а која је празан и неодржив облик завођења.”*¹

A series of over ten works (Simulacrums) consists of manipulated photographs. The simulation is an artificially created image without reference to reality (billboard commercials and urban situations are an optical manipulation), and the simulacrum is actually a simulation brought to reality, i. e. a new media hyper-reality (photographs get their new meanings). *“...then we see that commercials are not what makes walls more bright or decorates them, it is what erases the walls, the streets, the facades and all the architecture, it erases every core and every depth, and it is exactly this liquidation, this absorption of everything in a surface which makes us fall into this astounding, surreal euphoria which we would not exchange for anything else, and this euphoria is an empty and irresistible form of deception.”*¹

.....
¹ Žan Bodrijar “Simulakrumi i simulacija”

СИМУЛАКРУМИ, ц – принтови, фото манипулација, 70x50 cm, година продукције: 2007

SIMULACRUMS, c – prints, photo manipulation, 70x50 cm, year of production: 2007



Видео рад који дефрагментираном сликом репрезентује религијски дискурс, са елементима манипулативно-медијско деконструктивних пракси.

This is a video work that uses a de-fragmented image to represent a religious discourse with the elements of manipulative-media deconstructive practices.

HEO KPCT, видео, мини DV, колор, стерео, трајање: луп, година продукције: 2007

NEO CROSS, видео, мини DV, колор, стерео, duration: loop, year of production: 2007

Игор Бошњак је рођен 1981. године у Сарајеву. Аутор је и кустос namaTRE.ba пројекта. Поред сликарства истражује у пољу нових медија, концепта, филма и видеа. Запослен је као асистент на одсеку сликарства, те на предметима фотографије и проширених медија на Академији ликовних умјетности у Требињу. Живи и ради у Требињу.

Образовање:

Тренутно друга година докторских ПхД студија, теорије уметности и медија на Интердисциплинарним студијама при ректорату Универзитета уметности у Београду.

2008 - мастер из теорије уметности и медија на Универзитету уметности у Београду

2005 - дипломирао сликарство на Академији ликовних умјетности у Требињу

Важније награде:

2010. Финалиста награде ЗВОНО за најбољег младог БХ умјетника, Центар за савремену умјетност, Сарајево
2007. Прва награда за експериментални видео, Четврти видео салон, Велење, Словенија

Важније самосталне изложбе:

2011. Слика/Вријеме, Музеј савремене умјетности РС, Бања Лука

2011. Естетизација политике, Уметнички центар УБСМ - Универзитетска библиотека, Београд

2010. Balkanication, Duplex Galerija, Сарајево

2010. Smoking and Rolling Tobacco, (тродневни перформанс) испред Музеја модерне умјетности у Љубљани

2009. PainThings, Галерија Јосип Бепо Бенковић, Херцег Нови

2008. Сликаство унутрашње нужности, Академија ликовних умјетности, Требиње

2007. Untitled, Галерија Мост, Подгорица

2006. Асоцијативни Пејзаж, Музеј Херцеговине, Требиње

2005. Метафизика сјенке, Галерија Концепт, Мостар

Важније групне изложбе и пројекти:

2011. The End And Beyond / 17th Week of Contemporary Art, Art Today Association, Центар за савремену умјетност, Пловдив

2011. More Than Bodies, Videoplay 2010, Visual Container Project, Милано

2011. 45-а Борина недеља, Изложба савремене уметности, Народни Музеј, Врање

2010. Изложба финалиста ЗВОНО 2010, Музеј савремене умјетности РС, Бања Лука

2010. СПАПОРТ Бијенале / Изложености, Комплекс Чајавец, Бања Лука

2010. Budapest Art Fair / Heroes Corner-The Best Of The East, Mucsarnok, Будимпешта

2010. Nuit Blanche / Balkan Video-Box, Point Ephemere, Париз

2010. Festarte Videoart Festival / Spazio Monitor, Macro Testaccio, Museum of Contemporary Art, Рим

2010. Real Presence 2001-2010, Музеј града Београда, Београд

2010. BH Video Art, Photon Galerija, Љубљана

2010. Keine Angst! / No Fear, Tapetenwerk Halle C, Лајпциг

2010. P'silo Project, Festival Images Contre Nature, Théâtre des Chartreux, Марсеј

2010. Virion Project, H-Block Gallery, Бризејн

2010. Invent Tura, Interdisciplinary Art Project, Бања Лука, Мостар

2010. Video Loop, CAM Casoria, Contemporary Art Museum, Напуљ

2009. Streaming Festival, BoekHorststraat 139 Gallery, Хар

2009. SubDocumenta, Charlama Depo Gallery project, Тржни центар Скендерџа, Сарајево

2009. Dublin Electronic Arts Festival DEAF, Contemporary Music Centre, Даблин

2009. III Краткофил International short film festival, Народно позориште Републике Српске, Бања Лука
2009. Arte Ciencia Innovacion, Espacio Center Canarias, Тенерифе

2009. Art Verona 09, Contemporary art scene from Bosnia and Herzegovina, Верона

2009. Video Art Festival Miden, Amfeias Square Historic Centre, Каламата

2009. Query in Situ & On Line Project, Exhibition in Public spaces Query OnLine, Минхен

2009. The Imaginary Pavillion of Bosnia&Herzegovina, Galleria d' Arte Moderna Palazzo Forti, Верона

2009. APC Козара, 3th Art in Nature Laboratorij, Приједор

2009. Video Play 09, Electronic and Sensitive, Visual Container Project, Милано

2008. СПАПОРТ, Годишња изложба савремене умјетности, Зграда Тереза, Бања Лука

2008. Balkan House Cinema Festival, Kriterion Foundation, Амстердам

2008. Alternative Film Video Festival, ДКСГ, Београд

2008. First Kriterion Meetings, Cinema Meeting Point, Сарајево

2008. II Краткофил International short film festival, Биоскоп Палас, Бања Лука

2008. VideoPlay 07, VII International festival of video & performance, Gallery Instituto de Humanidades, Сантјаго де Чиле

2007. Real Presence 07, Галерија Ремонт, Београд

2007. Дислокација погледа, Међународна изложба савремене умјетности, Музеј савремене умјетности Републике Српске, Бања Лука

2007. Floating Sites Real Presence, Галерија мКм Магацин, Београд

2007. Clovek Spomenik, 4th Video Salon, City Gallery, Велење

2006. Alternative Film Video Festival, Festival of Film and New Video, ДКСГ, Београд

2006. V Inport, Polymer Culture Factory, Warm Studio, Талин

2006. Real Presence 06, Главна изложба, Кућа Лерата, Београд

2006. The Mediatized Body, Hotel Dada, Буенос Ајрес

2006. 7th Anonymous New Media Exhibition, City Gallery of Pilzen, Пльзен

2005. VI KEФ Изложба кратке електронске форме, Културни центар REX, Београд

www.igorbosnjak.com www.namaTRE.ba www.BHartMap.com

Igor Bošnjak was born 1981 in Sarajevo, former Yugoslavia. Author and the curator of the international www.namaTRE.ba project. In addition to the art of painting, he has delved into the area of concept, new media art, experimental film and video. Currently works as a assistant professor at Academy of fine arts in Trebinje at department of painting and as a coordinator on subjects of intermedia and photography. Lives and works in Trebinje.

Education:

2000-2005 BFA Paintings, Academy of Fine Arts Trebinje, University of East Sarajevo
2007-2008 MA Theory of Art and Media, Interdisciplinary Department, University of Arts, Belgrade
2008-2012 PhD Theory of Art and Media, Interdisciplinary Department, University of Arts, Belgrade

Important awards:

2010 Finalist of ZVONO Young Visual Artist Award, Sarajevo Center for Contemporary Art, Sarajevo
2007 First award for Experimental Video, 4th Video Salon, Velenje

Selected solo exhibitions:

2011 *Image / Time*, Museum Of Contemporary Art RS, Banja Luka
2011 *Aestheticism of Politics*, Art Center UBSM - University Library, Belgrade
2010 *Balkanication*, Duplex Gallery, Sarajevo
2010 *Smoking 'n' Rolling Tobacco*, (3 day performance) in front of Museum of Modern Art, Ljubljana
2009 *PainThings*, Gallery Josip Bepo Benković, Herceg Novi
2008 *Paintings Of Inner Necessity*, Gallery Academy of Fine Arts, Trebinje
2007 *Untitled*, Gallery Most, Podgorica
2006 *Emotionally Landscapes*, Museum of Herzegovina, Trebinje
2005 *Metaphysics Of Shadow*, Gallery Konzept, Mostar

Selected group exhibitions and screenings:

2011 The End And Beyond / 17th Week of Contemporary Art, Art Today Association, Centre for Contemporary Art, Plovdiv, BL
2011 More Than Bodies, Videoplay 2010, Visual Container Project, Milan, IT
2011 45th Bora's Week, Exhibition of Contemporary Art, National Museum, Vranje, SR
2010 Budapest Art Fair / Heroes Corner-The Best Of The East, Mucsarnok, Budapest, HU
2010 B&H Video Scene / Presentation, Kunst Museum, Bonn, DE
2010 Zvono Finalist Award 2010 Exhibition, Museum of Contemporary Art RS, Banja Luka, BA
2010 Spa Port Biennial / Exposures, Biennial exhibition of contemporary art, Cajavec Building, Banja Luka, BA
2010 Nuit Blanche / Balkan Video-Box, Point Ephemere, Paris, FR
2010 Festarte Videoart Festival / Spazio Monitor, Macro Testaccio, Museum of Contemporary Art, Rome, IT
2010 Real Presence 2001-2010, Museum of Belgrade City / Konak Kneginje Ljubice, Belgrade, SR
2010 BH Video Art, Photon Gallery, Ljubljana, SI
2010 Keine Angst! / No Fear, Tapetenwerk Halle C,

Leipzig, DE

2010 Psilo Project, Festival Images Contre Nature, Théâtre des Chartreux, Marseille, FR
2010 Virion Project, H-Block Gallery, Brisbane, AU
2010 Invent Tura, Interdisciplinary Art Project, Terzic Gallery Banja Luka, BKC Gallery Mostar, BA
2010 Video Loop, CAM Casoria, Contemporary Art Museum, Naples, IT
2009 Streaming Festival, BoekHorststraat 139 Gallery, Hague, NL
2009 SUB Documents, Charlama Depo Gallery project, Skenderija Shopping mall, Sarajevo, BA
2009 Dublin Electronic Arts Festival DEAF, Contemporary Music Centre, Dublin, IR
2009 Arte Ciencia Innovacion, Espacio Center Canarias, Tenerife, ES
2009 Art Verona 09, A+A Galerie from Venice presents Contemporary art scene from Bosnia and Herzegovina, Verona, IT
2009 III Kratkofil International Short Film Festival, National Theatre Republic of Srpska, Banja Luka, BA
2009 Query in Situ & On Line Project, Exhibition in Public spaces Query OnLine, Munich, DE
2009 The Imaginary Pavillion of Bosnia&Herzegovina, Galleria d' Arte Moderna Palazzo Forti, Verona, IT
2009 ARS Kozara, 3th Art in Nature Laboratorij, Prijedor, BH
2009 Video Play 09, Electronic and Sensitive, Visual Container Project, Milan, IT
2008 Video Art Festival, Konsthall Gallery, Orebro, SE
2008 I Spa Port Biennial, Annual exhibition of contemporary art, Tereza Building, Banja Luka, BA
2008 III Kratkofil International Short Film Festival, Cinema Palace, Banja Luka, BA
2008 Balkan House Cinema Festival, Kriterion Foundation, Amsterdam, NL
2008 VideoPlay 07, VII International festival of video & performance, Gallery Instituto de Humanidades, Santiago de Chile, CL
2008 2th International biennial of photography, Gallery of Art Pavillon ULUCG, Podgorica, CG
2007 Real Presence 07, Gallery Remont, Belgrade, SR
2007 Visual Dislocation, International exhibition of contemporary art, Museum of Contemporary Art RS, Banja Luka, BA
2007 Floating Sites Real Presence, Gallery mKm Magazin, Belgrade, SR
2007 Clovek Spomenik, 4th Video Salon, City Gallery, Velenje, SI
2006 Alternative Film Video Festival, Festival of Film and New Video, DKSG, Belgrade, SR
2006 V Inport, Polymer Culture Factory, Warm Studio, Talin, ES
2006 Real Presence 06, Main Exhibiton, Gallery of Legacy House, Belgrade, SR
2006 The Mediatized Body, Hotel Dada, Buenos Aires, AR
2006 7th Anonymous New Media Exhibition, City Gallery of Pilzen, Pilzen, CZ
2005 VI KEF Exhibition of short electronic forms, Gallery of cultural center REX, Belgrade, SR
2005 In Place of Fear, Student Cultural Center SKC, VIP Art Gallery, Belgrade, SR
www.igorbosnjak.com www.namaTRE.ba www.BHartMap.com

Издавач / Editor

Музеј савремене умјетности Републике Српске
Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska
Трг српских јунака 2/Trg srpskih junaka 2
Бања Лука/Banja Luka
www.msurs.org
mail: galrs@inecco.net
тел/phone ++387 51 215 364; факс/fax ++387 51 215 366

За издавача / For editor

Љиљана Лабовић Маринковић, директор
Ljiljana Labović Marinković, manager

Издање / Edition

57

Година издања / Year of publish

2011.

Предговор / Кустос изложбе

Foreword / Curator

Немања Мићевић / Nemanja Mićević

Преводи / Translations

Светлана Митић / Svetlana Mitić

Нина Бошњак / Nina Bošnjak

Дизајн и припрема за штампу / Design and preparation for release

Немања Мићевић / Nemanja Mićević

Техничка поставка / Technical stuff

Младен Шукало / Mladen Šukalo

Штампа / Print

Atlantik BB Banja Luka

Тираж / Copies

300

Покровитељ / Sponsor

Министарство просвјете и културе Републике Српске
Ministry of education and culture Republic of Srpska

