



la Biennale di Venezia

55. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni nazionali

Irena Lagator Pejović

MISLITI (*MNE)
SLIKOM

PENSARE (*IT)
ATTRAVERSO
L'IMMAGINE

IMAGE (*EN)
THINK

P A V I L I O N
MONTENEGRO

**Camera Imaginata.
Sredstva za razmjenu moći
imaginacije**

Camera Imaginata.
Mezzi per lo scambio del potere
dell'immaginazione

**Camera Imaginata.
The Means for Exchanging the Power
of the Imagination**

vizuelna poezija, sjećenje crteža, oblikovanje kocke
poesia visiva, cubo ritagliato e incollato
visual poetry, 3D cube paper cutout

crtež / disegno / drawing: 16,3 x 12 cm

kocka /cubo /cube: 4 x 4 cm

2013

feel the presence

define peace

imagine know ledge

multiply time

create love

recall imagination

feel the presence

multiply time

imagine knowledge

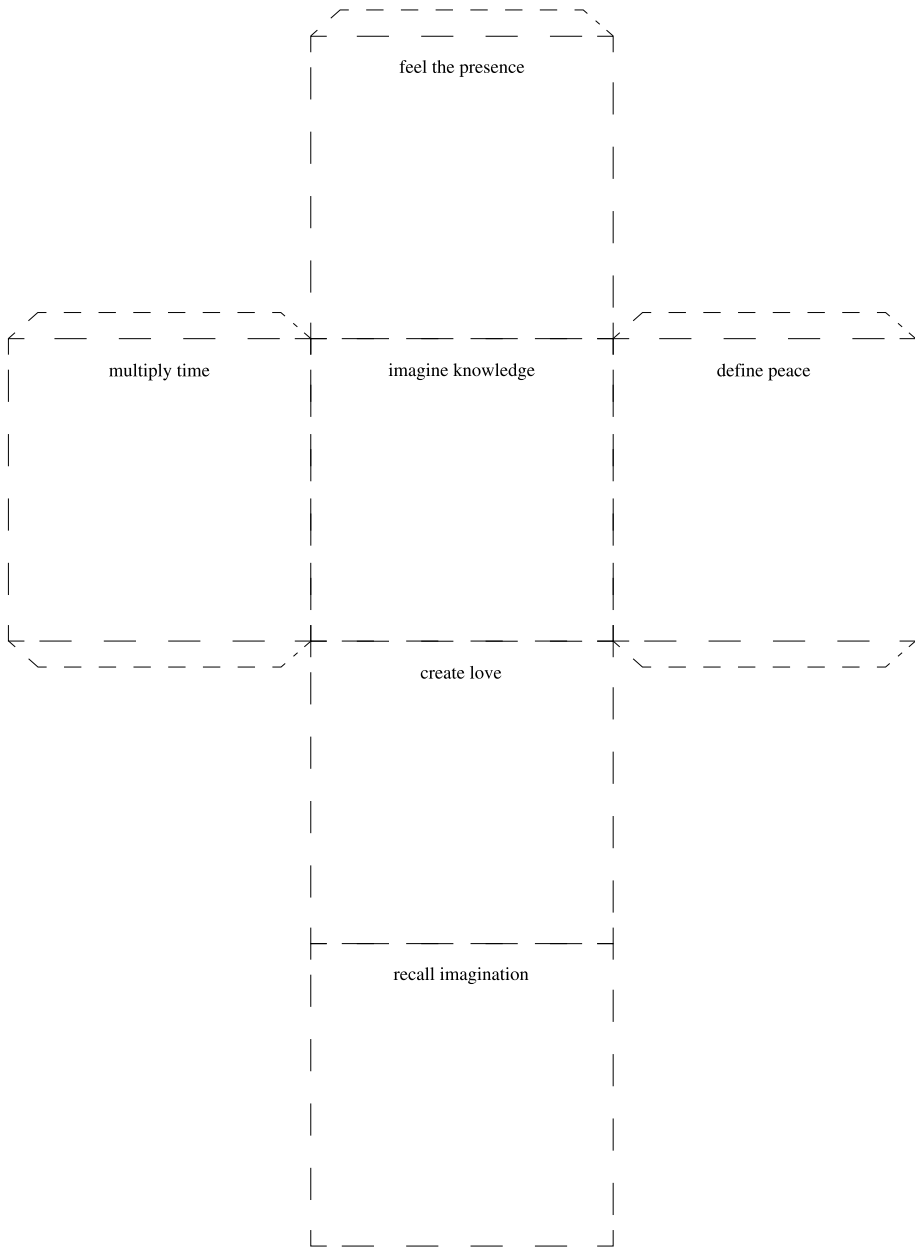
define peace

create love

© 2007 by [illegible]







Irena Lagator Pejović

MISLITI (*MNE)
SLIKOM

PENSARE (*IT)
ATTRAVERSO
L'IMMAGINE

IMAGE (*EN)
THINK

P A V I L I O N
MONTENEGRO



CRNA GORA
Ministarstvo kulture

Pokrovitelj: Ministarstvo kulture Crne Gore

Ente Patrocinante: Ministero della Cultura del Montenegro

Patronage: Ministry of Culture of Montenegro

**Učešće Crne Gore na 55. međunarodnoj izložbi umjetnosti
- La Biennale di Venezia, 2013. godine**

Partecipazione montenegrina alla 55. Esposizione Internazionale
d'Arte - La Biennale di Venezia, 2013

Montenegrin participation at the 55th International Art Exhibition

- La Biennale di Venezia, 2013

Irena Lagator Pejović

Misliti slikom / Pensare attraverso l'immagine / **Image Think**

Palazzo Malipiero, San Marco 3079/A, Ramo Malipiero, Venezia

Koordinator projekta u Ministarstvu kulture

Coordinamento del progetto presso il Ministero della Cultura

Project coordination at the Ministry of Culture

Dragica Milić, pomoćnica ministra / Vice Ministro / Deputy Minister

Organizator izložbe i izdavač kataloga

Centar savremene umjetnosti Crne Gore, Podgorica

Produzione della mostra e del catalogo

Centro d'Arte Contemporanea del Montenegro, Podgorica

Production of the exhibition and the catalogue

Center of Contemporary Art of Montenegro, Podgorica

Za organizatora i izdavača / Prodotto da / Producer

Milenko Damjanović, direktor / direttore / director

Komesar i kustos

Commissario e curatore

Commissioner and curator

Nataša Nikčević

Asistent komesara

Assistente del Commissario

Assistant to the Commissioner

Ana Savjak

Uređivanje kataloga

Cura del catalogo

Catalogue editing

Nataša Nikčević

Umjetnička intervencija u katalogu

Intervenzione d'artista nel catalogo

Artist intervention in the catalogue

Irena Lagator Pejović:

Camera Imaginata. Sredstva za razmjenu moći imaginacije

Camera Imaginata. Mezzi per lo scambio del potere

dell'immaginazione

Camera Imaginata. The Means for Exchanging the Power

of the Imagination

50 primjeraka kataloga numerirane i potpisuje umjetnica

50 copie di questa edizione sono firmate e numerate dall'artista

50 copies of this edition are signed and numbered by the artist

Zahvaljujemo / Si ringraziano / Special thanks to:

Branislav Mićunović, Christa Steinle, Peter Weibel, Olafur Eliasson, Ilaria Mariotti, Stefano Coletto, Aurora Fonda,

Ljiljana Karadžić, Mirko Đurić

Zahvaljujemo kompanijama / Si ringraziano le aziende / Special thanks to companies:

DPC Podgorica, Montenegro Airlines, Fab Live, Vapor



MONTENEGRO AIRLINES

FAB LIVE



Tekstovi / Testi / Texts:

Nataša Nikčević
Irena Lagator Pejović
Bazon Brock

Prevod na engleski i crnogorski

Traduzioni inglese-montenegrino
English-Montenegrin translations
Ana Savjak

Prevod na italijanski i crnogorski

Traduzioni italiano-montenegrino
Italian-Montenegrin translations
Ana Savjak, Olivera Popović

Lektor za engleski

Correzione di bozze in inglese
English proofreading
Anthony Cafazzo

Lektor za crnogorski

Correzione di bozze in montenegrino
Montenegrin proofreading
Sanja Šubarić

Fotografija / Foto / Photo:

Lazar Pejović: **korice** / copertina / cover;
1, 2, 10-11, 14-15, 55, 56, 57, 61, 62-63, 65, 67, 68, 70-71
Dario Lasagni: 12-13, 58-59, 64, 69, 118, 120

Grafičko oblikovanje / Progettazione grafica / Design: **Ana Matić**

Štampa / Stampa / Printing: **DPC Podgorica, 2013**

Tiraž / Numero di copie / Number of copies: **1000**

© 2013 Centar savremene umjetnosti Crne Gore

Irena Lagator Pejović

Autori / Autori / Authors

Fotografi / Fotografi / Photographers

ISBN 978-86-85797-28-6

COBISS.CG-ID 22112528

NATAŠA **NIKČEVIĆ**

- (*MNE) 17 HORIZONTI SLIKE I PRISUSTVA
- (*IT) 29 ORIZZONTI DELL'IMMAGINE
E DELLA PRESENZA
- (*EN) 41 IMAGE HORIZONS AND PRESENCE

- korice / copertina / cover 1 ***Camera Imaginata. Sredstva za razmjenu moći
imaginacije***
*Camera Imaginata. Mezzi per lo scambio del potere
dell'immaginazione*
*Camera Imaginata. The Means for Exchanging
the Power of the Imagination*
- 54 ***Izvan konačnosti***
Attraverso l'oltre
Further than Beyond
- 60 ***Misliti slikom***
Image Think
Pensare attraverso l'immagine
- 66 ***Ecce Mundi***

(*MNE) 74

Irena Lagator Pejović

Umjetnost kao socijalna strategija

Odgovor Bazonu Broku iz Venecije

Arte come strategia sociale

Risposta a Bazon Brock da Venezia

Art as Social Strategy

Answer to Bazon Brock from Venice

(*MNE) 86

Bazon Brock

Bazon Brock odgovara Ireni Lagator Pejović

Ruka i um. Slika i misao

Bazon Brock risponde a Irena Lagator Pejović

La mano e la mente. L'immagine e il pensiero

Bazon Brock's answers to Irena Lagator Pejović

Hand and Mind. Image and Thought

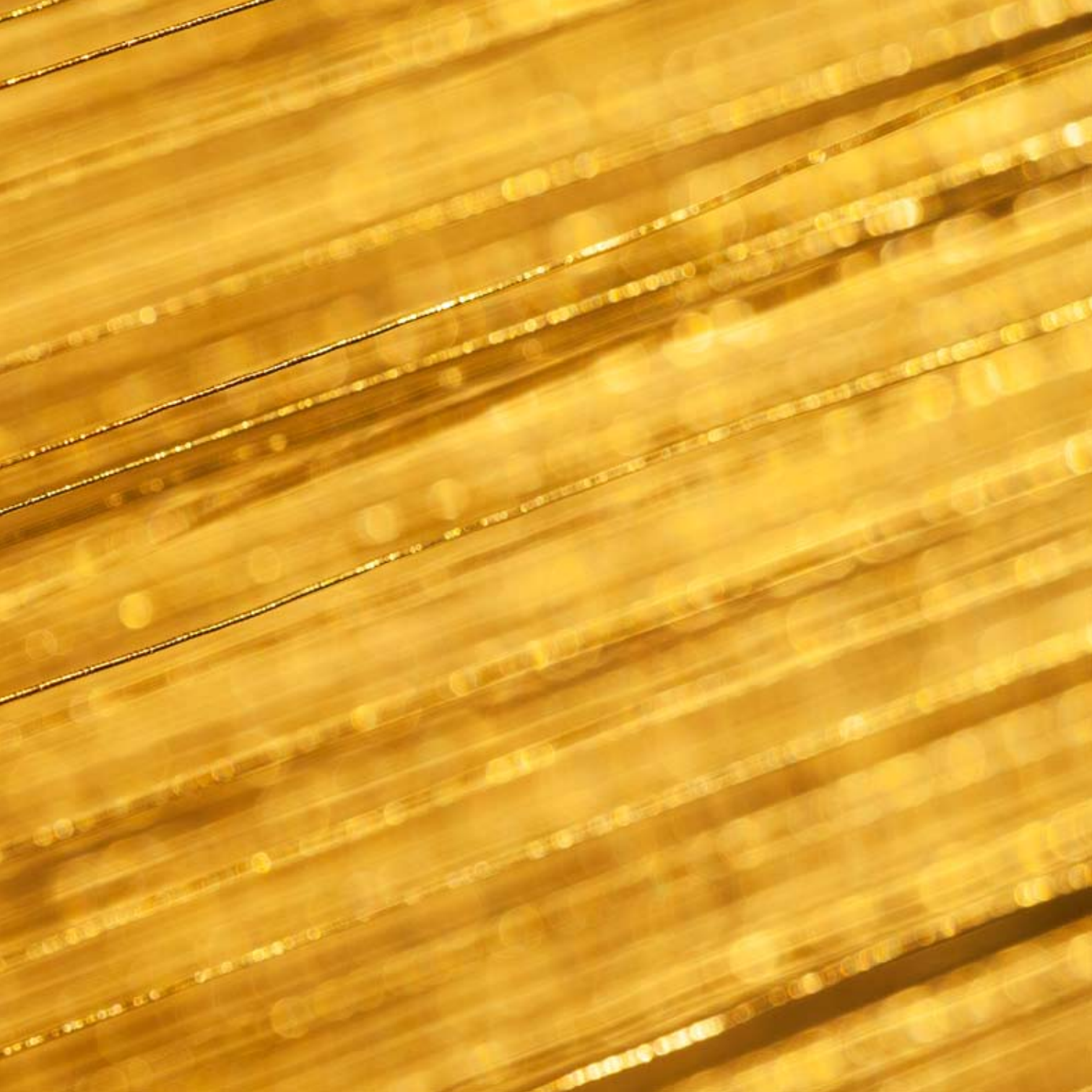
(*MNE/IT/EN) 122

Biografije autora / Biografie degli autori / Author biographies

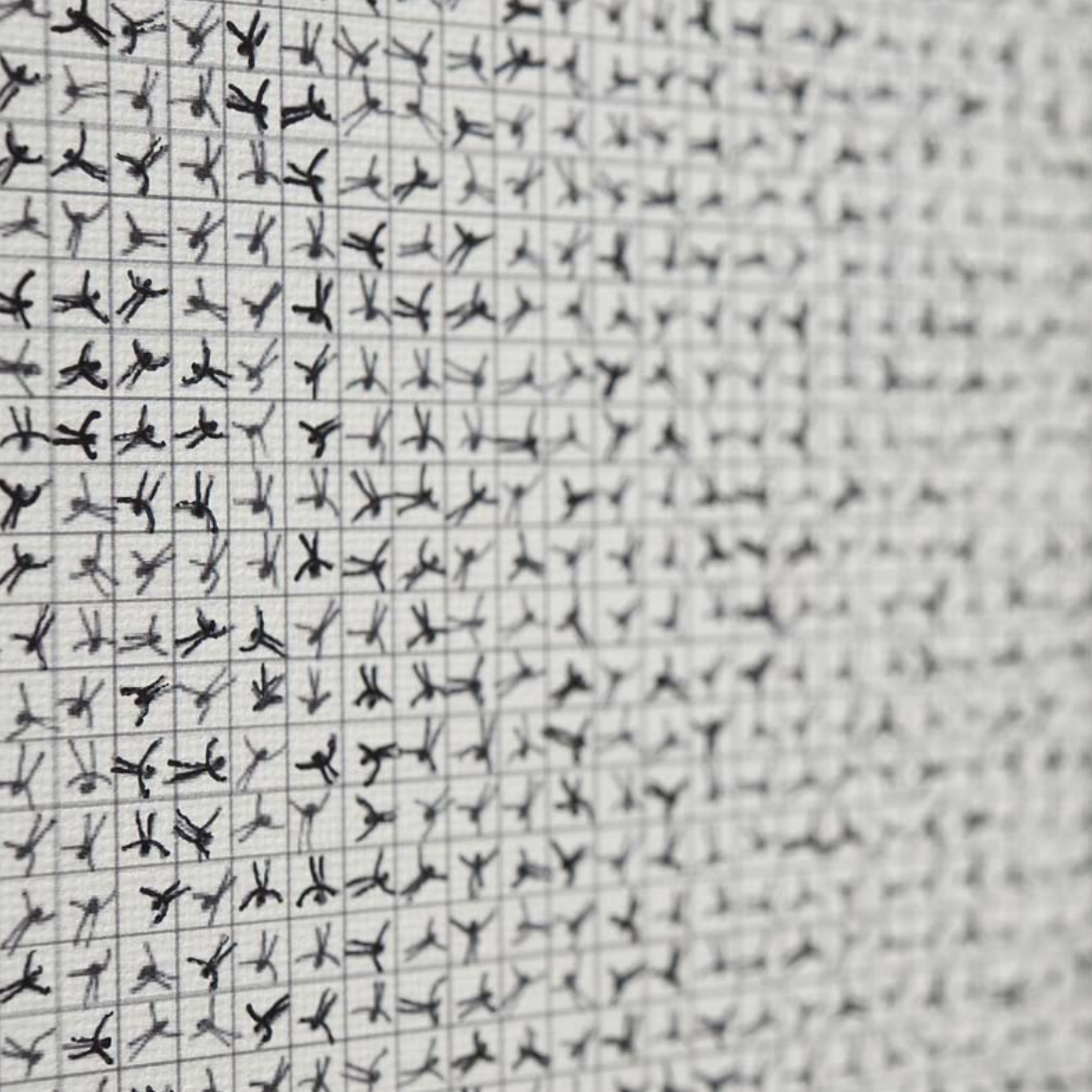
Bibliografija / Bibliografia / Bibliography

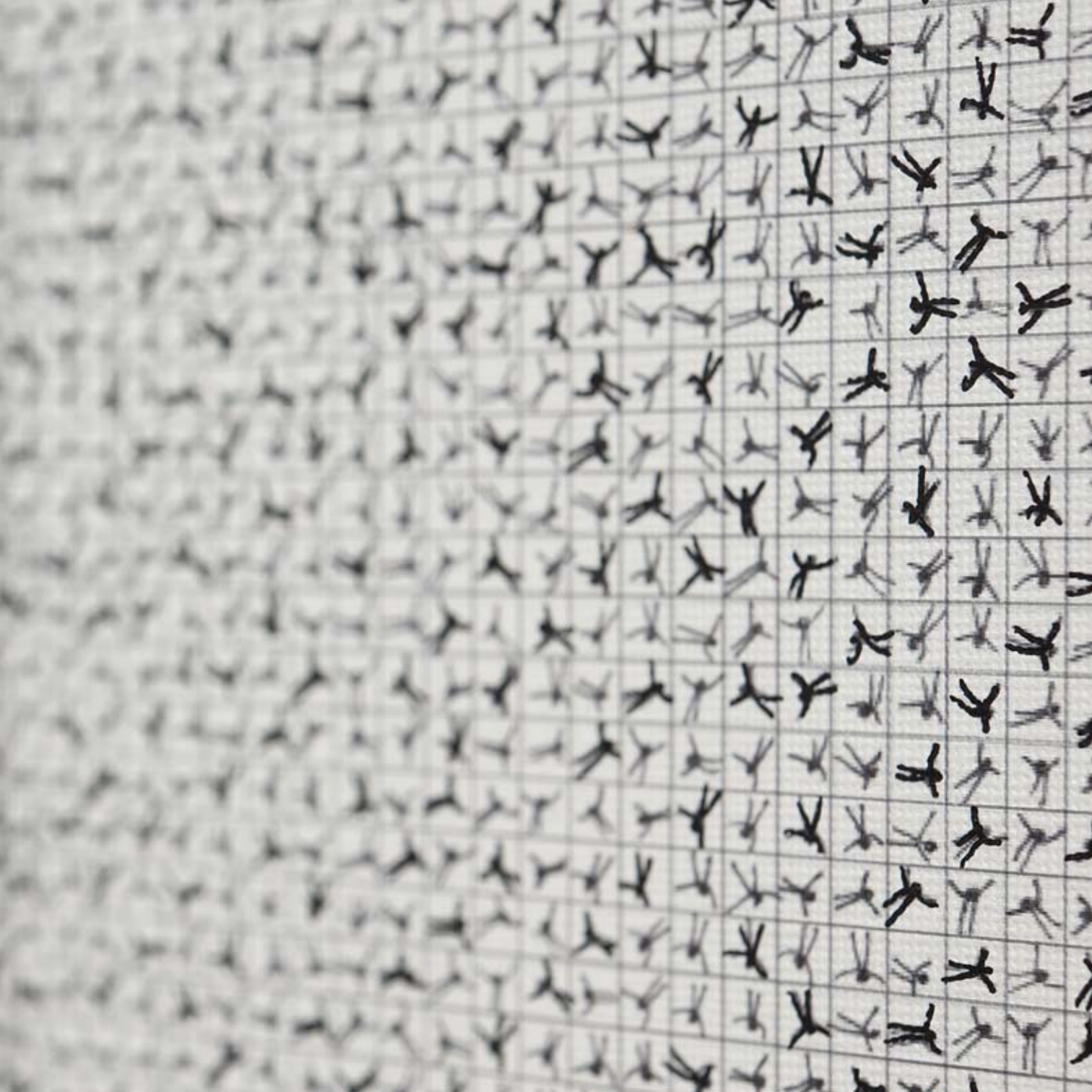












HORIZONTI SLIKE I PRISUSTVA

NATAŠA **NIKČEVIĆ**
komesar i kustos

Za Anrija Lefevra prostori su *veliki pokreti, beskrajni ritmovi, ogromni talasi – koji interferiraju jedan sa drugim. Prostor nije mrtva ili inertna stvar, nije objekat, već organski i živi prostor, prostor koji ima svoj puls*. Ujedinjena teorija prostora Lefevra objašnjava relacije između različitih „polja” prostora – *fizičkog* prostora (prirode), *mentalnog* prostora (misli o prostoru, mentalna mapa) i *socijalnog* prostora (prostor ljudske interakcije).¹ Poetika prostora crnogorske umjetnice Irene Lagator Pejović može se označiti kao ukrštanje Bašlarove poetike prostora, Grinovog elegantnog univerzuma, Lefevrovog poimanja prostora i društva kao relacionih odnosa i neeuclidiske geometrije.

Moguće je napraviti podjelu njenih radova u odnosu na prostor. Jednu liniju čine oni koji su komentar i/ili kritika devastacija prostora, urbanog i prirodnog. Unutar druge skupine su djela u kojima je strukturirana tješnja veza između percepcije posmatrača (koja nije više samo vizuelna) i prostora. Preispituje percepciju, uvodeći tijelo u svojstvu producenta prostora i medija poimanja prostora, odnosno interaktivnost kao elemenat umjetničkog rada, vrijeme kao kategoriju, analizirajući pojam umjetničkog djela, što će ostati neki od najvažnijih elemenata njenog diskursa. Treća i najkompleksnija grupa radova jesu prostorne konstrukcije čija je osnovna jedinica pa-

¹ Andy Merrifield, *Henri Lefebvre: A Critical Introduction*, Routledge, New York, 2006, 104.



mučna nit. Vlakna postoje na granici materijalnog i imaterijalnog, a u kontekstu prostora čitaju se kao gradnja novih vlastitih prostora.² Ti lični prostori mogu se označiti Fukoovim terminom heterotopije, kao mjesta u kojima se susreću nespojivi sadržaji i prostori.

Polazeći od naučnih saznanja o svjetlosti kao talasnim kretanjima, teoriji spektra, i činjenice da je kroz povijest umjetnosti svjetlost osnovni uslov slikarstva kao medija, Irena Lagator Pejović uvodi trijadu svjetlosti, vremena i percepcije posmatrača (vizuelne i taktilne) u izabrane, a potom nitima kreirane prostore. Svjetlost postaje elemenat konstrukcije. Zavisno od intenziteta, rad se pojavljuje i nestaje, referirajući na kategorije prisustva i odsustva. Instalacije site-specific *Please Wait Here* (2005) u Bazilici San Zeno i *Own Space* (2006) u Novoj galeriji u Gracu, građene su nitima svih boja spektra, čija je hromatika varirala u korelaciji sa svjetlosnim izvorom, odnosno pokretom i percepcijom posmatrača. Temporalnost i interaktivnost su inicijalne odrednice ovih instalacija, dok svjetlucave zlatne i srebrne niti kao materijal prvi put koristi u **Living Roomu**, 2006. godine u Umjetničkom paviljonu u Podgorici.

Preispitivanja individualnog i zajedničkog prostora, njihovih razlika, kao i percepcije posmatrača, bila su u fokusu brojnih umjetnika koji su birali neku vrstu *niti* u gradnji instalacija – na primjer Freda Sendebeke, Gertrude Goldšmit Gego i Hesusa Sotoa. Najbliže analogije se mogu uspostaviti sa Sotovom serijom *Penetrables*, jer geometrijske prostorne konstrukcije obuhvataju posmatrača, usisavaju ga, izazivajući sumnju u kome se to prostoru boravi i koji su naši

² O prirodni odnosu radova Irene Lagator Pejović prema prostoru, i sličnostima sa arhitekturom, piše Milica Topalović u *Umjetnost kao arhitektura u radu Irene Lagator Pejović*, u: *Irena Lagator Pejović, The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy, 2001–2011*; edited by Christa Steinle, Karin Buol-Wischenau, Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum; Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2012, 18.

vlastiti prostori. Međutim, dok venecuelanski umjetnik koristi teške i neprozirne žice od plastike i metala, čija gusta vibrirajuća masa kao da negira materijalnost tijela posjetilaca, Irena Lagator Pejović konstruiše prostore fragilnim nitima koje reaguju na najmanje promjene svjetlosti, treperenja vazduha i pokreta posjetilaca. Ona dematerijalizuje djelo, a ne tijelo, preciznije preispituje ono što je umjetnost, referirajući i na nasljeđe konceptualne umjetnosti.

Promjenljive, efemerne prostorne konstrukcije kroz koje se može hodati, kojima se može pripadati i koje se mogu modifikovati upit su umjetnice – da li mi, mi kao mnoštvo, i na koji način konstruišemo realnost, ili je realnost ta koja konstruiše nas.

Dva zlatna tetrahedrona monumentalnih dimenzija, naspramno postavljena na različitim visinama, dijele prostoriju u radu *Izvan konačnosti*, koji je neka vrsta simboličkog ulaska, uvertire, u projekat *Misliti slikom*, za Venecijanski bijenale 2013. godine. Njihova *tijela* su od pamučnih vodoravno postavljenih niti, koja upućuju na distinktivne pojmove euklidske i neeuklidske geometrije, na prirodu paralelnih pravih. Euklidska geometrija podrazumijeva tri dimenzije, dok neeuklidska, u kojoj se ništa ne ponavlja i koju zbog ograničenosti naših čula ne možemo adekvatno doživjeti, ima n-broj dimenzija. Zlatne niti u instalaciji *Izvan konačnosti* jesu materijalni *ekvivalent* svjetlosti, a njihovo horizontalno prostiranje implicira naučna saznanja o svjetlosti kao talasnim kretanjima. Nit, koja je bit umjetničkog jezika Irene Lagator Pejović, u korelaciji je sa novijim teorijama o prostoru Brajana Grina: „Teorija super struna ujedinjuje zakone velikog i malog, zakone koji vladaju fizikom, kako u najudaljenijem dometu kosmosa, tako i u najsitnijoj čestici materije”³. Jedinstvena harmonična cjelina koju sačinjavaju svijet i univerzum sintonična je

3 Brian Greene, *The Elegant Universe*, Norton, New York, 2003, xii.



sa vibrirajućim strunama. Ova taksonomija određenih naučnih teorija istovremeno je refleksija kako i koliko je znanje uticalo na oblikovanje mentalnih slika i radova Irene Lagator Pejović.

Projekat *Izvan konačnosti* dominantnim lebdećim zlatnim tetrahedronom evocira i pojam ikone, čiju funkciju u vizantijskoj umjetnosti istoričar umjetnosti Dejan Sretenović, s pravom, vidi kao funkciju medija koji strukturira kolektivnu memoriju, svijest i znanje. Paralele sa vizantijskom ikonom mogu se povući i zahvaljujući karakterističnoj eksteriorizaciji unutrašnje svjetlosti, predstavljene zlatnom podlogom, zato što „svjetlost u vizantijskom ikonopisu ne dolazi iz nekog spoljašnjeg izvora, već se manifestuje unutar same slike (ekranski efekat)”⁴. Uzajamnom interakcijom i svjetlosnim igrama između *tijela* zlatnih tetrahedrona i tijela posjetilaca, Irena Lagator Pejović kao da želi da prevaziđe statičnost oblika i gustinu i neprozirnost materije, kako bi se istovremeno izbjeglo pasivno posmatranje djela i podstaklo produžavanje lanca imaginacije i signifikacije. Markiranje ikone mapira pitanja njenog uticaja kroz istoriju na oblikovanje našeg iskustva u odnosu na svijet, kao na primjer u kontekstu ikonoboračkih debata u Vizantiji, koje su se, između ostalog, vodile i na semiološkom planu – o pitanju odnosa između slike i njenog referenta.

Kako materijalno implicira imaterijalno, jedno je od esencijalnih čvorišta nitnih prostora. Pogled iz retrovizora otkriva da je Irena Lagator Pejović u ranijim prostornim konstrukcijama koristila vlakna u boji spektra, potom interferencije zlatnih i srebrnih niti, koje su uvijek visile vertikalno sa tavnica izabranih prostora. Nit konotira vrijeme kao kategoriju lakoćom, fragilnošću i mogućnošću prekidanja i na-

4 *Novo čitanje ikone. Zbornik tekstova*, priredio Dejan Sretenović, Geopoetika, Beograd, 1999, 7.

stavljanja. Detektuju se i dva bitna zaokreta u koncepciji i formalizaciji: u radu *Izvan konačnosti* prvi put koristi horizontalno prostiranje niti i prvi put upotrebljava isključivo zlatne niti kao materijal. Insistiranje na horizontalnosti objašnjeno je neeuclidskom geometrijom i svjetlošću kao talasnim kretanjima, ali se može opravdati i višeznačnošću pojma *horizont*. To je linija koja povezuje površinu nestajanja zemlje i početak pojavljivanja neba – univerzuma, ali horizont takođe označava granicu mentalne percepcije individue, njenog/njegovog iskustva ili interesovanja. Bart smatra da lingvistička poruka koja prati sliku doprinosi usidrenju njenog značenja, tako da analiza naslova *Izvan konačnosti*, prve zlatne odaje, može biti neka vrsta fluksa u njegovom određivanju. Priloška odredba koja čini naslov neposredno ukazuje na kategoriju prostora (reference na prostor imaju svi nitni radovi), vremena koje je beskonačno, ali i na pojam vrijednosti jer je zlato u svim civilizacijama i kulturama najdragocjeniji metal, simbol svjetlosti, apsolutnog savršenstva i božanstva. Zlatne niti su i svojevrsni omaž gradu Veneciji, njenim zlatnim kupolama, palatama i slikama.

Misao, iskustvo i čula čine trijadu kojom se spoznaje svijet, smatra Irena Lagator Pejović. Ako se pođe od tih stavova, postaje jasnije njeno insistiranje na (sa)dejstvu umjetnika i posmatrača – posmatrača koji postaje (sa)učesnik djela. Umjetnica uvodi pojam imaginacije koji je *conditio sine qua non* – kako za nastanak rada tako i za recepciju, koju oblikuju naša misao, iskustvo i čula. U ranijim nitnim prostorima sugerisala je posjetiocu da prođe kroz njih i zatekne se u umjetničkom djelu, da bude obuhvaćen tim delikatnim konstrukcijama. Dejstvom svjetla strune su se vizuelno dematerijalizovale, a zidovi dekonstruisali. Sada, međutim, nema prolaska kroz materijal djela, nema neizbježnog obuhvatanja slikom – taktilni efekat izbor je i odgovornost posjetioca. Sjećanje na ovako opaženu, možda i do-



dirnutu sliku, nastavlja da u nedogled oscilira između unutrašnjeg i spoljašnjeg svijeta slika. Aura jedinstvenosti, uzvišenosti i kultnosti, koju, po riječima Valtera Benjamina, ima umjetničko djelo kao takvo, obilježava percepciju i sjećanje na rad *Izvan konačnosti*. I pored upotrebe opozitnih kategorija punog i praznog, svjetlosti i tame, onoga što jeste i nije moguće vidjeti, njihove granice nisu oštre i precizne – one su difuzne, mekane, pomične. Umjesto slike sukoba, projektuje se slika kontemplacije, ravnoteže, umjetnosti kao ekvilibrijuma.

Slike mogu da žive u umjetničkom djelu, ali se ne svode na njega, smatra Hans Belting u studiji o antropologiji slike.⁵ Gdje postoji i kako postoji slika u djelu *Misliti slikom* (koju čini i *Camera Imaginata*, umjetnička intervencija u katalogu) u odnosu na tijelo i medijum? Izlazeći *Izvan konačnosti* u prostoru ste interaktivne instalacije *Misliti slikom*: plafon i zidovi konstruisanog pravougaonog entiteta, od crnog polietilena, perforirani su iglama različite debljine, stvarajući prolaze za svjetlost. Ulazak u prostore tame u našoj memoriji upisan je kao prostor iščekivanja, neizvjesnosti. Zjenice se šire, tijelo postaje fokus naše percepcije, dok postepeni prodor svjetlosti ne učini vidljivima slike artifičijelnog kosmosa. Prostor se uvećava, raste, i vidimo reflektovane slike zvjezdanih vrtloženja. Stvaraju se individualne slike univerzuma, čija percepcija je ambivalentna: vasseljena je sasvim blizu, ali i daleko, beskonačno. Slike se mijenjaju, a njihova promjena uslovljena je kretanjem posmatrača i vremenom provedenim u radu. Migriraju između naše percepcije, imaginacije, memorije i mišljenja – počinjemo misliti sliku slikom. Lebdjenje tetrahedrona iz rada *Izvan konačnosti* rotira u simulaciju bestežinskog stanja onoga ko je ušao u neizmjeru, gdje se projektuju naše lične kosmologije, odnosi sopstva i univerzuma, subjektivnog i kolektivnog.

⁵ Hans Belting, *An Anthropology of Images. Picture, medium, body*, Princeton University Press, Princeton&Oxford, 2011, 2.

Postajemo svjesni da ogledala na podu instalacije umnožavaju ovaj univerzum. Ogledalo je predmet obilježen našom svakodnevicom, ali je kao simboličko mjesto preplitanja zbilje i iluzije preispitivano u filozofiji, književnosti, umjetnosti (Sokrat, Aristotel, Kjerkegor, Fuko, Frojd, Lakan, Borhes, Malarme, Valeri, Jan van Ajk, Leonardo, Velaskez, Pistoletto...). I ovako fragmentaran osvrt upućuje na *enciklopedijsko* kao odrednicu ogledala, oko kojeg se skupljaju i reflektuju različiti korpusi znanja, kojima je čovjek kroz vjekove pokušao da spozna univerzum. Riječ *spekulacija* izvedena je od lat. *speculum* (ogledalo) – spekulacija je izvorno označavala posmatranje neba i kretanja zvijezda uz pomoć ogledala, dok je pojam *refleksija* ukazivao i na ogledalo i na mišljenje. Naši koraci u kosmosu, slučajno čujni, jesu naš hod u imaginarno. U radu *Misliti slikom* upisuje se geometrija trougla između tijela, medijuma i slika, unutrašnjih i spoljašnjih.

Ogledalo nam odražava multiplicirane slike kosmosa, ali ne i lice, već samo obris, siluetu, možda onog Bodrijarovog razdvojenog dvojnika, kojim je čitava naša kultura prožeta. Ako ulazak u univerzum, koji se reflektuje u ogledalu, označava izlazak iz sebe, onda (ne)mogućnost ogledanja, sagledavanja sopstva, jeste neka vrsta delikatno signiranih aporija i kontradikcija. Irena Lagator Pejović postavlja pitanje – kakvim slikama oblikujemo znanja i koliko sopstvene imaginarne slike u tom procesu mogu uzeti udjela.

U *Sali ogledala* Nove galerije u Gracu izvela je video performans bez publike – *Čovjek ili zvijezda*, 2006. godine. Izabrala je prostor umnožen ogledalima, u kojem je obučena u crno izvodila gimnastičku figuru zvijezde. Odras njenog tijela zabilježen je samo kao obris, koncept koji dodatno razrađuje u instalaciji *Misliti slikom*, a figura koja pokretima tijela u prostoru *crti* zvijezde postaće, kao piktogram, gradivna jedinica jedne skladnije koegzistencije.



U lavirintima stvarnosti koju živimo kao da se ukrštaju, prepliću, umnožavaju nedoumice o onome šta su to sada vrijednosti, šta je društvo, individua, kakve su relacije između ja i mi, da li dijelimo odgovornosti. Ovako se može skicirati okvir koji je inicirao ideju jednog novog, drugačijeg, skladnijeg društva, *Društva neograničene odgovornosti*⁶ Irene Lagator Pejović. Geneza njenog neformalnog manifestnog koncepta, koji je *kritika i postulat*,⁷ otkriva se u de-ridijanskoj dekonstrukciji internacionalnog ekonomskog termina *društva ograničene odgovornosti*. *Mnoštvo* (u tom novom društvu) *ne djeluje svojim ograničenostima, već neograničenošću potencijalne kreativnosti*. *Etička relacija i odgovornost, ono na čemu počiva saznanje, umjetnost, društvo*, jedna je od temeljnih teza Irene Lagator Pejović.⁸

Socijalno angažovana umjetnost, kao i participacijska, ključna je odrednica njenog opusa, a od 2011. godine koristi termin *socijalna strategija*, nastao u dijalozima sa Bazonom Brokom. Prostor i društvo, kao relacioni procesi, u lefevrovskom značenju, jesu toposi istraživanja u *Društvu neograničene odgovornosti* (2006). Piktogrami tijela čovjeka prvi put naseljavaju mreže kvadratnih prostora školske bilježnice. Geometrijski stilizovana ljudska figura, formom bliska zvijezdi, pokreće se i kruži u *životnom* prostoru prisustva, ne ugrožavajući druge. Preispitivanje realnosti, relacija ja i mi, ishod je interakcije sa radom: *Društvo neograničene odgovornosti* kao da je projektovano u društvo znanja.

⁶ Pojam formulisan 2006.

⁷ Bazon Brok, *U šumi niti*. Irene Lagator u razgovoru sa svojim ehadavaocem Bazonom Brokom, u Irene Lagator Pejović, *The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy, 2001–2011*; edited by Christa Steinle, Karin Buol-Wischenau, Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum; Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2012, 12.

⁸ Irene Lagator Pejović, *Društvo neograničene odgovornosti*, doktorski umjetnički projekat, Centar za interdisciplinarnu studiju, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2012, 18.

Čovjekolike figure, redukovane do piktograma, u projektu *Ecce Mundi* (*Evo svjetova*), trećoj odaji crnogorskog paviljona u Veneciji, osvajaju prostor plafona, poda i zidova konstruisane bijele kocke obložene platnima. Arhitektonski elementi artikulacije prostora sada postaju mediji, posrednici *slike*, na kojima mirno i skladno postoji čovječanstvo. Priroda piktograma i proporcije identične su onima u školskoj svesci, metafori znanja, učenja, nasljeđa, trajanja. Forme su slične, ali ne i identične, svaki piktogram je nacrtan rukom. Ono što ih razdvaja jeste njihova subjektivnost.

Poslije odaje suočavanja, u kojoj se uspostavljaju relacije između sopstva i univerzuma, individualnog i kolektivnog, posjetilac ulazi u ovaj bestežinski kubus – *palatu čovječanstva*.⁹ Njegov prvi utisak je gotovo monohromna prazna odaja; međutim, prolaskom kroz tijelo rada ili približavanjem površinama zida opaža vibrirajuće mnoštvo sličnih piktograma čovjeka. Individualne slike se stvaraju u zavisnosti od vremena provedenog u djelu, brzine pokreta i pozicije u odnosu na rad. Ono što nas razlikuje jeste naša imaginacija.

Piktogrami, u zavisnosti od pozicije posmatrača, asociraju na numeričke oznake. Još jednom aktiviraju simbolički potencijal matematike, ali i pisma, znanja. Jedan od najvećih izuma civilizacije, pismo, nastalo je iz iskonske potrebe čovjeka za čuvanjem i prenošenjem misli i osjećanja kroz prostor i vrijeme. Prvo pismo je slikovno, piktografsko (lat. *pictus* – naslikan).¹⁰ Irena Lagator Pejović piktogram ne slika, već crta, praveći u kontekstu medija neku vrstu izmještanja, koje je u funkciji potcrtavanja primordijalnog u umjetnosti. Podloga crteža je tradicionalni slikarski materijal, platno, na kojem je, međutim, digitalnom štampom umnožena mreža kvadrata i ma-

9 Sintagma Irene Lagator Pejović.

10 Mile Grozdanić, *Put do knjige*, Publikum, Beograd, 2007, 17.



trica svijetlih piktograma, dok su tamni crtani tušem. Postupkom je otjelotvorena linija različitog intenziteta kojom se takođe misli na „intenziviranje” međuljudskih odnosa. Platnima je sagrađen trodimenzionalni prostor *slike* u koji možete ući i hodati kroz njega. Naše kretanje je ono koje ostavlja tragove u radu, znakove našeg tijela, koje opaža i generiše *slike*. Da li proći kroz rad, nastaviti gaženje umjetničkog djela, izbor je i odgovornost posjetioca.

Odabir konstrukcije kocke kao forme prostora presijeca više osa smisla. Delikatno signira Maljevičev bijeli kvadrat i palate Sola Levita. Istovremeno, taj opredmećeni kvadrat jeste antidinamični oblik, simbol učvršćivanja, mudrosti, znanja. Dok je Kristo tkaninom pakovao spoljašnjost reprezentativnih objekata kulture i istorije, Irena Lagator Pejović u radu *Ecce Mundi prekriva* unutrašnjost intimnog prostora bijele kocke, referirajući i na pojam Bašlarove kuće (ili palate) kao najveće sile integracije misli, snova i sjećanja.¹¹ Kuća, topografija sopstva, prelama se u *Palatu čovječanstva* koju naseljavaju ljudi skladni u različitostima, imaginarnu a željenu.

Trodimenzijski prostor bijele kocke *postaje* dvodimenzijski u umjetničkoj intervenciji *Camera Imaginata (Sredstva za razmjenu moći imaginacije)* u prostoru kataloga. Na listu papira umjetnica je *izvela* crtež otvorene kocke i/ili krst, veliki signifikat naše duge povijesti i povijesti umjetnosti (Maljevič), koju svako može oblikovati, ako želi. Dekonstruisano je jedinstvo mjesta i vremena radnje, a djelo je ekovski otvoreno – posjetilac ga sam završava, čime se uvodi *slika* u polje samog života. Tekstualni sloj intervencije jesu varijacije zapovijesti (u imperativu) čitaocu: *osjeti prisustvo, umnoži vrijeme, zamisli znanje, definiši mir, stvori ljubav, sjeti se imaginacije.*

¹¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958. Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, Branko Kukić i Umetničko društvo Gradac, Čačak-Beograd, 2005, 30.

Nakon iskustva pravljenja ovog objekta od papira, imperativi ostaju unutar kocke, seleći se u individualne memorije čitalaca. *Camera Imaginata* je poetski korektiv našeg intimnog doživljaja svijeta, ali i kriptokritika konstruisane realnosti.

Funkcija jezika Irene Lagator Pejović u radu *Camera Imaginata* slična je funkciji jezika umjetnika okupljenih u Bečkoj grupi pedesetih godina – jezika kao univerzalnog modela konstrukcije realnosti, prenošenog u druge medije.¹² Umjetnički akt Konrada Bajera (1960)¹³ – *Daj mi list papira / da stvorim (novi) svijet* i Bojsov stav – *svako je umjetnik*, bili su prenosioci imaginacije u ovom interaktivnom radu.

Pojmovi *slike* i *prisustva* neka su vrsta uvezujućih niti u projektu *Misliti slikom*, u kojem *slika* i *misao* tvore *rizome*. U interaktivnom prostornom radu *Izvan konačnosti*, koji aludira i na ikonu, slika se pojavljuje posredovana zlatnim nitnim tetrahedronima, koji vizuelno nestaju u zavisnosti od pozicije posmatrača, evocirajući kategorije prisustva i odsustva. Ulazi se u prostor *Misliti slikom*, prostor naših suočavanja: sopstva i univerzuma, misli i slike, slike i misli. Infinitiv u nazivu (misliti) inventivno je izabran – takvim oblikom projektuje se beskonačno, bezgranično. Naslov je i refleksija na knjigu Džordža Orvela *Hiljadu devetsto osamdeset četvrta* odnosno njegovu kritiku totalitarnog društva Okeanije, u kojem je život čovjeka različitim mehanizmima stalno nadziran. Platnima na kojima su piktogrami čovjeka obloženi su elementi arhitekture bijele kocke čovječanstva u radu *Ecce Mundi* (koji naslovom latentno priziva riječi Pontija Pilata, u obraćanju okupljenom narodu, pred Hristovo raspeće: *Ecce Homo – Evo čovjeka*). U tako sagrađenom prostoru nove *palate* čo-

12 *The Vienna group: A Moment of Modernity 1954-1960 / The Visual Works and the Actions*; editor: Peter Weibel. Springer Wien New York, 1997 (Catalog of the Austrian Exhibition for the Biennale of Venice 1997), 15.

13 *Ibid*, 168, 169.



vječanstva – Društva neograničene odgovornosti, čija paradigma je *prisustvo*, prelamaju se *slika, prostor, tijelo i medijum*. Budući da je konceptom predvidjela akt kretanja po platnima, destrukciju, autorka postavlja pitanje da li je *društvo neograničene odgovornosti moguće*. *Camera Imaginata* – soba imaginacije, intervencija umjetnice u katalogu, još jednom signalizira akciju umjesto reprezentaciju, učesće umjesto recepciju. To je neka vrsta pošiljke/poruke *na listu papira* nama sa Venecijanskog bijenala. Pošiljalac je Irena Lagator Pejović. Odgovori slijede...

ORIZZONTI DELL'IMMAGINE E DELLA PRESENZA

NATAŠA **NIKČEVIĆ**
commissario e curatore

Per Henri Lefebvre, gli spazi sono *grandi movimenti, ritmi infiniti, onde enormi – che interferiscono uno con l'altro*. Lo spazio *non è una cosa morta o inerte, oppure un oggetto*, bensì uno spazio organico e vivo che ha una sua pulsazione. La *teoria unificata dello spazio* di Henri Lefebvre spiega le relazioni tra le diverse tipologie dello spazio: *fisico* (natura), *mentale* (pensieri sullo spazio, astrazioni formali che hanno a che fare con lo spazio) e *sociale* (spazio dell'interazione umana)¹. La poetica dello spazio dell'artista montenegrina Irena Lagator Pejović può essere definita come un incrocio tra la poetica dello spazio di Gaston Bachelard, l'universo elegante di Brian Greene, la concezione dello spazio e della società di Henri Lefebvre intesi come rapporti relazionali e come esempio della geometria non euclidea.

Le opere dell'artista possono essere classificate in base alla loro relazione con lo spazio. Una linea della ricerca artistica è rappresentata da quei lavori che costituiscono un commento e/o una critica alla devastazione dello spazio, quello urbano e quello naturale. I lavori di un secondo gruppo sono caratterizzati da un rapporto più stretto tra la percezione – non più solo visuale – dello spettatore e lo spazio. L'artista esamina il fenomeno della percezione, introducendo il ruolo del corpo quale creatore e *medium* di comprensione dello spazio, e dunque l'interattività come elemento principale dell'opera, il tempo come categoria, analizzando il concetto dell'opera d'arte – analisi, questa, che costitu-

¹ Andy Merrifield, *Henri Lefebvre: A Critical Introduction*, Routledge, New York, 2006, p. 104.



isce uno degli elementi più importanti della sua riflessione. Il terzo, e più complesso, gruppo di opere include installazioni che utilizzano il filo di cotone quale elemento costruttivo principale. I filamenti esistono al limite tra il materiale e l'immateriale mentre, in termini spaziali, possono essere letti come elementi costruttivi di spazi nuovi, personali² e che possono essere definiti, secondo il termine foucaultiano di eterotopia, come luoghi di convergenza di contenuti e spazi eterogenei.

Partendo dalle scoperte scientifiche che definiscono la luce come movimenti di onde, dalla teoria dello spettro, e dal fatto che nella storia dell'arte la luce è stata la condizione primaria della pittura in quanto *medium*, Irena Lagator Pejović, nelle opere site specific create con fili, introduce la triade di luce, di tempo e della percezione dello spettatore (visiva e tattile). La luce diventa un elemento di costruzione dell'opera d'arte. A seconda della sua intensità, l'opera appare e scompare, facendo riferimento ai concetti di presenza e assenza. Le installazioni site specific *Please Wait Here* (2005) nella abbazia di San Zeno a Pisa, e *Own Space* (2006) nella Neue Galerie Graz, sono costruite con fili di tutti i colori dello spettro, le cui intensità e tonalità variano in relazione alla fonte di luce, alla percezione e al movimento dello spettatore. La temporalità e l'interattività sono i concetti base da cui nascono queste installazioni, mentre l'artista utilizza per la prima volta gli scintillanti fili dorati e argentati in *Living Room*, 2006, nel Padiglione d'arte a Podgorica.

Molti artisti hanno usato fili nelle loro installazioni per focalizzare i temi dello spazio individuale e collettivo, delle loro differenze, nonché della percezione dello spettatore, come, per esempio, Fred Sandback, Gertrude Goldschmidt Gego e Jesús Soto. Le analogie più significative si potrebbero stabilire con la serie di Soto intitolata *Penetrables*, in cui

² Sulla natura dei rapporti delle opere di Irena Lagator Pejović con lo spazio, e sulle somiglianze con l'architettura scrive Milica Topalović in *Umjetnost kao arhitektura u radu Irene Lagator Pejović*, in: *Irena Lagator Pejović: The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy. 2001-2011*. Edited by Christa Steinle, Karin Buol-Wischenau, Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2012, p. 18.

le costruzioni spaziali geometriche inglobano lo spettatore, lo risucchiano, creando in lui perplessità sullo spazio in cui si trova e sugli spazi che potrebbero “appartenergli”. Tuttavia, mentre l'artista venezuelano usa pesanti fili opachi di plastica e di metallo, la cui massa densa e vibrante pare negare la materialità del corpo degli spettatori, Irena Lagator Pejović costruisce gli spazi con fili leggeri che reagiscono al minimo cambiamento di luce, tremolio d'aria o movimento degli spettatori. Non è il corpo bensì l'opera d'arte che l'artista sceglie di dematerializzare, riferendosi, nondimeno, al patrimonio dell'arte concettuale.

Le costruzioni spaziali mutevoli ed effimere attraverso le quali è possibile camminare, a cui è possibile appartenere e che è possibile modificare, rappresentano l'interrogativo dell'artista: siamo noi, intesi come moltitudine, che costruiamo la realtà e in che modo, oppure è la realtà che costruisce noi?

Nell'opera *Attraverso l'oltre* due tetraedri dorati di dimensioni monumentali, posti uno davanti all'altro ad altezze diverse, scandiscono lo spazio e creano una sorta di entrata simbolica, l'*ouverture*, dell'intero progetto *Pensare attraverso l'immagine* realizzato per la Biennale di Venezia del 2013. I loro *corpi* sono fatti di fili di cotone, tesi orizzontalmente, e che rimandano alla teoria delle rette parallele, ai concetti distintivi della teoria euclidea e non euclidea. La geometria euclidea prevede tre dimensioni dello spazio, mentre quella non-euclidea implica un numero di dimensioni infinito, in cui niente viene ripetuto e che, per via dei limiti di nostri sensi, non siamo in grado di sperimentare in modo adeguato. Nell'installazione *Attraverso l'oltre*, i fili dorati sono l'equivalente materiale della luce, e la loro estensione in orizzontale implica conoscenze scientifiche sulla luce definita come movimento di onde. I fili, che rappresentano l'essenza del linguaggio artistico di Irena Lagator Pejović, sono in correlazione con le nuove teorie sullo spazio di Brian Greene: “La teoria delle superstringhe unifica le leggi del grande e del piccolo, le leggi che governano la fisica, sia nella parte più remota del



cosmo, che nella particella più piccola della materia³. L'insieme, unico e armonioso, fatto dal mondo e dall'universo, corrisponde sintonicamente alle stringhe vibranti. Questa tassonomia di teorie scientifiche rappresenta contemporaneamente una riflessione su come e quanto il sapere abbia influito sul modellamento delle immagini mentali e sulle opere di Irena Lagator Pejović.

In *Attraverso l'oltre* il tetraedro d'oro dominante dall'alto e fluttuante nello spazio evoca anche il concetto dell'icona, la cui funzione nell'arte bizantina è giustamente vista dallo storico d'arte Dejan Sretenović come una funzione del *medium* che struttura la memoria collettiva, la coscienza e il sapere. I parallelismi con l'icona bizantina si possono tracciare anche grazie alla caratteristica esteriorizzazione della luce interna rappresentata dal fondo oro, perché "la luce nella scrittura iconografica bizantina non proviene da una fonte esterna, bensì si manifesta all'interno dell'immagine stessa (effetto schermo)"⁴. È come se Irena Lagator Pejović, con l'interazione reciproca e con i giochi di luce tra i corpi dei tetraedri dorati e i corpi dei visitatori, volesse superare la staticità delle forme e la densità e l'opacità della materia, per prevenire allo stesso tempo l'osservazione passiva dell'opera e favorire l'inanellarsi progressivo di immaginazione e significazione. Questo rimando all'icona solleva domande sulla sua influenza, nel corso della storia, sul modellamento della nostra esperienza rispetto al mondo, questione sollevata, ad esempio, nei dibattiti degli iconoclasti a Bisanzio che, tra l'altro, indagavano sul piano semiologico rispetto alla questione del rapporto tra l'immagine e il suo referente.

Uno dei punti essenziali degli spazi definiti dai fili riguarda come il materiale implichi l'immateriale. Uno sguardo retrospettivo rivela che nelle costruzioni spaziali precedenti l'artista usava fili di tutti i colori dello spettro, poi fili dorati e argentati che, sempre, calavano verticalmente

3 Brian Greene, *The Elegant Universe*, Norton, New York, 2003, p. XII.

4 *Novo čitanje ikone. Zbornik tekstova*, priredio Dejan Sretenović, Geopoetika, Beograd, 1999, p. 7.

dal soffitto degli spazi scelti per la costruzione delle installazioni. Il filo, con la sua leggerezza e fragilità, contemplando sia la possibilità della sua finitezza sia della sua continuazione *ad infinitum*, connota il tempo come categoria. Si notano anche due importanti punti di svolta nella concezione e formalizzazione dei lavori: nell'opera *Attraverso l'oltre* l'artista usa, per la prima volta, fili tesi orizzontalmente e sceglie esclusivamente il colore oro. L'insistenza sull'orizzontalità deriva dalla geometria non-euclidea e dalla luce intesa come moto d'onde ma può essere spiegata dagli innumerevoli significati della parola orizzonte. Per orizzonte si intende una linea apparente che divide la terra dal cielo - Universo. Tuttavia, l'orizzonte può anche denotare il limite della percezione mentale dell'individuo, della sua esperienza o dei suoi interessi. Alla luce della teoria di Roland Barthes secondo la quale il messaggio linguistico che accompagna un'immagine può ulteriormente ancorare il suo significato, l'analisi del titolo *Attraverso l'oltre*, l'opera d'oro della prima stanza, può agire come origine nel processo della sua determinazione. La locuzione avverbiale che forma il titolo, rinvia direttamente alla categoria dello spazio (tutte le opere realizzate con fili hanno dei riferimenti allo spazio), al tempo infinito, ma anche al concetto di valore, perché in tutte le civiltà e culture l'oro rappresenta il materiale più prezioso, il simbolo di luce, di perfezione assoluta e di divinità. I fili dorati sono anche l'omaggio alla città di Venezia, alle cupole dorate, ai suoi palazzi e i suoi dipinti.

L'artista ritiene che il pensiero, l'esperienza e i sensi formino una triade che ci permette di comprendere il mondo. Partendo da queste premesse, diventa più chiara la sua insistenza sull'attività congiunta dell'artista e dello spettatore che diventa co-creatore dell'opera. Irena Lagator Pejović introduce il concetto di immaginazione che rappresenta la *conditio sine qua non* sia per la creazione dell'opera che per la sua ricezione, modellata dal nostro pensiero, dalla nostra esperienza e dai nostri sensi. Negli spazi realizzati in precedenza con i fili, l'artista suggerisce al visitatore di passarvi attraverso e trovarsi all'interno dell'opera d'ar-



te, di essere immerso in quelle costruzioni delicate. Per effetto della luce, i filamenti scompaiono alla vista, e le pareti decostruite. Ora, però, non c'è nessun passaggio attraverso il materiale che costituisce l'opera, non c'è "l'immersione nell'immagine" e l'azione di toccare è una scelta e una responsabilità lasciata al visitatore. Il ricordo dell'immagine così vissuta e forse anche toccata, continua ad oscillare all'infinito tra il mondo interno ed esterno delle immagini. L'aura, che rende l'opera unica, sublime e oggetto di culto, e che, secondo Walter Benjamin, distingue l'opera d'arte in quanto tale, caratterizza la percezione e il ricordo dell'esperienza dell'attraversamento dell'opera *Attraverso l'oltre*. Nonostante l'uso di categorie opposte di pieno e vuoto, di luce e oscurità, di quello che è o non è possibile vedere, i loro confini non sono nitidi e precisi, bensì diffusi, morbidi, mobili. Al posto dell'immagine-conflitto, l'opera induce l'immagine della contemplazione e il concetto di arte intesa come equilibrio.

Hans Belting, nello studio sull'antropologia dell'immagine, argomenta come le immagini possano vivere in un'opera d'arte, ma che l'immagine non coincida necessariamente con l'opera d'arte⁵. Dove e come esiste l'immagine nell'opera *Pensare attraverso l'immagine* (di cui fa parte anche *Camera Imaginata*, l'intervento dell'artista nel catalogo), rispetto al corpo e al medium? Uscendo da *Attraverso l'oltre*, ci troviamo nell'installazione interattiva *Pensare attraverso l'immagine*: il soffitto e i muri dello spazio rettangolare costruiti in polietilene nero, sono perforati da aghi di spessore diverso, creando dei passaggi di luce. L'entrata negli spazi delle tenebre, è iscritta nella nostra memoria come una zona di attesa, di suspense. Le pupille si dilatano, il corpo diventa l'oggetto della nostra percezione, finché la luce, gradualmente, non rende visibili le immagini del cosmo artificiale. Lo spazio si ingrandisce, cresce, e vediamo le immagini riflesse di vortici stellari. Creiamo immagini soggettive dell'Universo, la cui percezione è ambivalente: il

5 Hans Belting, *An Anthropology of Images. Picture, medium, body*, Princeton University Press, Princeton&Oxford, 2011, p. 2.

cosmo è vicinissimo, ma anche lontano, infinitamente lontano. Le immagini mutano e le loro mutazioni sono causate dal movimento dello spettatore nello spazio dell'opera e dal tempo trascorso all'interno dell'opera. Esse migrano tra la nostra percezione, immaginazione, memoria e pensiero – iniziamo a pensare l'immagine attraverso l'immagine. Il tetraedro nell'opera *Attraverso l'oltre* fluttua e ruota in virtù della simulazione dell'assenza di gravità, lo stato di chi entra nell'immenso dove sono concepite le nostre cosmologie individuali, i rapporti tra l'io e l'universo, tra la soggettività e la collettività.

Ci rendiamo conto che questo Universo è moltiplicato dagli specchi che costituiscono il pavimento dell'installazione. Lo specchio è un oggetto quotidiano, ma in quanto luogo simbolico dell'intreccio tra la realtà e illusione è stato oggetto di riflessioni in filosofia, letteratura e arte: Socrate, Aristotele, Kierkegaard, Foucault, Freud, Lacan, Borges, Mallarmé, Valéry, Jan van Eyck, Leonardo, Velázquez, Pistoletto. Anche questo sguardo frammentario rimanda all'*enciclopedico* come caratteristica dello specchio, intorno alla quale si raccolgono e si *riflettono* vari corpus di conoscenze, attraverso le quali l'uomo, nei secoli, ha tentato di capire l'Universo. L'etimologia della parola "speculazione" deriva dalla parola latina *Speculum* (specchio) – la speculazione originariamente indicava la contemplazione del cielo e del movimento delle stelle con l'aiuto degli specchi, mentre il termine riflessione si riferiva sia allo specchio che al pensiero. I nostri passi nel cosmo, percepibili solo casualmente, sono il nostro cammino nell'immaginario. Nell'opera *Pensare attraverso l'immagine* si iscrive una triangolazione tra il corpo, il medium e le immagini, quelle interne ed esterne.

Lo specchio ci riflette le immagini del cosmo moltiplicate, non però i volti, solo i contorni, forse la forma del doppio di Baudrillard, di cui è intrisa tutta la nostra cultura. Se l'entrata nell'universo, che si riflette nello specchio, segna l'uscita da se stessi, allora l'(im)possibilità di osservazione, di contemplazione dell'io, rappresenta una specie di aporia e una



contraddizione che l'artista lascia intravedere. Irena Lagator Pejović si/ ci domanda quali siano le immagini con cui modelliamo le nostre conoscenze e quanto il nostro immaginario partecipi a questo processo.

Nella *Sala degli specchi* della Neue Galerie di Graz, nel 2006, l'artista ha eseguito una performance senza pubblico, poi diventata video, intitolata *Uomo o stella*. L'artista ha scelto un luogo moltiplicato dagli specchi, in cui, vestita di nero, eseguiva la ruota. Il riflesso del suo corpo, registrato solo come contorno è stato ulteriormente elaborato concettualmente nell'opera *Pensare attraverso l'immagine*: la figura, che con i movimenti del corpo *disegnava* "le stelle" nello spazio, diventa, come un pittogramma, l'elemento fondamentale di una coesistenza più armoniosa.

Nei labirinti della realtà in cui viviamo è come se si incrociassero, intrecciassero e moltiplicassero le perplessità su cosa siano i valori, che cosa sia la società e cosa sia l'individuo, quali siano le relazioni tra l'io e il Noi, se condividiamo le responsabilità. All'interno di questa cornice di riferimento Irena Lagator Pejović genera l'idea di una società nuova, differente, armoniosa – la *Società a responsabilità illimitata*⁶. La genesi del suo manifesto concettuale informale, che rappresenta una *critica* e un *postulato*⁷, si manifesta – in riferimento alla filosofia decostruzionista derridiana – nell'analisi del termine economico internazionale *Società a responsabilità limitata*. La *moltitudine* (in questa nuova società) *non agisce basandosi sui suoi limiti, bensì sulla sconfinatezza della potenziale creatività. La relazione etica e la responsabilità, le basi del sapere, dell'arte e della società*, rappresentano uno degli argomenti centrali nel pensiero di Irena Lagator Pejović⁸.

6 Termine coniato nel 2006.

7 Bazon Brok, *In the String Forest. Irena Lagator in Conversation with Her Rock Face Bazon Brock*, in Irena Lagator Pejović: The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy. 2001-2011. Edited by Christa Steinle, Karin Buol-Wischenau, Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2012, p. 12.

8 Irena Lagator Pejović, *PhD in interdisciplinary art: Società a responsabilità illimitata*, Center for Interdisciplinary studies, University of Art, Belgrade, 2012, p. 18.

L'arte socialmente impegnata, e intesa come partecipazione, è la chiave determinante della sua opera e dal 2011 l'artista usa il termine *strategia sociale*, concetto che emerge nei suoi dialoghi con Bazon Brock. Lo spazio e la società, intesi come processi relazionali, in accordo con il pensiero di Henri Lefebvre, sono un topos della ricerca visualizzata in *Società a responsabilità illimitata* (2006). In un quaderno scolastico, per la prima volta, i pittogrammi del corpo umano abitano le griglie a spaziatura quadrata. La figura umana geometricamente stilizzata, simile a una stella, si muove e si gira in uno spazio *vivibile*, senza recare danno ad altri. L'interrogativo sulla realtà e sulla relazione tra l'Io e il Noi, è una conseguenza dell'interazione con l'opera: è come se la *Società a Responsabilità Illimitata* fosse proiettata nella società del sapere.

Nella terza stanza del padiglione montenegrino a Venezia, le figure umanoidi, ridotte a pittogrammi, nel progetto *Ecce Mundi*, conquistano lo spazio del soffitto, del pavimento e delle pareti della struttura del cubo bianco rivestito in tela. Gli elementi architettonici in cui si articola lo spazio diventano adesso dei media, mediatori dell'*immagine*, nei quali l'umanità vive in armonia e pace. La natura e le proporzioni dei pittogrammi sono identiche a quelle presenti nel quaderno scolastico *Società a responsabilità illimitata* (2006), che è la metafora del sapere, dell'apprendimento, del patrimonio e della continuità. Le forme sono simili, ma non identiche, ogni pittogramma è disegnato a mano. Quello che distingue l'uno dall'altro è la loro soggettività.

Dopo la stanza dei confronti, in cui si stabiliscono le relazioni tra l'Io e l'Universo, tra l'individuale e il collettivo, il visitatore entra in questo cubo antigravitazionale – *Palazzo dell'umanità*⁹. La prima impressione è quella di trovarsi in una stanza vuota, quasi monocromatica; però, attraversando il corpo dell'opera oppure avvicinandosi alle pareti, si nota la moltitudine rotante di minuscoli pittogrammi. Le immagini soggettive si creano in relazione al tempo trascorso nell'opera, alla velocità del

⁹ Definizione dell'artista.



nostro movimento e alla nostra posizione rispetto all'opera. Quello che ci distingue gli uni dagli altri è la nostra immaginazione.

I pittogrammi, a seconda della posizione dello spettatore, fanno pensare a caratteri numerici. Ancora una volta si attinge al potenziale simbolico della matematica ma anche della scrittura, del sapere. Una delle più grandi invenzioni della civiltà, la scrittura, è nata dalla necessità primordiale dell'uomo di conservare e trasmettere pensieri e sentimenti attraverso lo spazio e il tempo. Il primo sistema di scrittura era di carattere pittografico (lat. *pictus* – dipinto)¹⁰. Irena Lagator Pejović non dipinge i pittogrammi, li disegna, operando all'interno del medium una sorta di dislocazione che ha la funzione di sottolineare il primordiale nell'arte. La base del disegno è la tela, tradizionalmente usata per la pittura, su cui, però, tramite una stampa digitale, l'artista moltiplica la quadrettatura e il modulo dei pittogrammi più chiari, mentre disegna con l'inchiostro quelli più scuri. Con questo processo si realizzano disegni di intensità diversa che alludono, anche, alla diversa "intensità" dei rapporti interpersonali. Queste tele costruiscono lo spazio tridimensionale dell'immagine in cui si può entrare e che è possibile attraversare. E il nostro corpo in movimento a lasciare tracce in quest'opera-corpo che "osserva" e genera *immagini*. L'azione di attraversare l'opera d'arte continuando a calpestarla, rappresenta la scelta e la responsabilità del visitatore.

La scelta del cubo come forma dello spazio dell'opera si offre a molteplici interpretazioni. Rimanda al quadrato bianco di Malevič e i volumi di Sol Lewitt. Contemporaneamente, questo quadrato che si sviluppa nelle tre dimensioni è una forma antidinamica, un simbolo di solidità, di saggezza, del sapere. Mentre Christo imballava l'esterno di oggetti rappresentativi di cultura e storia, Irena Lagator Pejović, nell'opera *Ecce Mundi*, *copre* l'interno dello spazio interno del cubo bianco, riferendosi anche al concetto di casa (o di palazzo) di Gaston Bachelard come luogo di maggiore forza d'integrazione di pensieri, di sogni e

¹⁰ Mile Grozdanić, *Put do knjige*, Publikum, Beograd, 2007, p. 17.

di memorie¹¹. La casa, topografia dell'essere, si rifrange nel *Palazzo dell'umanità* abitato da persone armoniose nella loro diversità, immaginario tuttavia continuamente desiderato.

Lo spazio tridimensionale del cubo bianco *diventa* bidimensionale nell'intervento d'artista *Camera Imaginata Mezzi per lo scambio del potere dell'immaginazione* che trova posto nel catalogo. Su un foglio di carta l'artista ha disegnato un cubo aperto e/o una croce, un grande significativo nella nostra lunga storia e nella storia dell'arte (Malevič) che ognuno può costruire, se lo desidera. L'unità del luogo e del tempo dell'azione è decostruita, e l'opera è aperta – è il visitatore che la completa, portando *l'immagine* nella vita stessa. La parte testuale dell'intervento è costituita da disposizioni diverse, istruzioni (all'imperativo) per il lettore: *senti la presenza, moltiplica il tempo, immagina il sapere, definisci la pace, crea l'amore, ricorda l'immaginazione*. In seguito alla costruzione di quest'oggetto di carta, gli imperativi restano dentro al cubo, trasferendosi nelle memorie personali dei lettori. *Camera Imaginata* rappresenta un intervento poetico volto a correggere la nostra intima esperienza del mondo e una cripto-critica alla realtà costruita.

Nell'opera *Camera Imaginata* la funzione del linguaggio, per Irena Lagator Pejović, è simile a quella teorizzata dal Gruppo viennese negli anni Cinquanta e che si riferiva al *linguaggio quale modello universale della costruzione della realtà, trasferito in altri media*¹². L'atto artistico di Konrad Bayer (1960)¹³ – *dammi un foglio di carta / per creare un mondo (nuovo)* e l'atteggiamento di Beuys – *tutti sono artisti* – sono stati mediatori dell'immaginazione per quest'opera interattiva.

11 Gaston Bachelard, *La poetique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958. Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, Branko Kukić i Umetničko društvo Gradac, Čačak-Beograd, 2005, p. 30.

12 *The Vienna group. A moment of modernity 1954-1960/the visual works and the actions*. Editor Peter Weibel, Springer Wien NewYork, 1997, (catalog of the Austrian exhibition for the biennale of Venice 1997), p. 15.

13 *Ibid*, pp. 168, 169



I concetti dell'*immagine* e della presenza sono una specie di filo rosso nel progetto *Pensare attraverso l'immagine*, progetto in cui *l'immagine* e il pensiero creano rizomi. Nell'opera interattiva *Attraverso l'oltre*, che allude anche all'icona, l'immagine appare mediata dai tetraedri fatti da fili dorati, che spariscono alla vista a seconda della posizione dello spettatore, evocando la dicotomia tra presenza e assenza. Si entra poi nello spazio del *Pensare attraverso l'immagine*, lo spazio dei nostri confronti: dell'Io e dell'Universo, del pensiero e dell'immagine, dell'immagine e del pensiero. L'infinito del titolo (pensare) è stato scelto in modo consapevole perché con questa forma si chiama in causa l'infinito, l'immenso. Il titolo in inglese, *Image Think*, è anche una riflessione sul libro di George Orwell *1984*: una critica al regime totalitario di Oceania dove la vita dell'uomo è continuamente sorvegliata da vari meccanismi. Con le tele sulle quali sono dipinti i pittogrammi antropomorfi, è rivestita l'architettura del cubo bianco *dell'umanità* nell'opera *Ecce Mundi* (il titolo richiama le parole di Ponzio Pilato che, che presenta alla folla Gesù Cristo flagellato dicendo loro *Ecce Homo* – Ecco l'Uomo). Nell'architettura del nuovo palazzo dell'umanità – *società a responsabilità illimitata* nel quale il concetto paradigmatico è la *presenza*, si coniugano l'immagine, lo spazio, il corpo e il medium. L'artista ha previsto la presenza del pubblico nella stanza e ha previsto che il passaggio delle persone possa compromettere le tele che ricoprono il pavimento: può essere possibile l'avvento della società a responsabilità illimitata? *Camera Imaginata* – la camera dell'immaginazione – l'intervento dell'artista nel catalogo, sottolinea, ancora una volta, la necessità dell'azione al posto della rappresentazione e della partecipazione al posto della ricezione. Questa è una sorta di messaggio sulla carta a noi rivolto dalla Biennale di Venezia. Il mittente è Irena Lagator Pejović. Le risposte seguono...

IMAGE HORIZONS AND THE PRESENCE

NATAŠA **NIKČEVIĆ**
commissioner and curator

For Henri Lefebvre, spaces represented *great movements, endless rhythms, giant waves - interfering ones with the others*. Space is *not a dead, inert thing or object*, but an organic, living space which has its own pulse. Lefebvre's unitary theory of space explains the relations between the different spatial domains: *physical* space (nature), *mental* space (formal abstractions about space) and *social* space (the space of human interaction)¹. The poetics of space of the Montenegrin artist Irena Lagator Pejović can be best described as an interweaving of Bachelard's poetics of space, Greene's elegant universe and Lefebvre's conception of space and society as relational and non-Euclidean geometry.

The artist's oeuvre can be classified according to its relation to space. One line of artistic inquiry is represented by those works that comment on and/or criticize spatial devastation, both urban and natural. The works in the second group are characterized by a tighter bond between the viewer's perceptions, which are no longer exclusively visual, and space. The artist examines perception, introducing the role of the body as the creator of space as the medium for its understanding, i.e. interactivity as the main element in the artwork, time as a category analyzing the notion of artwork – paramount ideas in her discourse. The third and most complex group

¹ Andy Merrifield, *Henri Lefebvre: A Critical Introduction*, Routledge, New York, 2006, 104.



is represented by spatial constructions whose elementary building material is cotton string. These filaments exist between the material and the immaterial, while in terms of space, they can be read as the construction of new, personal spaces², which can be defined in terms of Foucault's heterotopia as places of concurrence of heterogeneous contents and spaces.

Beginning with the scientific discoveries of light as wave motion, spectrum theory and the fact that throughout the history of art light has been considered the basic condition of painting as a medium, Irena Lagator Pejović introduces the triad of light, time and the viewer's perceptions (visual and tactile) in site-specific spaces created out of strings. Light becomes the constructional element of the artwork. Depending on the intensity, the work appears and disappears, denoting the states of presence and absence. The site-specific installations *Please Wait Here* (2005) in the Pisa Basilica of San Zeno, and *Own Space* (2006) in the *Neue Galerie Graz* were constructed with strings in all the colors of the rainbow, their hues varying according to the light source and the viewers' movements and perceptions. Temporality and interactivity are the initial features of these installations, whereas shimmering silver and golden strings were used for the first time in the installation *Living Room* (2006), in the Art Pavilion in Podgorica.

Many artists have used string in their installations to focus on the theme of individual and collective spaces – the differences between them, as well as the perceptions of the viewer, take for example,

² On the nature of the relationships of Irena Lagator Pejović's work to space, and the similarities with architecture, see Milica Topalović's *Art as Architecture in the Work of Irena Lagator*, in: *Irena Lagator Pejović: The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy. 2001-2011*. Edited by Christa Steinle, Karin Buol-Wischenau, Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2012, 18.

Fred Sandback, Gertrude Goldshmidt (Gego) and Jesus Soto. The closest analogies can be established with Soto's series *Penetrables*, in which geometric spatial constructions enclose the viewers, sucking them in, and leading them to question the space they occupy, as well as those spaces they can own. Nevertheless, while the Venezuelan artist uses heavy, opaque plastic and metal wires, whose thick vibrating mass appears to cancel out the materiality of the viewers' bodies, Irena Lagator Pejovic constructs her spaces with delicate strings that react to the slightest changes in light, air vibrations or the visitor's movements. It is not the body, but the work of art that she chooses to dematerialize, referring nonetheless to the traditions of conceptual art.

These fleeting, ephemeral spatial constructions, which you can walk through, belong to, modify, represent the artist's question of whether we (intended as a multitude) are indeed able to construct reality (and in which case, how), or whether it is the reality that constructs us.

In *Further than Beyond*, two golden tetrahedra of monumental dimensions are placed at different heights, one in front of the other, dividing the space and creating a symbolic entrance – an overture to the project *Image Think*, created for the 2013 *Biennale di Venezia*. The *bodies* of the tetrahedra are made of horizontally arranged cotton strings, which refer to the theory of parallels, the distinctive concepts of Euclidean and non-Euclidean geometries. While Euclidean geometry implies only three dimensions, non-Euclidean geometry has N number of dimensions: nothing in it is ever repeated and, due to the limitations of our senses, it can never be adequately experienced. The golden strands in the installation *Further than Beyond* are the material *equivalent* of light, while their horizontal arrangement implies scientific understanding of the wave motion of light.



String, at the very core of Irena Lagator Pejović's artistic expression, is related to Brian Greene's recent theories of space: "Superstring theory unites the laws of the small and the large, laws that govern physics out to the farthest reaches of the cosmos and down to the smallest speck of matter"³. The unique, harmonious whole constituted by the world and the universe matches the asymptotically vibrating strings. The taxonomy of these theories is at the same time a reflection on the ways in which knowledge has influenced the shaping of mental images and the works of Irena Lagator Pejović.

In *Further than Beyond*, the dominant, floating golden tetrahedra evoke the notion of the icon, whose function in Byzantine art is accurately described by the art critic Dejan Sretenović as the medium which structures the collective memory, consciousness and knowledge. Parallels with Byzantine icons can also be drawn by virtue of their distinctive exteriorization of inner light, represented by the gold background, because "light in Byzantine iconography does not arrive from an outer source, but manifests itself within the boundaries of the image (screen effect)"⁴. Through the interplay of light and the interaction between the *bodies* of the golden tetrahedra and the *bodies* of the visitors, Irena Lagator Pejovic aims to overcome the stasis of shapes and the density and opacity of matter, in order to avoid passive observation and encourage the development of a chain of imagination and signification. The iconic markings emphasize the issues of their influence in shaping our experience of the world throughout the centuries, for instance in the context of the iconoclastic debates in Byzantium, conducted on the semiological level, amongst others, concerning the relation between an image and its referent.

3 Brian Greene, *The Elegant Universe*, Norton, New York, 2003, xii.

4 *Novo čitanje ikone. Zbornik tekstova*, edited by Dejan Sretenović, Geopoetika, Beograd, 1999, 7.

One of the essential points of string-defined spaces is how the material implies the immaterial. A retrospective look reveals that in her previous spatial constructions the artist had, at first, used strings in all colors of the spectrum, followed by the interference of silver and golden strands, always hung vertically from the ceiling. The string connotes time with levity, fragility, and the possibility for interruption and continuation. Two important turning points can be detected in the conception and formalization of the artist's work: in *Further than Beyond*, for the first time she uses exclusively golden strands and for the first time she arranges them horizontally. The insistence on horizontality stems from non-Euclidean geometry and the wave motion of light, but it can also be explained by the multiple meanings of the word *horizon*. It is the dividing line **between** the end of the Earth's surface and the start of the sky – the Universe, but *horizon* can also denote the limits of the mental perceptions, experiences and interests of each individual. In light of Barthes' suggestion that the linguistic message accompanying an image can further anchor its meaning, an analysis of the title *Further than Beyond* of the first, golden chamber, can act as the basis for the process of its determination. The adverbial clause making up the title points directly at the categories of space (all string works refer to space) and time in its limitlessness, but also to the concept of value, because gold has been considered the most precious of metals in all cultures and civilizations, a symbol of light, divinity and absolute perfection. The golden strands are also a specific homage to the city of Venice, to its golden domes, palaces and paintings.

In the artist's opinion, thoughts, experiences and senses constitute a triad through which we perceive the world. Knowing this, it becomes easier to understand her insistence on the (co)operation be-



tween artist and viewer, by which the latter becomes an accomplice to the work of art. Irena Lagator Pejovic introduces the concept of imagination, a *conditio sine qua non* for both the creation of art and its reception, shaped by our thoughts, experiences and senses. In her previous string works, she suggested that visitors walk through them to the interior of the artwork to be enveloped by these delicate creations. Depending on the light, the walls were deconstructed, and the strings disappeared visually. Now, however, there is no passage through the artworks' material, there is no inevitable enclosure by the image – the tactile effect is the visitor's choice and responsibility. The memory of the image, perceived and perhaps touched in this way, continues to oscillate between the inner and outer worlds of the image. The aura of authenticity, sublimity and cult value, which according to Walter Benjamin characterize works of art as such, mark the perception and the memory of the passage through the work *Further than Beyond*. Despite the juxtaposition of opposing categories empty/full, light/dark, visible/invisible, their boundaries are not sharply defined, but soft, diffuse, mobile. Instead of conflict, the work imparts an image of contemplation, balance and art as equilibrium.

As argued by Hans Belting in his study of the anthropology of images, an image may live in a work of art, but the image does not necessarily coincide with the work of art⁵. Where, and how, does the image exist in the work *Image Think* (constituted also by the artist's intervention in the catalogue *Camera Imaginata*), with respect to the body and the medium? Exiting *Further than Beyond*, you find yourself in the space of the interactive installation *Image Think*: the ceiling and walls of the constructed rectangular black polyethylene

⁵ Hans Belting, *An Anthropology of Images. Picture, medium, body*, Princeton University Press, Princeton & Oxford, 2011, 2.

entity are perforated by needles of different gauges, creating passages for light. The entrance into dark spaces is inscribed in our memory as the domain of anticipation and uncertainty. The pupils widen, the body becomes the focus of our perceptions, until the gradual breakthrough of light reveals the images of the artificial cosmos. The space grows, becomes larger, and we see the reflected images of astral vortices. We create individual images of the universe, perceived ambiguously: the cosmos is near, yet far, boundless. The images change, affected by the visitors' movements and the time spent inside the work. They migrate between our perception, imagination, memory and thought – we start to think of the image in images. The floating tetrahedron in the work *Further than Beyond* rotates in a simulation of the state of weightlessness of a person entering the unlimited, where we project our personal cosmologies, the relationships between the self and the universe, the subjective and the collective.

We become aware that the mirrors on the floor of the installation multiply this universe. The mirror is an object that marks our everyday lives, but which has been investigated throughout history in philosophy, literature, and art as the location of the symbolic intersection between reality and illusion: Socrates, Aristotle, Kierkegaard, Foucault, Freud, Lacan, Borges, Mallarmé, Valéry, Jan Van Eyck, Leonardo, Velasquez, Pistoletto. Even such a fragmentary look recalls the *encyclopedic* as a characteristic of the mirror, about which a great body of knowledge has been gathered and reflected upon in mankind's attempt to understand the universe. The word *speculation*, from Latin *speculum* "mirror", was originally used to indicate the contemplation of the sky and astral movements with the aid of a mirror, while *reflection* referred both to the physical phenomenon caused by a mirror and deep thought. Our steps in



the cosmos, audible by chance, are our path inside the imaginary. In the work *Image Think*, a triangle is inscribed between the body, the medium and the images, both the inner and the outer ones.

Reflecting the multiplied images of the cosmos, the mirror does not show our faces, only silhouettes, perhaps the shape of Baudrillard's double, the one that pervades our entire culture. If the entrance to the universe, reflected in the mirror, denotes the exit from ourselves, then the (im)possibility of mirroring, of self-perception, is a delicate signalization of contradiction and an aporia. Irena Lagator Pejović asks: by what kind of images do we shape our knowledge, and to what extent can personal imaginary participate in such process?

In the *Hall of Mirrors* of the Neue Galerie Graz in 2006 she put on a performance without audience that later became a video – *Man or Star*. She chose a space multiplied by mirrors, in which she, dressed completely in black, executed cartwheels. The reflection of the body registered only as an outline is further developed as a concept in the installation *Image Think*, while the moving figure which *draws* stars in space becomes, like a pictogram, the building block for a more harmonious coexistence.

In the labyrinths of reality in which we live, the uncertainties regarding the nature of values, the relations between the I and the we, the questioning of what is society and the individual, whether we share responsibilities – seems to multiply and intertwine. Within this framework, Irena Lagator Pejović initiates the idea of a new, different, harmonious society – the *Society of Unlimited Responsibility*⁶. The genesis of her informal manifest concept, both a *criticism*

6 Notion formed in 2006.

and a *postulate*⁷, is revealed in the Derridean deconstruction of the international economic term *society of limited responsibility (L.L.C)*. The *multitude* (in this new society) *does not act based on its limits, but on the non-limitation of potential creativity*. One of Irena Lagator Pejović's central arguments is thus that ethical relations and responsibility are the foundations of knowledge, art and society⁸.

Socially engaged and participatory art is one of the key determinants of her oeuvre, while in 2011 she begins using the term *social strategy*, which emerged in her dialogues with Bazon Brock. Space and society, seen as relational processes in the Lefebvrian sense, are topoi of investigation in the *Society of Unlimited Responsibility* (2006). In the school notebook, for the first time, pictograms of human bodies inhabit a grid of square spaces. Each geometrically stylized human figure, akin to a star, moves and circles in the *living* space of presence, without compromising the others. The questioning of reality and the relation between self and others is the consequence of the interaction with the work: the *Society of Unlimited Responsibility* appears projected into the knowledge society.

In *Ecce Mundi*, the third chamber of the Montenegrin pavilion in Venice, the humanoid figures, reduced to pictograms, conquer the spaces of the ceiling, the floor and the walls of the constructed canvas-wrapped white cube. The architectural elements of the subdivisions of space now become media, *image* mediators, where humankind can exist in peace and harmony. The nature of the pictograms

7 Bazon Brock, *In the String Forest. Irena Lagator in Conversation with Her Rock Face Bazon Brock*, in *Irena Lagator Pejović: The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy. 2001–2011*. Edited by Christa Steinle, Karin Buol-Wischenau, Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2012, 12.

8 Irena Lagator Pejović, *doktorski umjetnički projekat: Društvo neograničene odgovornosti*, Centar za interdisciplinarnu studiju, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2012, 18.



and their proportions are identical to those in the school notebook of *Society of Unlimited Responsibility* (2006), a metaphor of knowledge, learning, heritage, duration. The forms are alike, but not identical – every pictogram has been hand-drawn. It is their subjectivity that separates them.

After the chamber of confrontation, where we establish the relation between the self and the universe, the individual and the collective, the visitor enters this cube of weightlessness – the *Palace of Mankind*⁹. The first impression is one of a nearly monochromatic empty room, but, walking through the body of the work or getting closer to its walls, one can perceive the rotating multitude of tiny pictograms of people. Individual images are created, depending on the time spent inside the work, the speed of movement and the position with respect to the work. It is our imaginations that make us different.

The pictograms, depending on the viewer's position, relate to numerical signs and symbols. Once again they activate the symbolic potential of mathematics, writing, knowledge. Writing, one of mankind's greatest achievements, emerged out of the primal need for conservation and transmission of thoughts and feelings through time and space. The first writing system was pictographic (Lat. *pictus* "painted")¹⁰. Irena Lagator Pejović does not paint the pictograms, but draws them, creating a displacement in the context of the medium which serves to emphasize the primordial in art. The drawing's support is traditional painting material, canvas, on which she digitally multiplies the square grid, the matrix of the light pictograms, while the dark ones are hand-inked. This process

9 Irena Lagator Pejović's syntagm.

10 Mile Grozdanić, *Put do knjige*, Publikum, Beograd, 2007, 17.

produces lines of different intensities, which also alludes to the intensifying of interpersonal relationships. Such canvases construct a three-dimensional space of the *image*, which you can enter and walk through. Our movements leave traces inside the work, signs of our bodies that perceive and generate *images*. It is the choice and responsibility of the visitor to decide whether or not to step in and walk through the work.

The choice of the cube for the shape of the constructed space involves various intersecting axes of meaning. It subtly harks back to Malevich's white square and Sol LeWitt's volumes. At the same time, this square is an anti-dynamic shape, the symbol of solidity, wisdom, knowledge. While Christo used fabric to cover the facades of representative cultural and historical objects, in *Ecce Mundi* Irena Lagator Pejović covers the interior of the intimate space of the white cube, referring to Bachelard's conception of the house (or palace) as the greatest force of integration of thoughts, dreams and memories¹¹. The house, as a topography of self, refracts into the *Palace of Mankind* inhabited by people harmoniously different, imaginary, yet longed-for.

By the artistic intervention in the catalogue *Camera Imaginata. The Means for Exchanging the Power of the Imagination*, three-dimensional space becomes two-dimensional. On a piece of paper, the artist has created a drawing of an open cube, which is at the same time a cross, the great signifier of our long history as well as art history (Malevich), which can be shaped by anyone, if so inclined. The unity of the time and space for action is deconstructed, and the work is open – it is the visitor who completes it, introducing

¹¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958.



image into the field of life itself. The text layer of the work is represented by various appeals addressed to the visitor/reader (in the imperative): *feel the presence, multiply time, imagine knowledge, define peace, create love, recall imagination*. After the experience of creating this paper object, the imperatives remain within the cube, moving into each reader's individual memory. *Camera Imaginata* is a poetic correction of our intimate experience of the world, as well as a crypto-criticism of constructed reality.

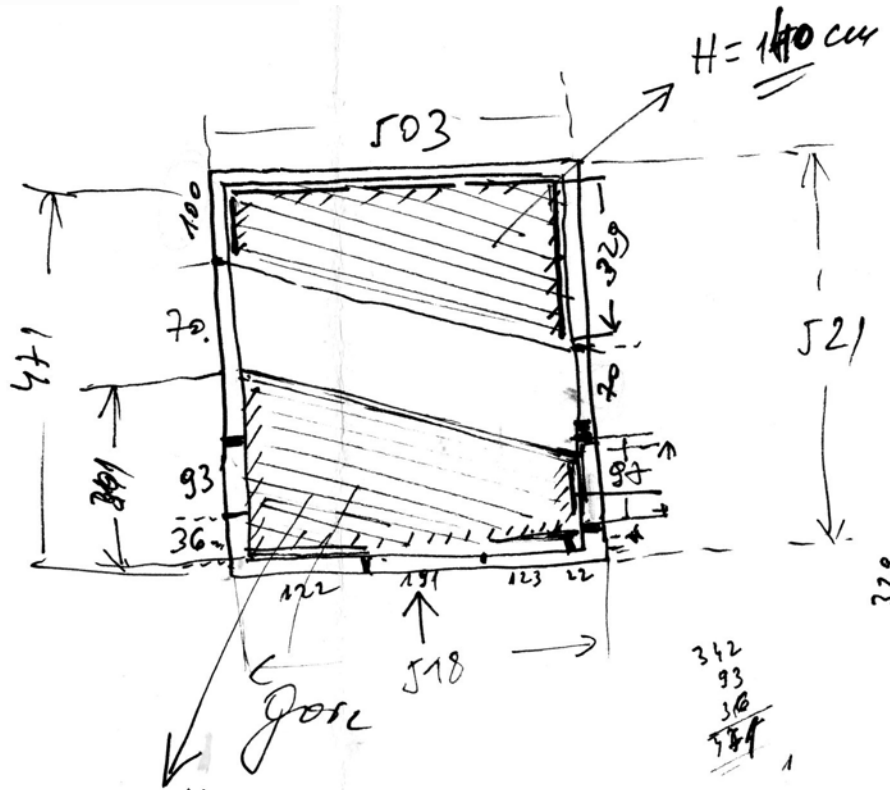
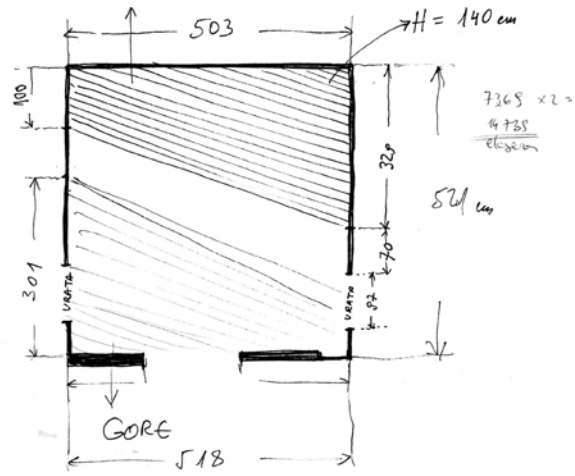
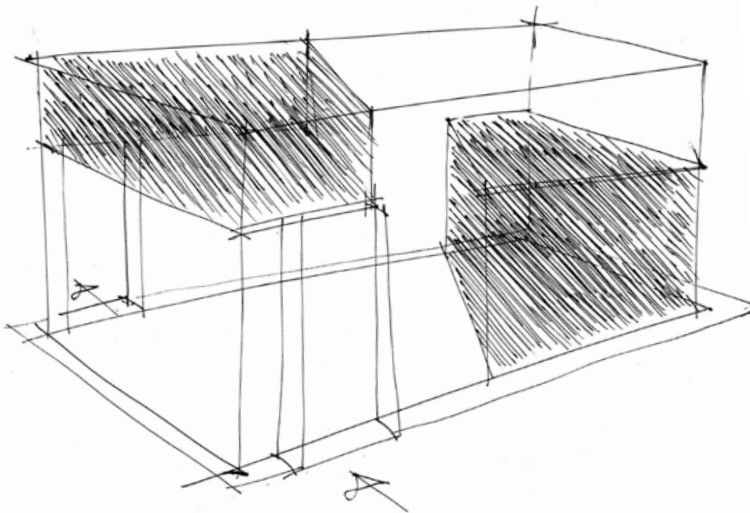
In the work *Camera Imaginata*, the function of Irena Lagator Pejović's language is similar to that of the Wiener Gruppe in the 1950s – *language as universal model for the construction of reality, carried into other media*¹². Konrad Bayer's artistic act (1960)¹³ – give me a sheet of paper / to create a (new) world – and Beuys's stance – *everyone is an artist* – are the mediators of the imagination in this interactive work.

The notions of *image* and *presence* are the threads that bind in the project *Image Think*, in which rhizomes are created by *image* and *thought*. In the interactive spatial work *Further than Beyond*, also alluding to icons, the image appears mediated by the golden strands of the tetrahedra, which disappear visually depending on the visitor's position, evoking the dichotomy of presence and absence. We then enter the space of *Image Think*, the space of our confrontations: the self and the universe, thought and image, image and thought. The infinitive form of the title (think) has been chosen intentionally – it is a form that invokes the infinite and the boundless. The title is also a reflection on George Orwell's *1984* and its criticism of the totalitarian society of Oceania, where numerous mechanisms con-

12 *The Vienna group. A moment of modernity 1954 –1960, the visual works and the actions*. Editor Peter Weibel, Springer Wien New York, 1997 (catalog of the Austrian exhibition for the biennale of Venice 1997), 15.

13 *Ibid*, 168, 169.

stantly scrutinize and control human life. In *Ecce Mundi* (referring to the words used by Pontius Pilate to present a scourged Christ to the crowd before the Crucifixion – *Ecce Homo* “Behold the Man”), the architectural elements of the white cube of humanity are covered in canvases, which bear pictograms of people. In this constructed space of the new palace of mankind, the *Society of Unlimited Responsibility* (whose paradigm is presence), *image*, *space*, *body* and *medium* intersect. Seeing that the artist’s conception anticipates the movement on the canvases, their destruction, the author asks the question of whether the *society of unlimited responsibility* is possible. *Camera Imaginata* – the chamber of imagination, the artist’s intervention in the catalogue, once again signalizes action instead of representation, participation instead of reception. It is a sort of a delivery/message dispatched to us on a *sheet of paper* from the Venice *Biennale*. The sender is Irena Lagator Pejović, and the answers are still forthcoming...



Izvan konačnosti
 Attraverso l'oltre
 Further than Beyond

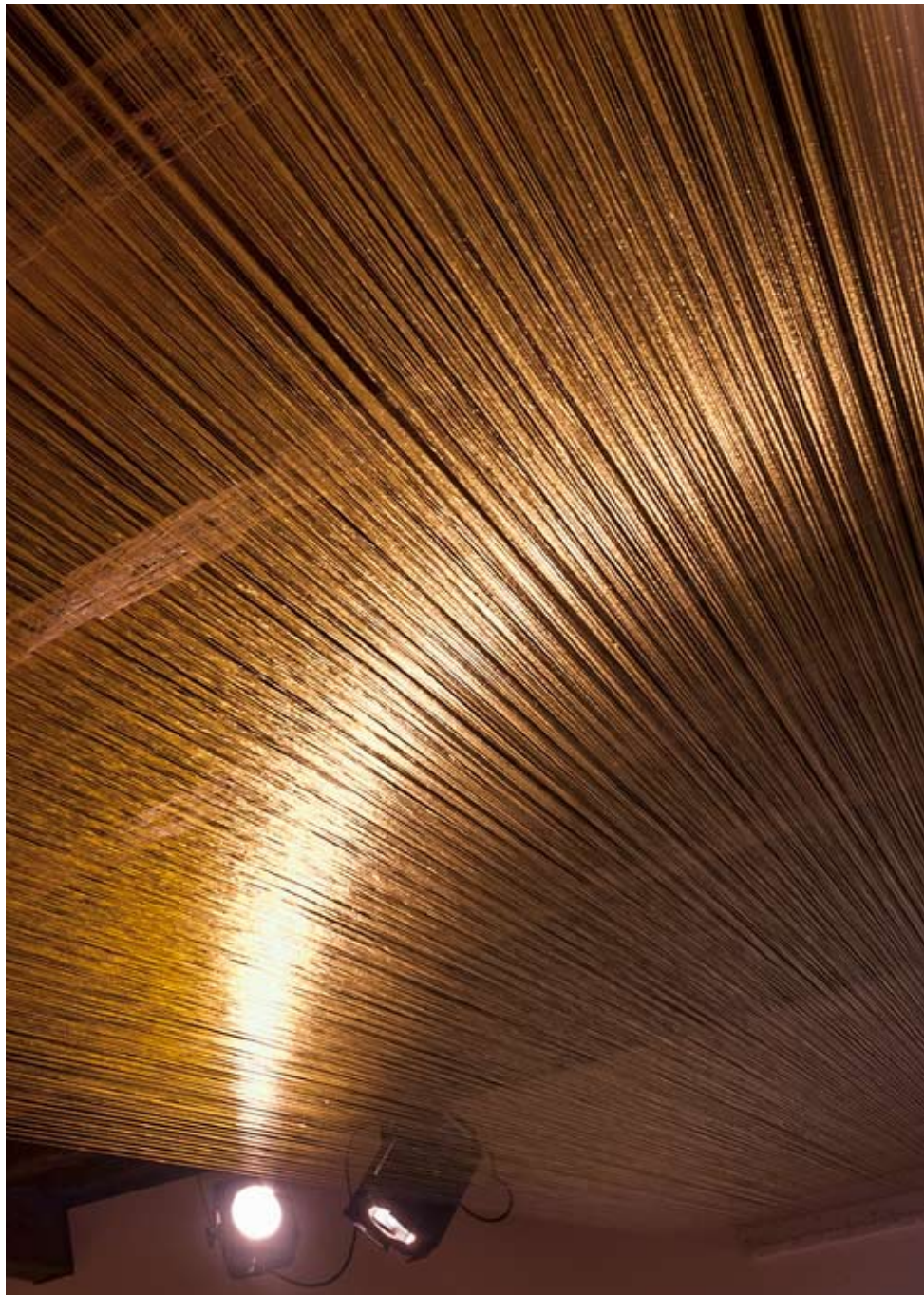
zlatna vlakna, svjetlosni farovi
 fili dorati, faretti
 golden strings, spotlights

280 x 500 x 520 cm

2013

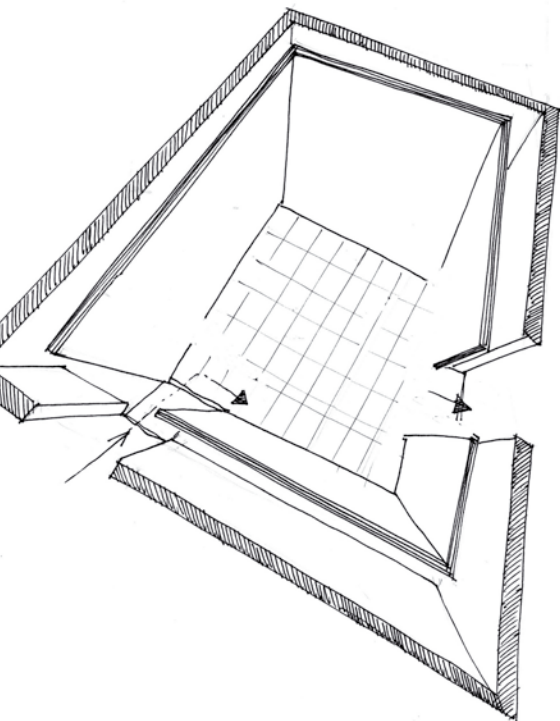




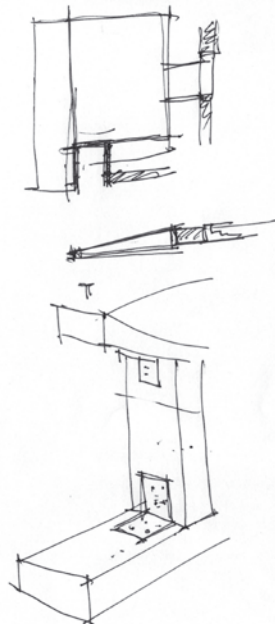
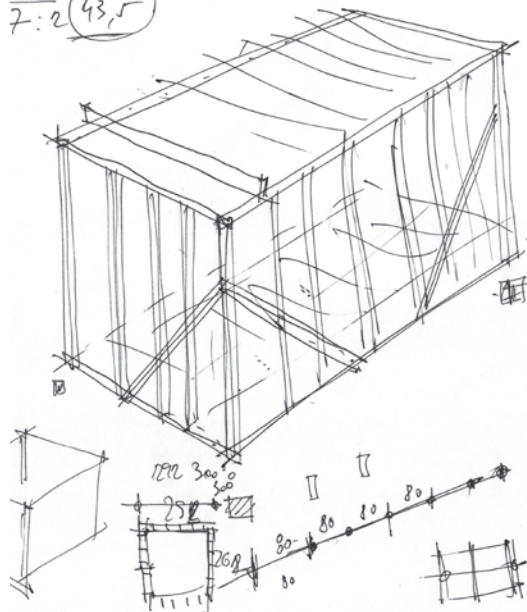








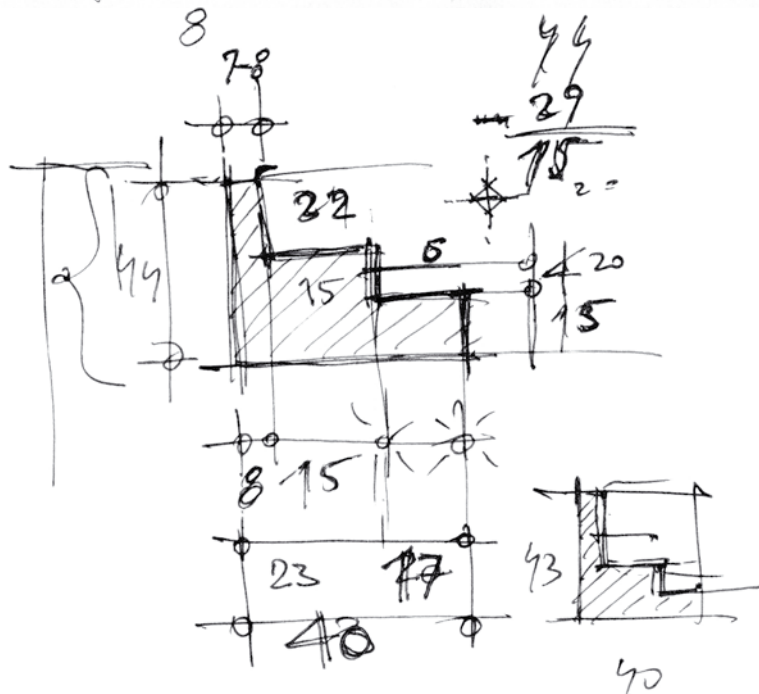
75
28
7:2 (43,5)



Misliti slikom

Pensare attraverso l'immagine
Image Think

polietilen ručno perforiran iglom, neon, aluminijum,
drvo, staklo, ogledalo, oko posmatrača
polietilene perforato a mano con un ago, alluminio,
legno, vetro, specchio, l'occhio dello spettatore
polyethylene perforated by hand with a needle, neon,
aluminium, wood, glass, mirror, eye of the beholder



270 x 580 x 390 cm

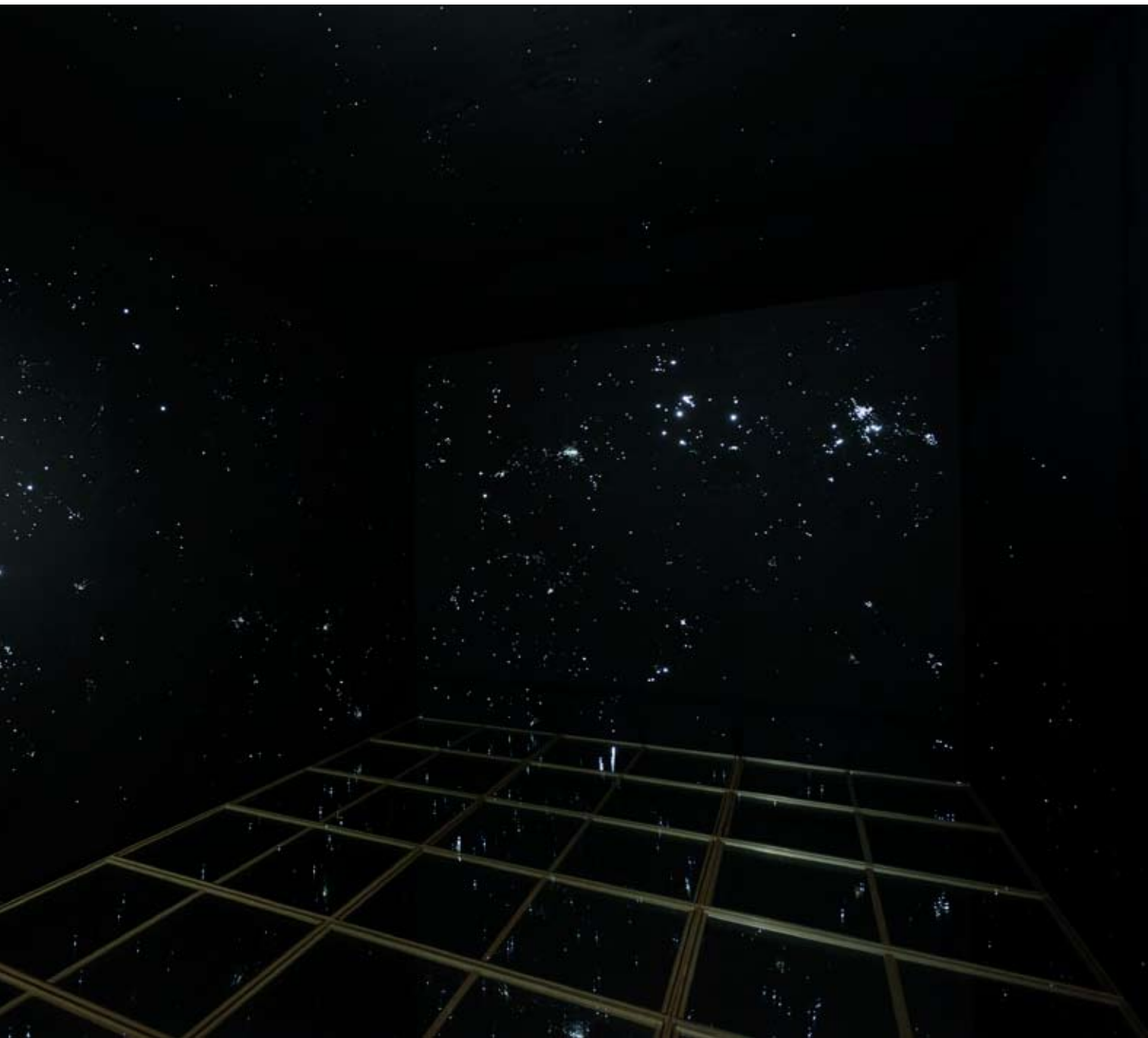
2013

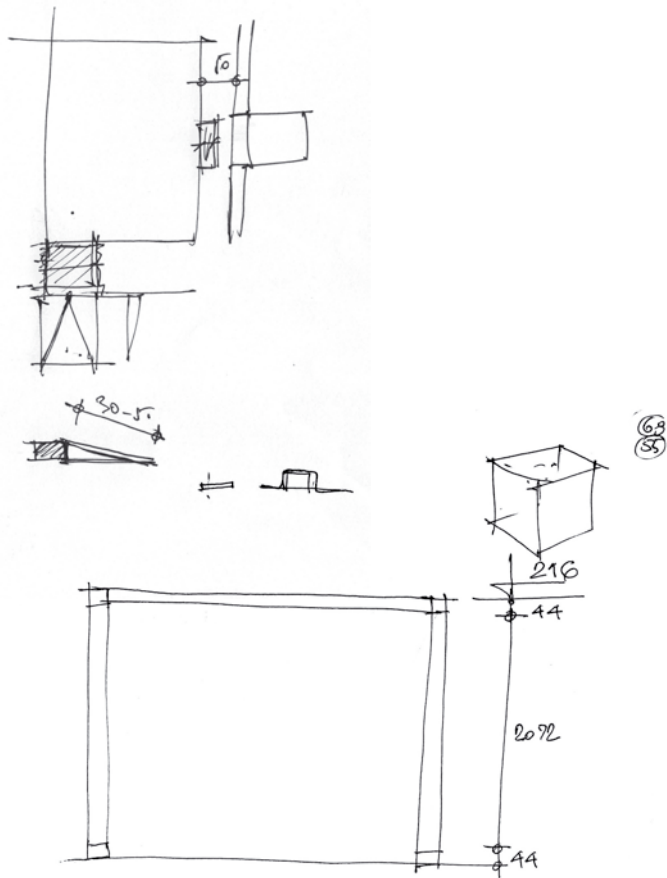
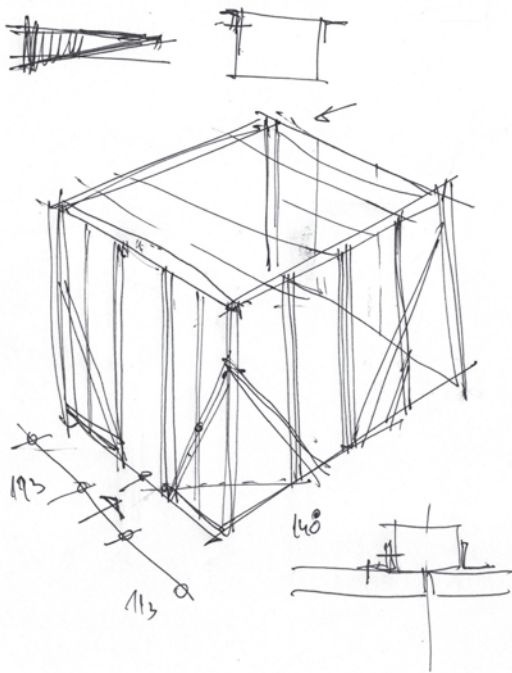










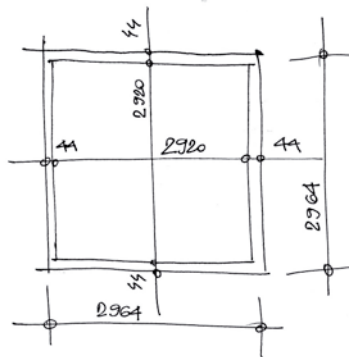


Ecce Mundi

crtež i štampa na platnu, tuš,
 grafitna olovka, neon, drvo
 disegno e stampa su tela, inchiostro,
 grafite, neon, legno
 drawing and print on canvas, ink,
 pencil, neon, wood

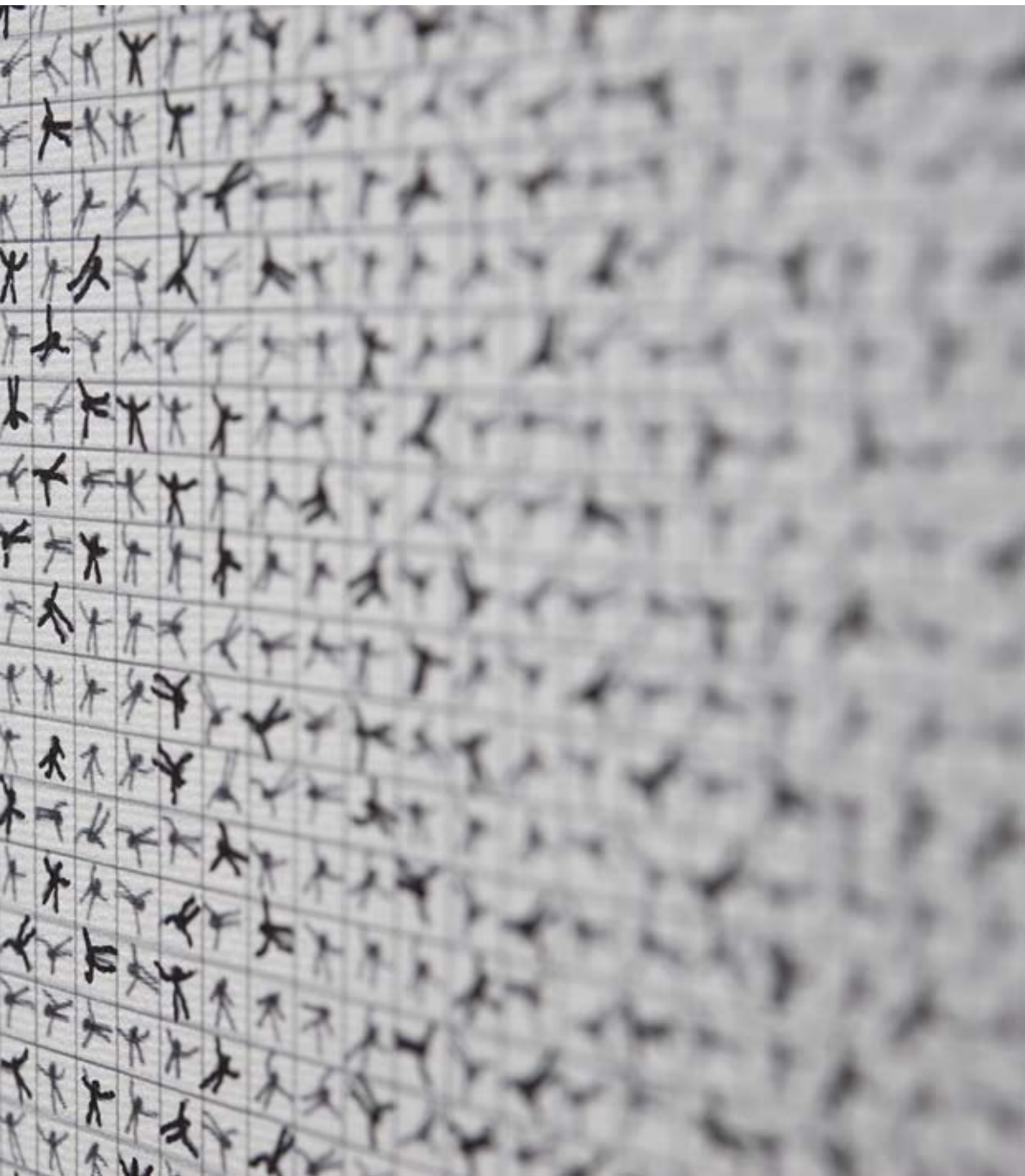
306 x 306 x 236 cm

2013

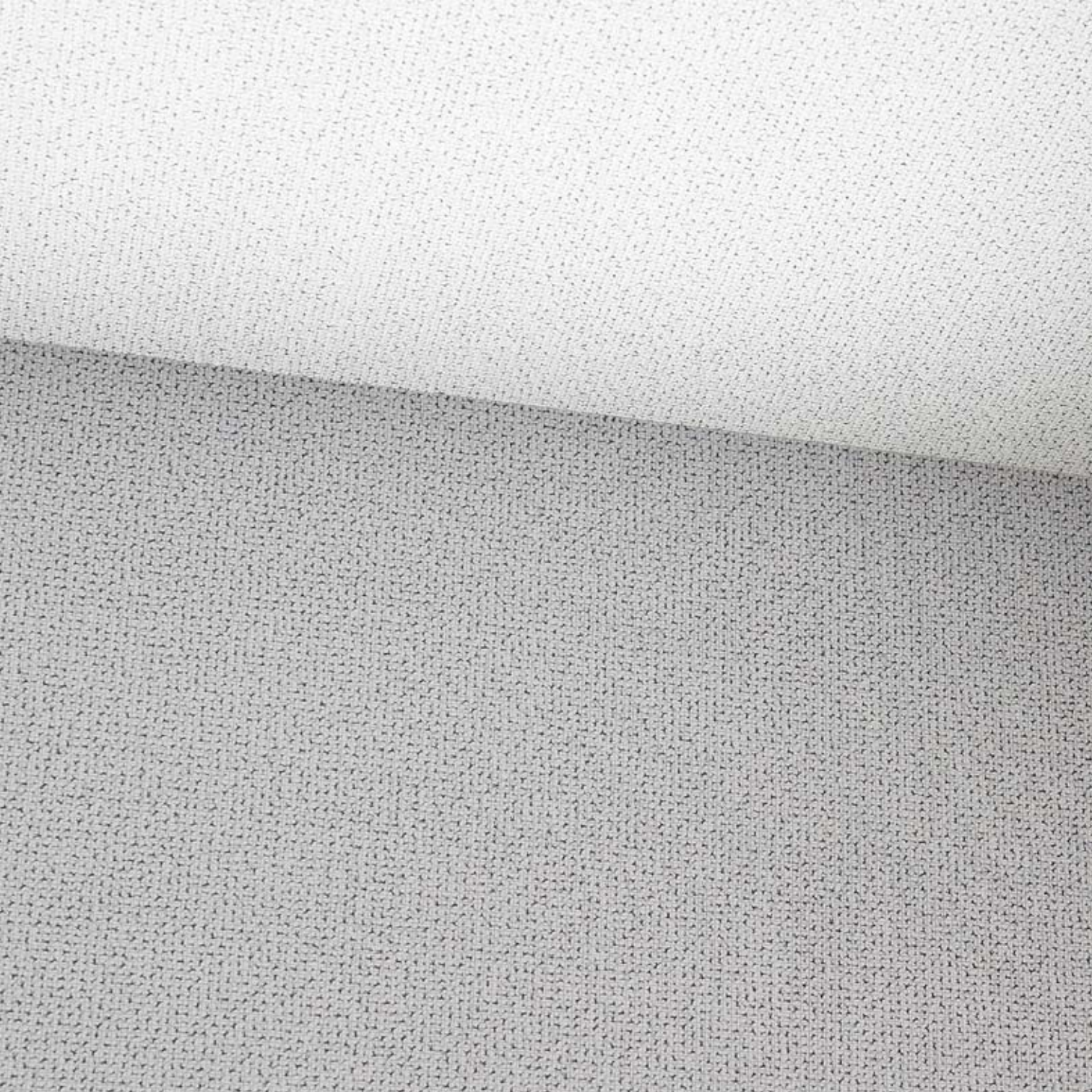


$2920 - l = 2072$ koru 19
 $2964 - l = 2964$ koru 4

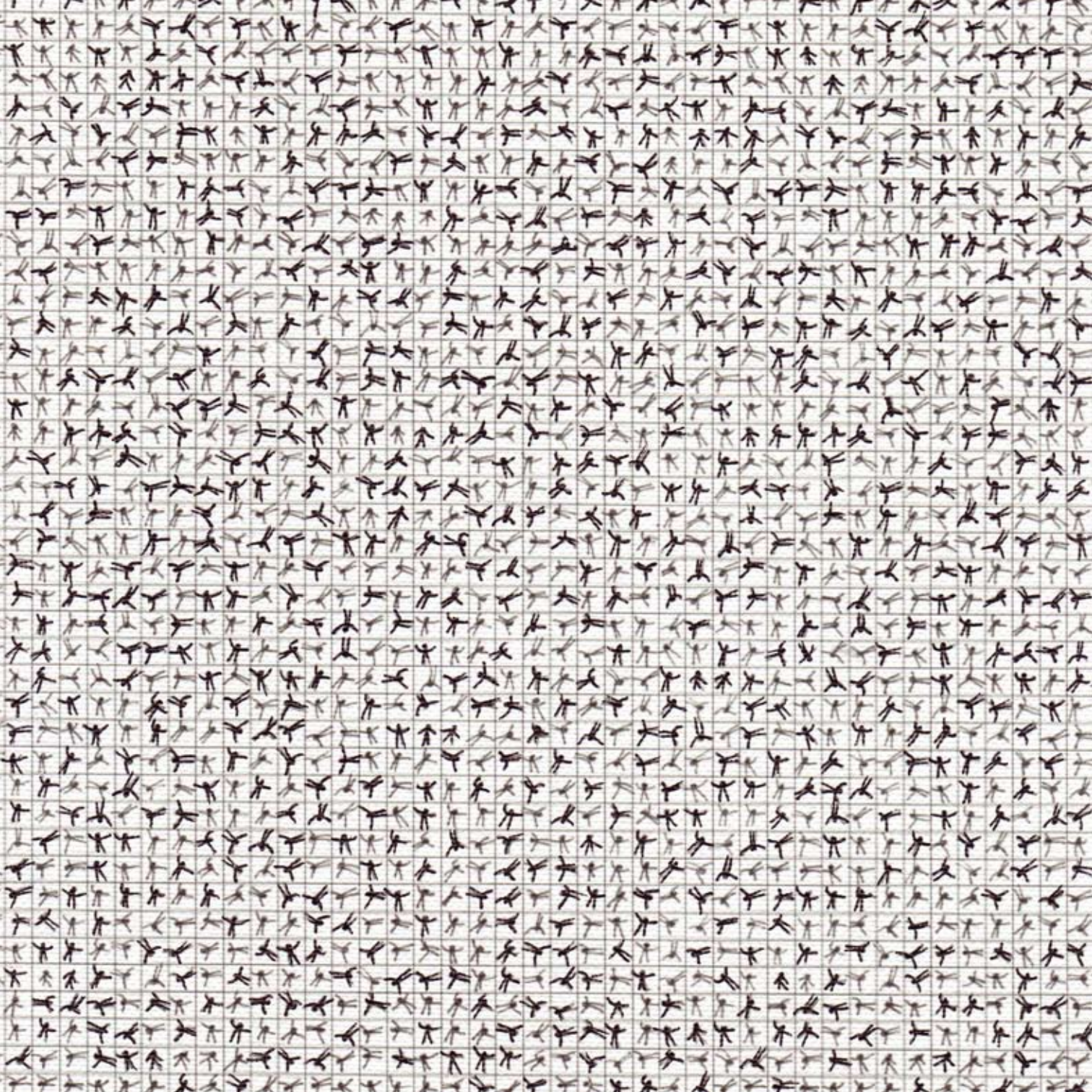












Irena Lagator Pejović

(*MNE) **Umjetnost kao socijalna strategija**

Odgovor Bazonu Broku iz Venecije

(*IT) **Arte come strategia sociale**

Risposta a Bazon Brock da Venezia

(*EN) **Art as Social Strategy**

Answer to Bazon Brock from Venice

Bazon Brock

Bazon Brok odgovara Ireni Lagator Pejović

(*MNE) **Ruka i um. Slika i misao**

Bazon Brock risponde a Irena Lagator Pejović

(*IT) **La mano e la mente. L'immagine e il pensiero**

Bazon Brock's answers to Irena Lagator Pejović

(*EN) **Hand and Mind. Image and Thought**



Irena Lagator Pejović

Umjetnost kao socijalna strategija

Odgovor iz Venecije Bazonu Broku

16. mart 2013.

Dragi Bazono,

Dozvolite mi, prije svega, da Vam izrazim zahvalnost povodom Vaše naklonosti za nastavak beskrajne sesije pitanja i odgovora, započete Vašim tekstom upriličenim za publikaciju *Društvo neograničene odgovornosti. Umjetnost kao socijalna strategija*¹. Kako svoj tekst završavate tražeći od mene odgovor, vođena sam osjećajem odgovornosti da Vam odgovorim, kao i da formulišem analizu umjetnosti kao socijalne strategije. Povodom ovog termina, za koji smo se tokom našeg razgovora u Minhenu, prošle godine, složili da sasvim odgovara tipu mog stvaralaštva, odlučila sam da Vam odgovorim iz Venecije sadržajem radova koje trenutno finalizujem za 55. internacionalnu izložbu umjetnosti *La Biennale di Venezia* – Enciklopedijska palata.

1 Irena Lagator Pejović: *The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy, 2001–2011*; urednici: Christa Steinle, Karin Buol-Wischenau, Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum; izdavač: Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2012. Tekst Bazona Broka pod naslovom: *U šumi niti. Irena Lagator u razgovoru sa svojim ehodavaocem Bazonom Brokom*, pogledati str. 12, 172 i 230. Tekst je tekođe publikovan na web stranicama: <http://irenalagator.net/texts/bazon%20brock.pdf> i <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=2757§id=2440>

Irena Lagator Pejović

Arte come strategia sociale

Risposta a Bazon Brock da Venezia

16 marzo 2013

Caro Bazon,

Vorrei anzitutto esprimere la mia gratitudine per la disponibilità che ha mostrato partecipando – potenzialmente *ad infinitum* – alla sessione domanda/risposta che ha avuto inizio a Monaco di Baviera lo scorso anno, conversazione formalizzata in occasione della pubblicazione di *Società a responsabilità illimitata. Arte come strategia sociale*¹. Spinta dal senso di responsabilità, vorrei sia rispondere alla domanda con la quale allora concludeva il suo testo, sia approfondire la mia analisi dell'arte come strategia sociale. Ho deciso di darle la mia risposta riguardo a questo concetto che (e ci siamo trovati concordi durante la nostra discussione di allora) descrive adeguatamente il mio percorso artistico. Le rispondo ora da Venezia e anche in relazione

1 Irena Lagator Pejovic: *The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy. 2001-2011*. Edited by Christa Steinle, Karin Buol-Wischenau, Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2012
In particolare, per il testo di Bazon Brock dal titolo: *In the String Forest. Irena Lagator in Conversation with Her Rock Face Bazon Brock*, si veda alle pp. 12, 172 e 230. Il testo è inoltre consultabile on line in: <http://irenalagator.net/texts/bazon%20brock.pdf> e <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=2757§id=2440>

Irena Lagator Pejović

Art as Social Strategy

Answer to Bazon Brock from Venice

16 March 2013.

Dear Bazon,

Allow me first to express my gratitude to you for your willingness to engage in an endless continuation of a question-and-answer session begun with your writing for the occasion of the publication of *The Society of Unlimited Responsibility, Art as Social Strategy*¹. As you ended by asking me for an answer, I am driven by a sense of responsibility to both reply to you and provide a more in-depth analysis of art as social strategy. For this construct, which during our conversation in Munich last year we agreed adequately describes my work, I have chosen to reply to you from Venice, with the content of works that I'm currently finalizing for "Encyclopedic Palace", the 55th International Art Exhibition, *La Biennale di Venezia*.

1 Irena Lagator Pejovic: *The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy. 2001-2011*. Edited by Christa Steinle, Karin Buol-Wischenau, Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2012
For Bazon Brock's essay entitled: *In the String Forest. Irena Lagator in Conversation with Her Rock Face Bazon Brock*, see pages 12, 172 and 230. The essay is also published on the Websites: <http://irenalagator.net/texts/bazon%20brock.pdf> and <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=2757§id=2440>

Umjetnost kao socijalna strategija² nastoji da otkrije potencijale neograničene odgovornosti. Ona se bavi opsegom ljudskih osjećanja, u nastojanju da prizove perceptivnu i kognitivnu svjesnost. *Misliti slikom* je naslov mog projekta za paviljon Crne Gore. Spremnost da se bude neograničeno odgovoran i relacije odgovornosti prema pitanjima *slike*, znanja i funkcije imaginacije, što su teme ovogodišnjeg izdanja Bijenala, podstiču nas da ne zanemarimo kategoriju prostor-vremena kao takvu. Referirajući na koncept koji podvlači orvelovski novogovor, naslov *Misliti slikom*, sa infinitivnom formom „misliti”, jeste pokušaj demonstriranja kako moć imaginacije i mentalnih *slika* može nadživjeti deformacije jezika (ili bilo koju vrstu totalitarnog režima). Kako latinska riječ *infinitus* označava nešto bezgranično ili beskonačno, nešto što je nemoguće izmjeriti, pitala sam se da li moje korišćenje infinitivne forme „misliti” može prizvati ideju neograničene odgovornosti u mišljenju a koja se odnosi na pitanje *slike*. Ako je ovakav izbor kadar da podrži naše mišljenje da se ono beskonačno nastavlja, onda bi takođe trebalo da bude kadar i da proširi naše odgovornosti u mišljenju do beskraja.

Ako mislimo slikom, sebi omogućavamo da unaprijed procijenimo vrijednost onoga o čemu razmišljamo. Ako mislimo slikom, naše lične i kolektivne odgovornosti postaju umnožene. Ako mislimo slikom, odsustvo pretvaramo u prisustvo, proces u kojem *slike* ne mogu biti kontrolisane, kao što to ne može biti ni misao.

² Margarethe Jochimsen, *Kunst als soziale Strategie: Ausstellung von 4 projekten*, Bonner Kunstverein, 8. 12. 1977 – 15. 1. 1978.

alle opere che al momento sto portando a termine in occasione della 55. Mostra Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia dal titolo *Il Palazzo Enciclopedico*.

La pratica dell'arte come strategia sociale² ha come obiettivo la scoperta delle potenzialità della responsabilità illimitata. Sollecitando una serie di emozioni umane, cerca di invocare la consapevolezza percettuale e cognitiva. Il titolo del mio progetto per il padiglione montenegrino è *Image Think (Pensare attraverso l'immagine)*. La volontà di essere illimitatamente responsabili, insieme alle questioni che riguardano l'immagine, il sapere e le funzioni dell'immaginazione, ossia gli argomenti principali di questa edizione della Biennale, ci spingono tuttavia a non trascurare la categoria spazio-temporale di per sé. Rimandando al concetto base della Neolingua orwelliana (la cosiddetta Newspeak), il titolo *Image Think*, con la forma dell'infinito del verbo pensare ("to think"), rappresenta per me un tentativo di dimostrare come il potere dell'immaginazione e delle immagini mentali possa sopravvivere alle degenerazioni del linguaggio (o, estendendo il concetto, di qualsiasi tipo di regime totalitario). Dato che la parola *infinitus* in latino rappresenta qualcosa senza limite o fine, qualcosa di impossibile da misurare, mi chiedo pertanto se l'adozione della forma dell'infinito "think" possa evocare l'idea della responsabilità illimitata del pensiero in rapporto alla questione dell'*immagine*. Se una simile scelta fosse in grado di sostenere il processo del pensiero nel continuare verso l'infinito, allora dovrebbe anche essere in grado di estendere le nostre responsabilità alla non finitezza del pensiero.

2 Margarethe Jochimsen, *Kunst als soziale Strategie: Ausstellung von 4 projekten*, Bonner Kunstverein, 8.12.1977-15.1.1978

Art as social strategy² aims to discover the potentials of unlimited responsibility. It deals with a range of human feelings, seeking to invoke perceptual and cognitive awareness. *Image Think* is the title of my project for the Montenegro pavilion. The willingness to be unlimitedly responsible and its relations to the issues of image, knowledge and the functions of the imagination, which are the subjects of this *Biennale* edition, impel us not to neglect the category of space-time in and of itself. Referring to the concept underlying Orwellian Newspeak, the title *Image Think*, with the infinitive form of the verb "to think", is an attempt to demonstrate how the power of imagination and mental images can survive the degeneracies of language (or any kind of totalitarian regime). As the Latin word *infinitus* stands for something limitless or endless, something which is impossible to measure, I was therefore wondering if my using the infinitive form of the verb "think" can conjure up the idea of unlimited responsibility in thinking relating to the question of *image*. If such a choice is able to sustain our thinking to continue indefinitely, then it should also be able to extend our responsibilities in thinking to the non-finite.

If we think by images, we can allow ourselves to estimate beforehand the value of the matters we are thinking about. If we think by images, our personal and collective responsibilities become multiplied. If we think by images, we transform absence into presence, a process in which images cannot be controlled, nor can thought.

2 Margarethe Jochimsen, *Kunst als soziale Strategie: Ausstellung von 4 projekten*, Bonner Kunstverein, 8.12.1977-15.1.1978

U naslovu i radu *Ecce Mundi* čovječanstvom i čovjekom ne dominiraju destruktivne moći, već njima suprotone. Ljudi takvog društva identifikuju se prema osjećaju odgovornosti. Iako povezani, oni su izolovani. Dijeljenjem njihovog znanja, njihova ničeanska evolucija nije završena – ona je tekući proces. Oni misle u odnosu na čovječanstvo koje ne posjeduje jasno određeni centar. U sloterdijanskom smislu, fascinacija čovjeka drugim čovjekom odvija se u ovakvom društvu³. Ovi svjetovi, ručno iscrtani, povezani su vizuelnim sredstvima trodimenzionalnog prostora i izloženi su sudu posjetilaca koji preko platana mogu hodati, čime bivaju zatečeni u prostornoj situaciji susretanja sa onom vrstom društva kakvu možemo konstruisati, u zamjenu za njeno dekonstruisanje. Ali je dramaturgija prisustva ta koja se odvija činom hodanja preko platana, što zauzvrat otkriva *kako postajemo ono što jesmo*⁴.

Da li moć mišljenja može biti jednaka moći imaginacije? Da li moć riječi može biti jednaka moći slike? Izgleda da se odgovor što ste ga od mene tražili pretvara u aktivno polje pitanja, umjesto da se okonča dobro definisanom formom odgovora izraženih riječima.

Stoga, umjetnost kao socijalna strategija nastoji da aktivira našu perceptivnu i misaonu svijest o neograničenosti naše odgovornosti kako bi joj odgovorila na beskrajno otvoren način, tako da naši odgovori posjeduju kapacitet proizvodjenja daljih pitanja.

3 Peter Sloterdijk, *Spheres, Volume I: Bubbles, Microspherology*, SEMIOTEXT(E) FOREIGN AGENTS SERIES, Los Angeles, 2011.

4 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo: How One Becomes What One Is*, Oxford University Press, 2009.

Se pensiamo attraverso le immagini, possiamo permetterci di dare una stima anticipata del valore dei soggetti a cui pensiamo. Se pensiamo attraverso le immagini, le nostre responsabilità personali e collettive si moltiplicano. Se pensiamo attraverso le immagini, trasformiamo l'assenza in presenza – un processo nel quale sia l'immagine sia il pensiero sfuggono ad ogni forma di controllo.

Nel titolo e nell'opera *Ecce Mundi*, l'umanità e l'*homo* non sono più dominati da poteri distruttivi ma dal loro opposto, convivendo in una società in cui le persone si identificano con il loro senso della responsabilità. Sebbene collegati uno all'altro, nondimeno sono isolati. Il processo di condivisione del sapere è ancora in corso, la loro evoluzione nietzscheana non è ancora completa. Ciascuno di loro pensa in rapporto ad un'umanità che manca di un centro definito. In questo tipo di società e nel senso sloterdijkeano, la fascinazione che un essere umano esercita sull'altro è continuativa³. Questi mondi disegnati a mano, che organizzano visivamente lo spazio tridimensionale, sono esposti al giudizio dei visitatori i quali possono camminare sopra le tele, catturati, pertanto, in una situazione spaziale in cui una società si può costruire piuttosto che decostruire. È la drammaturgia della presenza, rivelata dall'atto di camminare sopra le tele, che a sua volta palesa *come si diventa ciò che siamo*⁴.

Il potere del pensiero può eguagliare il potere dell'immaginazione? Il potere della parola può eguagliare il

3 Peter Sloterdijk, *Spheres, Volume I: Bubbles, Microspherology*, SEMIOTEXT(E) FOREIGN AGENTS SERIES, Los Angeles, 2011.

4 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo: How One Becomes What One Is*, Oxford University Press, 2009.

In the title and work *Ecce Mundi*, humanity and the 'homo' are not dominated by destructive powers, but by their very opposites. People in such a society identify with a sense of responsibility. Though connected to each other, they are nonetheless isolated. In sharing their knowledge, their Nietzschean evolution is not yet complete, but an ongoing process. They think in relation to a humanity lacking any clear center. In the Sloterdijkian sense, the fascination of man with other men is ongoing in such a society³. These worlds, hand-drawn, and connected via the visual means of a three-dimensional space, are exposed to the judgments of visitors, who can walk over the canvases and are hence caught up in the spatial situation of encountering a kind of society that we can construct, rather than deconstruct. But it is the dramaturgy of presence, which is revealed by the act of walking over the canvases, which in turn reveals *how we become what we are*.⁴

Can the power of thinking equal the power of imagination? Can the power of word equal the power of *image*? It seems that the answer you asked me for turns into a snowballing field of questions, instead of remaining well-defined in the form of an answer expressible in words.

Therefore, art as social strategy seeks to activate our perceptual and thinking awareness of the limitlessness of our responsibility to respond in an endlessly

3 Peter Sloterdijk, *Spheres, Volume I: Bubbles, Microspherology*, SEMIOTEXT(E) FOREIGN AGENTS SERIES, Los Angeles, 2011.

4 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo: How One Becomes What One Is*, Oxford University Press, 2009.

Vjerujem da je umjetničko djelo samo jedan od koraka u procesima djelovanja, mišljenja ili stvaranja. Zato, umjetničko djelo nije dovoljno – ono je samo primaran element, neophodan korak prema produbljivanju rastućeg razvoja ljudskih kapaciteta. Ono je samo inicijacija ili početak kognitivnih i osjetnih procesa kojima je ljudski rod nadaren. Ono je dio procesa stvaranja. Zar onda društvo ne postaje medij – nosilac *slike*?

Kako zlatni tetrahedroni u radu *Izvan konačnosti* postoje u odnosu na svjetlost i kretanje posjetioca kroz prostor, oni vizuelno nestaju u momentu kada posjetilac odluči da svjetlosni izvor bude usmjeren ka njegovim očima. Posjetilac kao živi medij opaža sopstveno tijelo kao tijelo primarnog konstituenta prostora, čime se proces *umjetnosti kao socijalne strategije* nastavlja u njegovom umu i spektru senzibilnosti. To je razlog zbog kojeg umjetničko djelo nije dovoljno – posjetilac se mora uključiti, učestvovati:

jer u stvarnosti nije medij, već je posmatrač taj koji u sebi stvara sliku.⁵

Umjetnost kao socijalna strategija zasniva se na sintezi sa posjetiocom. Ona djeluje prema dihotomijama materijalnog i imaterijalnog, lične i kolektivne odgovornosti, konstruisane realnosti i njene poetičke rekonstrukcije. Kao samo jedan od mnogih elemenata u procesima misaono-čulnog razvoja, ona započinje kao umni i čulni konstrukt, ali se sastoji od akcija koje generišu nove aktivnosti introspekcije, bivanja sa

⁵ Hans Belting, *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*, Princeton University press, 2011.

potere dell'immagine? Sembra che la risposta alla domanda che lei mi ha posto a suo tempo diventi piuttosto un insieme di domande, crescendo a valanga, invece di rimanere ben definita in una forma esprimibile a parole.

Di conseguenza, l'arte come strategia sociale cerca di attivare la nostra consapevolezza percettiva e cognitiva in merito all'assenza dei limiti nella nostra responsabilità di rispondere in un modo infinitamente aperto, cosicché le nostre risposte abbiano la capacità di generare ulteriori domande.

Credo che un'opera d'arte sia solo un passo nel processo dell'agire, del pensare o del creare. L'opera d'arte, quindi, non basta, ma è soltanto l'elemento primario, un passo indispensabile per favorire la continua espansione delle capacità umane. È solo l'inizio – o l'iniziazione – dei processi cognitivi e sensoriali dei quali noi esseri umani siamo dotati. È una parte integrante del processo della creazione. Non è pertanto vero che la società, in questo modo, diventa medium – portatrice essa stessa di immagini?

Nell'opera *Attraverso l'oltre*, i tetraedri dorati che esistono in rapporto alla luce e al movimento dei visitatori nello spazio, scompaiono oppure sembrano scomparire quando il visitatore sceglie di guardare direttamente la luce. Il visitatore, quale *medium* vivente, deve percepirsi come componente primaria dello spazio, cosicché il processo dell'arte come strategia sociale possa continuare nella sua mente e nel suo spettro sensoriale. Questo è il motivo per cui la sola opera d'arte non può bastare: il visitatore deve “entrare dentro”, partecipare,

open manner, in such a way that our responses have the capacity to engender further questions.

I believe that a work of art is only one step in the processes of acting, thinking or creating. Therefore, a work of art is not enough, but merely a primary element, an indispensable step towards furthering the ever-extending reach of human capacities. It is only the initiation or the beginning of the cognitive and sensory processes humans are equipped with. It is part of the process of creation. Isn't society thus becoming a medium – the bearer of *images*?

As the golden tetrahedrons in the work *Further than Beyond* exist in relation to light and the visitor's movement in space, they disappear visually when the visitor chooses to receive the light directed towards his eyes. The visitor as a living medium is thus meant to perceive himself as a primary constituent of the space, so that the process of *art as social strategy* continues in his mind and sensorial spectrum. This is why the artwork alone is not enough: the visitor must step in, participate,

for in reality, it is not the medium, but the spectator who engenders the image within his or her self.⁵

Art as social strategy relies on synthesis with the observer. It operates according to the dichotomies of material and immaterial, personal and collective responsibility, constructed reality and its poetic reconstruction. As only one of the many elements in the process of thought-sense development, it starts

⁵ Hans Belting, *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*, Princeton University press. 2011.

svijetom, bivanja konstantno prisutnim i obazrivim, i postajanja svjesnim.

Umjetnost kao socijalna strategija nastoji da generiše koncepte za našu uzajamnu ko-egzistenciju, da promoviše „bivanje sa” ili zajedničko postojanje, prije nego samo bivstvovanje po sebi. Umjetnost kao socijalna strategija dopire do publike vizuelnim sredstvima koja se tiču lakoće i fragilnosti, prostornim pitanjima koja nas utemeljuju u „gdje i šta jesmo”, kako bi nam omogućila da zatražimo od sebe pojašnjenje „kako postajemo ono što nijesmo” (Bazon Brock). Umjetnost kao socijalna strategija jeste instrument odgovornosti za razotkrivanje ljudskih sposobnosti. U takvom instrumentu (medijumu) *slika* je uslovljena prostor-vremenom, tačnije, pozicijom i pokretom posjetioca. *Slika*, dakle, zavisi od oka i uma posmatrača. Zato se *slika* posredovana djelom mijenja, baš kao što se naša *slika* svijeta i stvarnosti vremenom modifikuje. Djelo, stoga, posjeduje onoliko *slika* koliko posjetilac odluči da ih pobudi, podstakne, evocira ili aktivira. *Slike* su, prema tome, individualne, upravo kao što je individua *slika*.

Niče insistira da bi estetsko iskustvo trebalo biti ono u kojem „istovremeno i vidimo”, dok mi „ta-kođe [čeznemo] za transcendiranjem viđenja”.⁶

Teza paviljona *Misliti slikom* pokušava da dokaže da mišljenje najavljuje predstavljanje *slikom* i da je, obratno, svrha slike da započne misao, prije nego reprezentaciju.

⁶ Peter Sloterdijk, *Thinker on Stage: Nietzsche's Materialism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

perché, in realtà, non è il medium ma lo spettatore che genera l'immagine dentro al suo essere⁵.

L'arte come strategia sociale si fonda sulla sintesi con l'osservatore secondo le dicotomie materiale e immateriale, responsabilità individuale e collettiva, realtà costruita e la sua ricostruzione poetica. Quale uno tra i tanti elementi nel processo dello sviluppo pensiero-senso, tale sintesi si genera come un costrutto mentale e sensoriale ma consiste di azioni che generano nuovi atti di introspezione, reclama la presenza nel mondo, esige di essere sempre presenti e attenti, e di acquisire consapevolezza.

L'arte come strategia sociale (AASS) punta a generare concetti in merito alla reciproca coesistenza, a promuovere "l'essere con" o "l'essere insieme", invece "dell'essere di per sé". AASS arriva al pubblico attraverso mezzi visivi che hanno a che fare con i concetti di leggerezza e levità, con questioni spaziali che ci ancorano al "dove e cosa siamo" e che ci permettono di metterci in discussione e di chiederci spiegazioni circa il *diventare quello che non siamo* (Bazon Brock).

AASS è un apparato di responsabilità che rivela le possibilità dell'uomo. In tale apparato (medium) l'immagine dipende dallo spazio-tempo, ossia dalla posizione e dal movimento dell'osservatore. *L'immagine* pertanto dipende dall'occhio e dalla mente. Di conseguenza, l'immagine che l'opera trasmette continua a cambiare, esattamente come la nostra immagine del mondo e della realtà cambia nel corso del tempo. L'opera è quindi carica di tante immagini quante il visitatore desidera

⁵ Hans Belting, *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*. Princeton University press. 2011.

as a mental and sensory construct, but it consists of actions that generate new acts of introspection, of being within a world, of being constantly present and attentive, and becoming aware.

Art as social strategy (AASS) aims to generate concepts for our mutual co-existence, to promote being-with or being together, rather than just being, in and of itself. AASS reaches audiences through visual means that work with lightness and levity, with spatial matters that anchor us in the "where and what we are", to enable us to question ourselves, or demand from ourselves an explanation regarding how *we become what we are not* (Bazon Brock). AASS is a responsibility apparatus for revealing human possibilities. In such an apparatus (medium) the *image* depends on space-time, that is, on the position and movement of the beholder. *Image* thus depends on the eye and the mind. Therefore, the *image* transmitted by the work changes, just as our *image* of the world and reality changes over time. The work is thus charged with as many *images* as the visitor decides to induce, evoke or activate. Images are therefore individual, just as an individual is an *image*.

Nietzsche insists that aesthetic experience should be one in which we "see at the same time", while we "also [long] to transcend all seeing".⁶

Therefore, the thesis of the pavilion *Image Think* tries to demonstrate that thinking anticipates imaging and that, vice versa, the purpose of *image* is to give rise to thought, rather than representation.

⁶ Peter Sloterdijk, *Thinker on Stage: Nietzsche's Materialism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

Umjetnost kao socijalna strategija zasniva se na konceptu neograničene odgovornosti, podrazumijevane kao beskrajne potrebe da se odgovori, da se ograniči uslov ograničene odgovornosti poetičkom transformacijom svijeta, da se odgovori izazovima konstruisane realnosti. Međutim, kada govorimo o davanju odgovora, takođe moramo misliti o pitanju početka kao takvog, u kojem je moguće započeti svrhu bezuslovno ukorijenjene odgovornosti. Zato što prepoznajem u Vašam radu takvo ispunjenje beskrajnog obavezivanja u pružanju odgovora, Bazone, zainteresovana sam da Vam postavim pitanja:

Šta je odgovornost?

Da li umjetnost može biti smatrana znanjem?

Da li mišljenje takođe podrazumijeva osjećanje?

Čega je umjetnost početak?

Da li je društvo neograničene odgovornosti moguće?



indurre, evocare o attivare. Le immagini sono individuali, così come l'individuo stesso è un'immagine.

Nietzsche insiste sul fatto che l'esperienza estetica deve essere quella in cui "Vediamo mentre, nello stesso tempo, desideriamo trascendere del tutto il vedere"⁶.

Di conseguenza, il padiglione *Image Think* cerca di dimostrare che il pensiero anticipa l'immagine, e, viceversa, che l'obiettivo dell'immagine è quello di originare il pensiero piuttosto che la rappresentazione.

L'arte come strategia sociale si basa sul concetto di responsabilità illimitata, intesa come il bisogno di rispondere continuamente, di limitare la condizione delle responsabilità limitate attraverso la trasformazione poetica del mondo, di rispondere alle sfide della *realtà costruita*. Tuttavia, quando arriva il momento di rispondere, dobbiamo affrontare anche la questione del "dare inizio a", cosicché diventi possibile concepire il nucleo della responsabilità incondizionatamente radicata.

Visto il suo impegno a non sottrarsi a rispondere illimitatamente, Bazon, vorrei chiederle:

Che cos'è la responsabilità?

L'arte può essere considerata un sapere?

Il pensiero comporta anche il sentimento?

L'arte è l'inizio di che cosa?

La società della responsabilità illimitata è realizzabile?

⁶ Peter Sloterdijk, *Thinker on Stage: Nietzsche's Materialism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

Art as social strategy is based on the concept of unlimited responsibility, intended as the need to respond endlessly, to limit the condition of limited responsibilities through poetic transformation of the world, to answer the challenges of *constructed reality*. But when we come to the issue of responding, we must also address the issue of beginning, as such, in which it is possible to conceive of the core of unconditionally rooted responsibility. Because I recognize in your work such fulfillment of a never-ending obligation to respond, Bazon, I am keen to ask you:

What is responsibility?

Can art be considered knowledge?

Does thinking also imply feeling?

What is art the beginning of?

Is the society of unlimited responsibility achievable?



Bazon Brok

Bazon Brok odgovara Ireni Lagator Pejović

Ruka i um. Slika i misao

25. mart 2013.

Socijalna strategija može se opisati kao intervencija posredstvom umjetnosti. Intervenirati u društvu znači ohrabriti ljude, ubijediti ih i učiniti da vjeruju u ono što mislite da predstavlja korisnu intervenciju – a najkorisniji oblik intervencije jeste problematizacija. Ljudi se, kao društvena bića, obično previše oslanjaju na ono što smatraju očiglednim.

Umjetnici i naučnici su svjesni da je pogrešno osloniti se na očiglednost, znajući iz iskustva da ona može odvesti na pogrešan put – potrebno ju je problematizovati. Problematizacija očiglednosti podrazumijeva kritiku vjerovanja u nju. Međutim, najvažniji aspekt razvoja evropskog načina suočavanja sa nerješivim problemima, za razliku, na primjer, od onog kineskog, indijskog ili afričkog, bilo je otkriće Evropljana, u XIV vijeku, da se i sama problematizacija i kritika očiglednog mora učiniti očiglednom – to su bili počeci umjetnosti i nauke – što je uslovalo, između ostalog, pojavu da naučnici ne vjerujuju svojim očima, sjećajući se iskustava kada su, oslanjajući se na čulo vida, bili prevareni utiscima. Oni kritikuju očiglednost pomoću brojeva i indikatora kako bi pokazali da ona, kao nešto neproblematizovano, nije čista, već da sama po sebi

Bazon Brock

Bazon Brock

Bazon Brock risponde a Irena Lagator Pejović

Bazon Brock's answers to Irena Lagator Pejović

La mano e la mente. L'immagine e il pensiero**Hand and Mind. Image and Thought**

25 marzo 2013

25th March 2013

Il concetto di “strategia sociale” può essere descritto come un intervento realizzato con gli strumenti dell’arte. Intervenire nella società comporta incoraggiare e persuadere le persone, portarle a credere che ciò che pensi sia un intervento efficace. E l’intervento più efficace è la problematizzazione. Questo perché, di solito, le persone, in quanto esseri umani, si affidano a ciò che per loro è veramente chiaro.

Ma gli artisti e gli scienziati sanno che non si può far affidamento sull’evidenza perché abbiamo esperienza di essere stati fuorviati dall’evidenza. Questo significa, di conseguenza, che si deve problematizzare l’evidenza. Problematizzarla significa criticare la fiducia nell’evidenza. Tuttavia, uno degli aspetti più importanti dello sviluppo del metodo europeo di gestire i problemi irrisolvibili – contrario a quello cinese, indiano o africano – è stata la scoperta degli Europei, avvenuta nel XIV secolo, che la critica dell’evidenza, la problematizzazione dell’evidenza, deve anch’essa essere resa evidente – questo ha segnato l’inizio dell’arte e della scienza, che a sua volta significa, per esempio, che gli scienziati non si fidano dei loro occhi, perché hanno sperimentato l’essere ingannati da impressioni se si fidano del senso della vista. Loro criticano l’evidenza di ciò che gli occhi

Social strategy could be described as an intervention by means of art. Intervening in a society involves encouraging people, convincing people, making them believe in what you think would be effective intervention, and the most effective intervention is problematization. This is because, usually, people, as social beings, just rely on what they think is quite evident.

But artists and scientists know that you cannot rely on evidence, because you have had experiences of being misguided by evidence. This means in consequence that you have to problematize evidence. Problematizing evidence means criticizing the belief in evidence. But the most important aspect in the process of developing the European way of handling unsolvable problems – as opposed to the Chinese way, the Indian way or the African way – was that in the 14th century Europeans discovered that criticism of evidence, the problematization of evidence, must itself be made evident– this was the beginning of art and science, which in turn means, for instance, that scientists do not trust their eyes, because they have the experience of being deceived by impressions if they trust their sense of vision. Therefore, they criti-

predstavlja problem. Kritika očiglednosti, dakle, mora i sama biti očigledna, a umjetnost predstavlja njeno rješenje. U XIV vijeku iz ovog razloga razvijene su strategije umjetnosti. Prije toga, umjetnički fenomeni – u grčkoj, italijanskoj i kineskoj kulturi, na primjer – pominjani su samo u okviru pojmova kao što je njemački *Gestaltung*, tj. oblikovanje stvari ili građevina; pojmovi umjetnost ili nauka nisu upotrebljavani. Čak ni Grci nisu koristili termin *nauka*, budući da su tek počinjali da razvijaju nešto nalik naučnoj zajednici. Platonova Akademija bila je izvanredan rezultat ljudskog uplitanja u pitanja prirode i društva, ali ne može se tvrditi da je predstavljala umjetnost ili nauku.

Umjetnost se, kao koncept, razvila diferencijacijom kritike. To znači da nakon kritike očiglednosti i nju treba učiniti očiglednom. Ovaj dijalektički metod primjenljiv je i na princip afirmacije koja proizilazi iz kritike: vidite nešto što vam je na prvi pogled jasno, ili imate utisak da je nešto očigledno (pozicija); slijedi kritika putem negacije (pozitivna negacija); na kraju, rezultat i kritika negacije opet postaju afirmacija.

Strategija intervencije posredstvom umjetnosti u datom društvu podrazumijeva problematizaciju očiglednog putem kritike i ukazivanje na očiglednost kritikovanih pozicija. Umjetnost je strategija problematizacije koja vodi do novih formi afirmacije – do novih polaznih tačaka.

Posredovanje u društvenim pitanjima uključuje oblikovanje socijalnih tijela, i to kroz dizajn životne okoline – naših gradova, ulica, trgova... Umjetnost kao socijalna strategija podrazumijeva, dakle, da se vidovi socijalnog ponašanja oblikuju, prvenstveno, vo-

vedono; usano numeri e indicatori che mostrano che l'evidenza non è pura, come qualcosa non problematizzato, ma che la stessa evidenza è un problema. Ragion per cui la critica dell'evidenza deve essere resa evidente, e la soluzione alla critica dell'evidenza, che deve essere resa evidente, è l'arte. Strategie artistiche sono state sviluppate nel XIV secolo. Prima di allora, i fenomeni dell'arte – nella cultura italiana, greca, e naturalmente cinese, così come in altre – erano menzionati usando esclusivamente i termini come *Gestaltung*, ossia la “preparazione” delle cose, o la costruzione, ecc. e non i termini *arte* o *scienza*. Neanche i greci utilizzavano il termine *scienza*, visto che si stavano solo accingendo a sviluppare qualcosa che assomigliava ad una comunità scientifica. L'Accademia di Platone è stata un esempio notevole dell'ingerenza umana nella natura e nella società, ma non si può affermare che tale esempio si possa configurare come arte o scienza.

L'arte come concetto si è sviluppata dalla differenziazione della critica. Questo significa che, una volta criticata l'evidenza, bisogna rendere evidente il processo. Questo metodo dialettico funziona anche per il principio d'affermazione quale stato di riconoscimento nato dalla critica: vediamo qualcosa che si offre ai nostri occhi, oppure riceviamo l'impressione dell'evidenza (posizione), in seguito lo criticiamo attraverso la negazione (negazione positiva), e il risultato della negazione – la critica della negazione – è, ancora una volta, l'affermazione (negazione della negazione = affermazione).

Una strategia d'intervento nella società attraverso gli strumenti dell'arte significa problematizzare l'evidenza attraverso la critica, ma anche fornire prove in merito alle posizioni criticate. L'arte è una strategia di proble-

matize the evidence of what they see with their eyes; they use numbers and indicators to show that evidence is not pure, as something unproblematized, but that evidence itself is a problem. So criticism of evidence has to be made evident, and the solution for the criticism of evidence, which has to be made evident, is art. Strategies of art were thus developed in the 14th century. Before that, the phenomena of art – in the Greek, Italian and of course Chinese culture, as well as others – were mentioned only by the use of terms like “*Gestaltung*” or “preparing” things, or building, and so on – not by the use of the terms “art” or “science”. Not even the Greeks used the term “science”, because they were just developing something similar to a scientific community. Plato's academy was a remarkable result of human interference in nature and society, but it cannot be claimed to be either art or science.

Art as a concept has developed out of the differentiation of criticism. This means that after having criticized evidence, you must make it evident. This dialectical method also works for the principle of affirmation as a state of recognition that sprang from criticism: you see something that's offered to your eyes, or get the impression of something evident (position), then you criticize it by negation (positive negation) and the result of the negation, the criticism of it, is once again affirmation (negation of negation = affirmation).

A strategy of intervention by means of art in society means problematizing evidence through criticism and giving evidence for the criticized positions. Art is a strategy of problematization, which leads to a new form of affirmation, which means to a new starting point.

đstvom, a ne ubjeđivanjem i obasipanjem idejama. Za uspješno vođstvo potrebna je svijest o sopstvenim koracima: *pazi kako hodaš, pazi kako se ponašaš*. Posredovanje umjetnika, kao socijalna strategija, podsjeća koliko je važno biti svjestan i imati na umu – prvo problematizaciju, a potom kritiku problematizacije, sve dok se data situacija ne prihvati kao kritika one problematizovane. Trebalo bi razviti sličan stav prema umjetničkom i naučnom radu, koji se ne svodi na ono što je dato, na primjer sliku na zidu; umjetnost na zidu, kao interferencija percepcije posjetioca ili gledaoca, omogućava prihvatanje kritike očiglednog, kao i njene rezultate. Kritika očiglednog počinje kao umjetnost, a ishod je obrazovanje, to jest razvijanje sposobnosti da se rukovodi znanjem i razvijanje svijesti o problemima sa kojima se suočavamo kao društvo, ali i kao pojedinci. Svi se moramo preispitivati – znamo da ljudsko biće samo ne može da preživi. Ljudi su bića vezana za društvo, i zato je kritika individualizma upravo to: individua ne može da preživi sama. Svaki pojedinac mora biti svjestan činjenice da ga pojedincem ne čini lični identitet, već da svaka osoba pojedinačno predstavlja čitav ljudski rod, kao i društvo u cjelini. Ovo, naravno, utiče na načine na koji ljudi izražavaju svoje stavove – osjećanja, misli, zamišljanja u slikama...

Osnovna odrednica ovog tipa socijalne strategije, umjetnosti kao socijalne strategije, jeste sposobnost anticipacije. Nije dovoljno kritikovati *nakon* što su određeni objekat ili situacija postali očigledni. *Prije* nego što se primijeti očiglednost, treba je prihvatiti, što znači da se zahvaljujući sposobnosti anticipacije može zamisliti određeno stanje i određena kritika, a

matizzazione che conduce ad una nuova forma di affermazione, cioè ad un nuovo punto d'inizio.


L'ingerenza nelle questioni sociali implica plasmare i corpi sociali attraverso la progettazione dell'ambiente in cui viviamo: le nostre città, strade, piazze, ecc. Pertanto l'arte come strategia sociale implica la progettazione dei comportamenti sociali delle persone, non solo persuadendole o travolgendole con idee ma, piuttosto, guidandole. Guidare significa essere consapevoli dei propri passi: *attento al gradino, attento a come ti comporti*. Dunque, l'ingerenza degli artisti, intesa come strategia sociale, implica l'essere consapevoli, il tenere a mente perché si deve problematizzare e poi si deve continuare con la problematizzazione dell'evidenza attraverso l'esercizio della critica fino ad accettare la situazione data come critica di quella problematizzata. Lo stesso atteggiamento dovrebbe essere sviluppato nei confronti dei risultati del lavoro artificiale e di quello scientifico: non si tratta dei semplici dati di fatto (come per esempio il dipingere un muro), ma è proprio l'arte appesa al muro, in quanto interferenza con la percezione dell'osservatore o del visitatore, quella che permette di accettare la critica dell'evidenza e i suoi risultati. Si inizia, quindi, con l'arte, e si finisce con l'istruzione, con lo sviluppo delle abilità di gestire il sapere e la consapevolezza dei problemi con i quali ci confrontiamo quotidianamente come società e come individui. Ogni singola persona deve problematizzarsi, perchè è palese che un essere umano non può sopravvivere da solo. Gli uomini sono esseri sociali e quindi la critica dell'individualismo consiste nel fatto che nessun individuo può sopravvivere da solo. Ogni individuo deve tenere sempre presente l'idea di essere tale perchè rappresenta non tanto un'identità individuale quanto la totalità della società,

Interference in social affairs involves shaping social bodies by designing the surroundings in which one lives, such as our cities, streets, squares, and so on. So art as a social strategy involves designing the social behavior of people, not by just convincing them, or by overwhelming them with some ideas, but by leading them. Leading means being aware of your steps: "mind your steps", "mind your behavior". So the interference of artists as a social strategy implies being aware, keeping in mind, because you have to problematize it, and then you have to go on with the problematization of evidence by criticism until you can accept the given situation as criticism of the problematized one. Exactly the same attitude should be developed regarding the results of artificial and scientific work: it is not something which is given, like, for instance, painting a wall, but it's the art on the wall as interference with a viewer's or visitor's perception that enables him to accept criticism of evidence, as well as its results. So it starts with art, and it comes out as education, as developing the ability to handle knowledge, to be aware of the problems we are confronted with as a society and even as a single person. Each single person must problematize him or herself, because everybody knows that a lone human being cannot survive. Men are society-related beings, and therefore the criticism of individualism is that no individual can survive alone. Every individual has to keep in mind the idea that they are individuals, not because they represent their individual identity, but because every single person represents the totality of society and of mankind. That, of course, has an impact on how human beings express their attitudes - attitudes of feeling, thinking, imaging, etc.

potom i rezultat negacije tog stanja (pozitivne negacije, negacije negacije) – i efekat kritike očiglednog je očigledan.

Anticipacija je oblik imaginacije, zato što je virtuelna. Ako ljudi žele da smanje rizik kojem su izlažu tokom lova, a prinuđeni su da love jer moraju da se hrane – treba da se uz pomoć mašte, tj. anticipacije, pripreme i za najopasnije situacije. Potrebno je predvidjeti svaku opasnost sa kojom se možete suočiti; tada možemo da podijelimo imaginarno i anticipirano sa svojim pratiocima, sa članovima iste socijalne grupe. Nakon toga bićemo u stanju da naučimo i druge da pravilno reaguju i u najopasnijim situacijama, na primjer pri suočavanju sa povredom ili smrću.

Osnovni aspekt anticipacije je sposobnost da se izbjegnu opasnost, glad, siromaštvo ili sukobi između bandi, klanova ili plemena. Prvi korak je izbjegavanje onoga želimo da izbjegnemo (postoje, naravno, ljudi koji bi rekli da im je svjedno da li su živi ili mrtvi, ali, uglavnom, svi želimo da preživimo). U ovom smislu, predviđanje je oblik imaginacije. Nemoguće je reprodukovati anticipirane situacije isključivo apstraktnim terminima, pomoću riječi. Opasnost koju može izazvati zmija, vodopad, odron, ili bilo šta na šta treba obratiti pažnju, samo po sebi evocira slike. Početkom XX vijeka Ferdinand de Sossir je rekao da kada se oslanjamo na realnost dozivanjem, davanjem imena, mi se, u stvari, oslanjamo na slike koje nosimo u okviru sopstvenih poimanja o objektima koje imenujemo. To znači da kada kažemo *zmija*, ne mislimo na životinju, već na njenu sliku koju nosimo sa sobom i na ponašanje zmijske u određenoj situaciji. Razumijevanje ovog principa opravdava i anticipaciju, budući da je



della specie umana. Questo, ovviamente, influisce sul modo in cui gli esseri umani esprimono i propri atteggiamenti – pensieri, emozioni, immagini, ecc.

La base di questo tipo di strategia sociale, dell'arte come strategia sociale, consiste quindi nell'abilità di anticipare. Non basta criticare una cosa *dopo* che è stata recepita come una situazione o un oggetto evidente. *Prima* di renderci conto dell'evidenza, dobbiamo già poterla accettare: grazie all'anticipazione, è possibile immaginare un dato stato e immaginare l'abilità di criticarlo, e poi immaginare ciò che risulterà dalla negazione di una posizione (negazione positiva, negazione della negazione). Quello che risulta dalla critica dell'evidenza è evidenza di per sé.

In quanto virtuale, l'anticipazione è una forma dell'immaginazione. Se un gruppo di persone, radunate in qualche luogo, deve assicurarsi che durante la caccia – necessaria perché si deve pur mangiare – non si esporrà ad un grave pericolo, per evitarlo deve allenarsi con l'immaginazione, ossia con l'anticipazione. Dobbiamo essere in grado di anticipare ogni possibile pericolo che potremmo fronteggiare; in seguito potremo comunicare questa anticipazione a chi verrà dopo di noi, agli altri membri del gruppo. Successivamente, riusciremo ad insegnare anche agli altri a reagire a situazioni terribili in cui ci potremmo dover confrontare con infortuni e addirittura con la morte.

L'aspetto principale dell'anticipazione è l'abilità di evitare il pericolo, la fame, la povertà o il conflitto, come ad esempio gli scontri tra bande, clan o tribù. Il primo passo, allora, consiste nell'evitare quello che si desidera evitare. (Di sicuro, c'è chi direbbe: "Non mi importa di vivere o morire", ma in generale tutti desideriamo

The basis for this kind of social strategy, of art as social strategy, is therefore the ability to anticipate. It is not enough only to criticize something *after* it has been given as an evident situation or evident object. *Before* you realize the evidence, you already have to accept, which by anticipation you can imagine a given state and imagine the ability to criticize, and then imagine what is going to result from the negation of a position (positive negation, negation of negation). What comes of criticizing the evidence is itself evidence.

Anticipation is a form of imagination because it's virtual. If people are sitting somewhere and they have to make sure that by hunting – which they are forced to do because they have to eat – they would not put themselves in great danger, in order to escape this dangerous situation of hunting, they have to train themselves through imagination, which means by anticipation. You have to anticipate every possible danger that you could be confronted with; then you are able to communicate this imagination, this anticipation to your followers, to colleagues in the group. Afterwards, you will be able to train others to react to such horrible situations in which you are confronted with injury or even death.

The main aspect of anticipation is the ability to avoid danger, to avoid hunger, to avoid poverty or conflicts such as war between gangs, clans or tribes. So the first step is to avoid what you wish to avoid. (Of course there are some people who'd say, "I don't mind whether I live or die", but normally we have the wish to survive). In this sense, anticipation is a form of imagination. It's impossible to reproduce anticipated situations just by the use of abstract terms, by the use of words. The

za prizivanje slike potrebno samo par sekundi prije mentalnog suočavanja sa anticipiranom situacijom.

Zahvaljujući imaginaciji jezik je od praktične koristi za izbjegavanje opasnosti. Ovo je mnogo efikasniji metod izbjegavanja neželjenih situacija u poređenju sa verbalnim izražavanjem.

Umjetnost, kao socijalna strategija, jeste početna tačka. Slikom počinje da se razvija lanac uzroka i posljedica (svjesni opasnosti, želeći da je izbjegnute, počinjete da anticipirate slike, kroz rad imaginacije, kako biste adekvatno odreagovali u datoj situaciji). Slika izaziva baš onu reakciju koja je potrebna da se izbjegne opasnost.

Umjetnost anticipacije, koja obuhvata širok spektar anticipiranih situacija, postaje vrlo važna kako za vas, tako i za vašu porodicu, klan, državu... Ona podrazumijeva razvijanje adekvatnih (re)akcija iz imena, iz (unutrašnjih) slika. Štaviše, adekvatnost je još jedan oblik odgovornosti – ako predvodite pleme od dvadeset pet mladića u lov, kao vođa odgovarate za njih, jer vas u suprotnom oni ne bi pratili.

Odgovornost implicira potrebu da se predvodi. To je deklaracija moći anticipacije: „Ja ću biti odgovoran za načine na koje usmjeravam vašu anticipaciju prema bilo kojem izvoru opasnosti sa kojim ćemo se suočiti sljedećeg sata, sljedećih deset sati”. A to znači: „Ja sam odgovoran za adekvatnost vaših reakcija u toj situaciji”.

Neograničena odgovornost prvenstveno ukazuje na najadekvatnije reagovanje kako bi se izbjegla opasnost, a *neograničena* u ovom slučaju znači: „Ne postoji drugi

sopravvivere). In questo senso, l'anticipazione è una forma di immaginazione. È impossibile riprodurre situazioni anticipate solo a parole, usando i termini astratti. Il pericolo causato da un serpente, una cascata d'acqua, una frana, o qualcos'altro ancora di cui dobbiamo essere consapevoli, già di per se evoca un'immagine. All'inizio del XX secolo, Ferdinand de Saussure ha detto: "Quando facciamo affidamento sulla realtà assegnando nomi, ci basiamo sulle immagini di questi oggetti che fanno parte delle nostre teorie". Pertanto, se dico *serpente*, non mi riferisco all'animale in questione, ma alla sua immagine che mi porto dentro, insieme al comportamento di un serpente in quanto criticità. La comprensione di questo principio chiarisce anche il fenomeno dell'anticipazione, perché richiamando un'immagine, ci vorranno solo un paio di secondi prima che io sia mentalmente di fronte alla situazione anticipata..

Grazie all'immaginazione, il linguaggio è concretamente utile al fine di evitare il pericolo. È un metodo molto più efficace dell'espressione attraverso parole per evitare qualcosa.

L'arte come strategia sociale rappresenta il punto di partenza. L'immagine è l'inizio dello sviluppo delle conseguenze (dopo aver realizzato il pericolo e avendo avuto l'impulso di evitarlo, iniziamo con il lavoro dell'immaginazione, anticipando immagini, al fine di reagire adeguatamente alla situazione). L'immagine, pertanto, provoca esattamente il tipo di reazione che ci serve per evitare il pericolo in quella situazione particolare.

L'arte dell'anticipazione (che include una grande varietà di situazioni anticipate) è molto importante sia per noi che per la nostra famiglia, il nostro clan, la nostra nazione, ecc. Significa partire dai nomi e dalle immagini

danger caused by a snake, a waterfall, a landslide, or something else we have to be aware of, already evokes an image. In the early 20th century, Ferdinand de Saussure said: "When we rely on reality, by giving, by calling names, we rely on images we have in theories of ourselves of these objects". So, if I say "snake", it's not the real snake, but the image of a snake I carry with me, as well as the behavior of a snake as a situation. Understanding this principle makes anticipation much more reasonable, because by calling up an image, it will take only a few seconds until I am mentally faced with the anticipated situation.

Through imagination language is practically useful to avoid danger. It is a more effective way of avoiding something than expression by words.

Art as a social strategy is the starting point. The image is the beginning of the development of consequences (after being aware of the danger, and having had the impulse to avoid the danger, you start with the imagination, with anticipating images, to react adequately to the situation). So the image provokes exactly the type of reaction you'll need to avoid danger in that particular situation.

The art of anticipation (including a wide range of anticipated situations) is of great importance to you and your family, your clan, your nation, etc. It means developing adequate (re-)actions out of the names, out of the (interior) images. More than that, adequacy is another form of responsibility – if you lead a tribe of 25 young men on a hunt, you are responsible for them because you are the leader; otherwise, they would not follow you.



način anticipacije opasnosti osim informacije". Uzvik *Tigar!*, ne znači da vidimo životinju, već da možemo da izgovorimo riječ, čak i kada je pratioci čuju kao nešto što se prenosi do njih sa velike udaljenosti (baš u ovoj situaciji oni zamišljaju tigra i ponašanje tigra).

Ograničena odgovornost znači preuzimanje odgovornosti samo u posebnim situacijama, samo onda kada smo podučeni da odreagujemo na najadekvatniji način, tj. u svakodnevnim situacijama koje se ponavljaju i predstavljaju rutinu. Reakcije u rutinskim situacijama zahtijevaju samo ograničenu odgovornost. U fabrici, na primjer, u kojoj se metal pretvara u automobile, postoji ograničen broj reakcija: kada se lampica upali, treba pomjeriti desnu ručku iz jedne u drugu poziciju; prvo treba uraditi ovo, pa ono. To je rutinsko reagovanje, prizvano ili naredbama ili očiglednim vizuelnim signalima.

Neograničena odgovornost je odgovornost vođe. Ograničena odgovornost je odlika funkcionera veoma malih ingerencija. Ovakva antropologija i socijalna strategija rezultira socijalnim dizajnom – organizujuči životne prostore, od dnevne sobe do trga na kojem se održavaju demonstracije, oblikuje i uslovljava ponašanje ljudi u društvu.

Kroz evoluciju smo razvili još jednu sposobnost za definisanje situacija. Iako su ljudi (kao i drugi primati, npr. veliki čovjekoliki majmuni) uspjeli da razviju sposobnost paralelnog izvođenja i sinteze procesa intervencije, kognicije i raspoznavanja, morali su, takođe, da drugačije sinhronizuju paralelni rad ruke i mozga. Postoje precizni njemački termini za ovu sinhronizaciju (*Angreifen* i *Begreifen*), koji se mogu objasniti na



(interiori) per sviluppare (re-)azioni adeguate. Per lo più, l'adeguatezza è un'altra forma di responsabilità – se capeggiamo una tribù di 25 giovani in una battuta di caccia, siamo responsabili per loro in quanto loro capo; se così non fosse, non ci seguirebbero.

La responsabilità implica la necessità di essere un capo. È una dichiarazione del potere dell'anticipazione: "Sarò responsabile del modo in cui guido la vostra anticipazione verso qualsiasi fonte pericolo con il quale potremmo confrontarci nella prossima ora, nelle prossime dieci ore, ecc.". E questo significa: "Sono responsabile dell'adeguatezza delle vostre reazioni in questa situazione".

La responsabilità illimitata, quindi, significa innanzitutto che esiste una forma più adeguata di reagire al fine di evitare una situazione pericolosa, mentre *illimitata* in questo caso significa: "Non esistono altri modi per anticipare una situazione di pericolo se non esserne informati." *Ah, una tigre!* significa che non vedi l'animale, ma sei in grado di proferire la parola *tigre*, anche se i tuoi compagni sentono la parola "tigre" come qualcosa trasmesso a loro dalla voce da una grande distanza (proprio in questa situazione, loro immaginano la tigre e il comportamento di una tigre).

La responsabilità limitata significa che posso assumermi responsabilità soltanto in situazioni particolari, per le quali sono già stato allenato a reagire adeguatamente – nelle situazioni quotidiane cioè nella ripetizione e nella routine. In una fabbrica, dove il metallo viene trasformato in automobili, esiste una particolare gamma di reazioni: quando una lampadina è accesa, spostiamo la mano destra in una posizione, poi nell'altra; dobbiamo fare prima questo, poi quello. È una routine di rea-

Responsibility implies the need to be a leader. It's a declaration of the power of anticipation: "I will be responsible for the way I lead your anticipation towards any source of danger that we will be confronted with in the next hour, the next ten hours, etc.". And this means: "I am responsible for the adequacy of the reactions you have towards the situation".

So unlimited responsibility means principally that there is a form of most adequate reaction to avoid a situation of danger, while unlimited in this case means: "There are no other ways of anticipating a dangerous situation than by being informed." "Oh, a tiger" means you do not see it, but you can utter the term "tiger", even if your companions hear the word "tiger" as something that is transferred by voice to them over a long distance (precisely in such a situation they imagine the tiger and the behavior of a tiger).

Limited responsibility means that I can take on responsibility only in special situations in which I am trained to do something adequate, that is, in situations of everyday life that are repetitious and routine. In routines you take on limited responsibility for this kind of reaction. In a factory where you transform metal into cars, you have a very special range of reactions: a lamp is glowing and then you have to take your right hand to this position and that position, and you have to do this and then that. So it is a very routine way of reacting to a situation being called up by commands or attention-getting or even evident signals.

Unlimited responsibility is the responsibility of a leader. Limited responsibility is the ability of a functionary within a very narrow range of responsibilities.



sljedeći način: svijet se može dodirnuti i uhvatiti rukama (*Angreifen*), ali i umom, shvatanjem (*Begreifen*). Spoznaja okoline dodirom, na primjer, ili ukusom i mirisom, rezultira uputstvom za mozak, identifikacijom situacije, i, naravno, anticipacijom posljedica datog suočavanja. U njemačkom jeziku *Angreifen* (uhvatiti rukom) neraskidivo je povezano sa *Begreifen* (uhvatiti umom). Formiranje, oblikovanje materije uvijek je paralelno sa neuro-kognitivnom moždanom aktivnošću, koja je spoznaje, identifikuje, analizira... To znači da evolutivna strategija razvoja koordinacije između ruke i mozga uzrokuje neograničen broj primjera te koordinacije (na primjer, ako dotaknemo nešto nepoznato, naša percepcija tog objekta je neograničena jer nije ograničena znanjem). Ako naiđemo na nešto što nismo u stanju da imenujemo – i ne znamo šta bi to moglo biti, mozak je prinuđen da započne novi oblik spoznaje: „Da vidimo, ovo je nešto nepoznato, možda i opasno – bolje ne dirati!“. Ovo je primjer neograničene odgovornosti, koja je beskonačna (ne znamo da li bi nam dodir nepoznatog predmeta koristio, ili predstavlja opasnost).

U slučaju ograničene odgovornosti, situacija je suprotna. Ako mozak kaže: „Ne diraj ovo ili ono!“, to je primjer ograničene odgovornosti. Ona podrazumijeva izbjegavanje iskustva, dok nas neograničena odgovornost prisiljava da se suočimo sa nepoznatim objektima ili situacijama, čak i kada je rezultat neizvjestan.

Koordinacija ruke i mozga, hvatanja i shvatanja, dizajniranja rukom i kognitivnog procesa analize onoga što ruka radi, ima iznenađujuće implikacije i izuzetno važne posljedice. Rukovanje nečim znači da smo u

zioni chiamate in causa da comandi precisi e segnali, spesso evidenti, che attirano l'attenzione.

La responsabilità illimitata è la responsabilità del leader. La responsabilità limitata è la responsabilità del funzionario con una gamma molto esigua di responsabilità. Questo tipo di approccio antropologico e di strategia sociale sfocia nel design sociale che dà forma al comportamento delle persone organizzando le strutture materiali del soggiorno, delle piazze dove si radunano i manifestanti ecc.

Un'altra abilità che abbiamo sviluppato per definire le situazioni deriva dall'evoluzione stessa. Affinchè gli esseri umani (o i grandi primati) fossero in grado di parallelizzare i processi di intervento e di riconoscimento in sintesi con la cognizione, hanno anche dovuto sincronizzare diversamente le azioni parallele della mano e del cervello. In tedesco esistono termini precisi per descrivere questa sincronizzazione (*Angreifen* e *Begreifen*), i quali si potrebbero riassumere dicendo che è possibile afferare, toccare il mondo sia con le mani (*Angreifen*) sia con la mente (*Begreifen*) nel senso di "comprendere" (*Begreifen*). Quando percepiamo l'ambiente toccandolo, assaggiandolo, annusandolo ecc., vengono trasmesse istruzioni al cervello che aiutano ad identificare di cosa si tratta e, ovviamente, ad anticipare poi ciò che potrebbe derivare da tale confronto. In tedesco, *Angreifen* (comprendere con la mano) è inseparabilmente collegato a *Begreifen* (comprendere con il cervello). Formandola, modellandola, la sostanza materiale è sempre parallelizzata da un'azione neurocognitiva del cervello, che la concepisce, identifica, analizza, ecc. E certamente la strategia evolutiva di sviluppo della cooperazione tra la mano e il cervello, implica che esiste un numero illimitato di modi in cui la mano e il cervello cooperano

This kind of anthropology and social strategy results in social design in the sense of shaping the social behavior of people by organizing the material facilities of the living room, of the square where crowds are to demonstrate, etc.

Another ability we have developed to define situations has come through evolution. While human beings (or primates such as the great apes) were able to parallelize intervention and recognition in synthesis with cognition, they also had to synchronize the parallel actions of the hand and the brain in a very different way. There are very precise German terms for this synchronization ("*Angreifen*" and "*Begreifen*"), which can be summed up by saying "you can grasp or touch the world with your hands (*Angreifen*), as well as with your brain" – in the sense of understanding (*Begreifen*). Perceiving your surroundings by touching with your hand and even by tasting with your mouth, smelling, and so on, leads to an instruction to your brain, to identify what it is, and of course then to anticipate what could result from such a confrontation. In the German language "*Angreifen*", with the hand, is connected inseparably to "*Begreifen*", with the brain. So by forming it, shaping it, the material substance is always parallelized by a neuro-cognitive action of your brain: knowing it, identifying it, analyzing it, and so on. And of course the evolutionary strategy of developing the cooperation between hand and brain means that there really are unlimited ways in which hand and brain do cooperate (for instance, if you touch something with your hand that's unknown to you, you perceive it in an unlimited sense because there are no limitations imposed by knowledge). If

stanju da adekvatno reagujemo i u situacijama koje ne razumijemo – vozimo automobile, upotrebljavamo elektronske uređaje, iako ne znamo kako oni funkcionišu. Ruka nas, dakle, navodi na adekvatno, iako donekle neosviješteno ponašanje, koje je u funkciji objekta. Čak i kada smo sposobni da zamislimo stvari koje se ne mogu kontrolisati adekvatnim, usmjerenim dizajnom, ruka nam može pomoći da premostimo situaciju koju nikada ne bismo razumjeli. Ovo je značaj savremenih izuma, bilo umjetničkih djela bilo običnih predmeta: automobil ili računar moraju biti tako dizajnirani da njima može upravljati i neko ko se u njih ne razumije. Od dizajna se traži da razvije instrumentalizaciju bez razumijevanja. A pošto veliki broj objekata i instrumenata koje ne razumijemo postaje dio naše svakodnevice, sve je bitnije da se njima može upravljati bez razumijevanja. Detaljna koordinacija ručne izrade svijeta, dizajna svijeta, isključuje bilo kakvu potrebu za razumijevanjem.

Ali kako je moguće biti odgovoran za nešto što se može uraditi bez razumijevanja? Ovo je jako važno pitanje. Upravo se tu umjetnost uključuje u priču. Dizajn se, kao što sam upravo rekao, bavi isključivo dizajniranjem, oblikovanjem. Umjetnost je njegova suprotnost; ona označava razmišljanje, kognitivno razvijanje stvari, heurističko razumijevanje, sve ono što je nemoguće adekvatno svesti na ručni rad.

Umjetnost je najuzvišeniji izraz misli koja se suprotstavlja izradi – mišljenje je mnogo važnije od formiranja slika, posebno uzimajući u obzir činjenicu da se instrumentima može upravljati samo zamišljajući ih slikama (poput slika na uputstvima za upotrebu tehničkih uređaja, koje pokazuju kako se koristi

(per esempio, se tocchiamo qualcosa di sconosciuto con la mano lo percepiamo in una maniera illimitata, perchè non ci sono limiti imposti dalla conoscenza). Se ci capita di trovare una cosa che non riusciamo a nominare – non sappiamo cosa possa essere – il cervello è costretto a dare avvio ad una nuova forma di processo cognitivo: “vediamo, si tratta di qualcosa di sconosciuto, forse addirittura pericoloso – meglio tenere giù le mani!” Questo è un esempio di responsabilità illimitata, in quanto infinita (non sappiamo se quel qualcosa che tocchi può essere utile o può essere pericoloso o velenoso).

Nel caso della responsabilità limitata avviene esattamente il contrario. Se il cervello ti dice: “Non toccare questo o quello!”, allora questo è un esempio di responsabilità limitata. Significa che evitiamo l'esperienza, laddove la responsabilità illimitata comporterebbe lo sforzo di affrontare situazioni e oggetti sconosciuti, anche con esiti imprevedibili.

La cooperazione tra la mano e il cervello, tra *Angreifen* e *Begreifen*, il progettare con la mano, così come il contemporaneo processo cognitivo dell'analisi di cosa fa la mano, ha implicazioni straordinarie e conseguenze importanti. Maneggiare una cosa significa essere in grado di reagire adeguatamente senza comprendere veramente – guidiamo la macchina, con le mani azioniamo dispositivi elettronici, pur non capendo come funzionano. Pertanto, la mano ci guida nello svolgimento delle operazioni adeguate, sebbene in qualche modo inconscie, in funzione delle condizioni dettate dall'oggetto stesso. E anche quando riusciamo a concepire o immaginare cose che non possono essere controllate dalla progettazione corretta azionata dalla mano, le azioni della mano ci possono fare da guida in una situazione impossibile da comprendere. È precisamente

you happen to encounter something you have no word for – you don't know what it might be – your brain is forced to start a new form of cognition: “let's see, this is something unknown, perhaps it's even dangerous – then keep your hands off it!”. This is an example of unlimited responsibility, because it's endless (you do not know whether something you can touch with your hand is helpful for you, or whether it's dangerous or poisonous).

In the case of limited responsibility, it is just the opposite. If your brain tells you: “Do not touch this or that!”, then this is an example of limited responsibility. It means you avoid the experience, whereas unlimited responsibility means forcing yourself to deal with unknown objects or situations, even if the outcome is unpredictable.

The cooperation of hand and brain, of “*Angreifen*” and “*Begreifen*”, of designing with the hand, as well as the cognitive process of analyzing what the hand is doing at the same time, has astonishing implications and very important consequences. Handling something means being able to react adequately without understanding – we drive cars, we operate electronic equipment with our hands, without however understanding these processes. So the hand leads us in adequate, but somewhat unconscious, operations as a function of the object's conditions. And even if you can think of, or imagine things that cannot be controlled by adequate design that is operated by the hand, the work of the hand can guide you adequately to and through a situation that you have no chance to understand, ever. And this is the importance of modern developments, for instance, with art, or with

određena aplikacija ili računar bez ikakvog razumijevanja). U umjetnosti, međutim, nužno je osloniti se na sposobnost anticipacije, mišljenja, upravljanja kognitivnim aktivnostima, koje se nikada ne mogu adekvatno prenijeti, jedna po jedna, na neki, bilo koji, dizajnirani predmet. Ovo je veza, kao i razlika, između dizajna i umjetnosti.

Termin *dizajn* postaje važan tokom treće industrijske revolucije, oko 1870. godine (prvu industrijsku revoluciju obilježava parna mašina, drugu đubrenje usjeva, a treću električna energija). Početkom treće industrijske revolucije, razvojem električne energije, doživljavamo konfrontaciju umjetnosti i nauke. Sve se više oslanjamo na dizajn, umjesto na umjetnost jer smo svakodnevno prinuđeni da koristimo instrumente koje ne razumijemo. Dizajn je taj koji nas vodi i usmjerava.

Da bi se razumjeli nedostaci strategije dizajna i spoznala činjenica da nikada nećemo uspjeti da dizajniramo svijet tako da plodonosno, mirno i zdravo teče za sve pojedince, važno je shvatiti potrebu za analizom razlike između onoga što se dešava kada upotrebljavamo predmete i stvarnog razumijevanja predmeta. Upotreba je potpuno različita od razumijevanja, i obratno. Implicitna opasnost oslanjanja na dizajn i djelovanja bez razumijevanja (implicitne opasnosti) jeste da se svi postupci vođeni dizajnom, bez razumijevanja, mogu pretvoriti u neku vrstu *super moći*, koja se obično naziva *zlom* i koja je suprotstavljena Bogu i zdravim idejama za spašavanje svijeta... (tako da uvijek morate prihvatiti da će neko razumjeti ne samo načine korišćenja već i funkcije interneta, i da se razumijevanje te strukture može iskoristiti za uni-

questa l'importanza degli sviluppi moderni, per esempio, nell'arte o nell'ambito della realizzazione di oggetti: una macchina o un computer devono essere concepiti dai produttori in modo tale che anche una persona di poca competenza riesca ad usarli. Si chiede al design di sviluppare la "strumentalizzazione" facendo a meno della comprensione. Giacchè nella vita quotidiana ci confrontiamo sempre di più con oggetti e strumenti di cui non comprendiamo il funzionamento diventa di primaria importanza poterli usare senza comprenderli. La gestione scrupolosa del lavoro manuale nel mondo, che lo progetta, prevede il fare senza nessun bisogno di comprendere ciò che stiamo facendo.

Ma com'è possibile essere responsabili per qualcosa che si può fare senza comprendere? Questa è una domanda estremamente importante. È il punto in cui l'arte scende in campo. Il *design*, come ho già accenato, comporta semplicemente la progettazione. Ma l'arte, d'altronde, è esattamente il contrario: coinvolge il pensiero, lo sviluppo cognitivo di una questione, il comprendere euristicamente qualcosa – tutto ciò che non si potrebbe mai tradurre adeguatamente nel lavoro manuale.

L'arte è l'espressione suprema del pensiero contrapposto al fare, e questo significa che il pensare è molto più importante dell'immaginare, specialmente considerato il fatto che puoi gestire strumenti solo immaginandoli (come le immagini fornite dai produttori di dispositivi tecnologici che mostrano come usare una certa app o un computer senza alcuna comprensione delle funzioni). Nell'ambito dell'arte dobbiamo affidarci alle nostre capacità di anticipare, pensare, schierare le attività cognitive che non potrebbero mai essere trasferite, una per una, a nessun oggetto al mondo frutto del *design*.

objects: a car or a computer has to be designed by the producers so that someone who does not understand anything can operate it. So design is asked to develop instrumentalization without understanding. And, as in our everyday life we are dealing with a lot of objects and instruments we don't understand, it becomes more and more important that we can handle them without understanding. Thorough management of working with your hands in the world, designing it, involves doing so without any need to understand what you are doing.

But how can you be responsible if you are able to do something you do not understand? This is a very important question. This is where art comes into play. Design, as I have just said, is about simply designing. But art is just the opposite: it involves thinking, cognitively developing something, understanding something heuristically, which could never be adequately transferred into handiwork.

Art is the supreme expression of thinking in opposition to making, and this means that thinking is much more important than imaging, especially considering the fact that you can manage instruments just by imaging them (like the images provided by the producers of technical devices showing you how to use a certain app or how to use a computer without any understanding). In the field of art you have to rely on the ability to anticipate, to think, to marshal cognitive activities, which could never be adequately transferred, one to one, to any designed object in the world. This is the relation, as well as the distinction, between design and art.

štavanje mogućnosti korišćenja interneta; zao karakter, ili želja da se čini zlo; uvijek moramo biti svijesni postojanja ovakvih situacija).

Razmišljajte – šta će desiti ako ljudi osposobljeni da koriste stvari bez razumijevanja počnu da ih koriste na neadekvatan način, kako bi uzrokovali nesreće, kriminalne aktivnosti u bankarskim institucijama... Zbog toga umjetnici i naučnici moraju da organizuju vidove kontrolisanog djelovanja u ovakvom svijetu, svijetu bez razumijevanja, i da se čvrsto drže ideje da ćemo uvijek morati da anticipiramo, da razmišljamo (često nesvjesno), mnogo češće nego što se očekuje. Iz kontrole zla može prosteći pretjerivanje. Mi kontrolišemo zlo i uvijek možemo smisliti nove načine djelovanja kroz upotrebu stvari. To znači da je potrebno uzeti u obzir ne samo kritiku očiglednog, koja karakteriše umjetnost i nauku, već i ideju filozofa, umjetnika i naučnika da postoji nešto što se ne može prisiliti – ni sa razumijevanjem ni bez njega. To nešto zove se stvarnost.

Umjetnost i nauka, dakle, izlaze na kraj sa stvarnošću kao sa sferom koja nas okružuje, ali koja ne zavisi od nas, koja se ne može prisiliti voljom. Nasuprot tome, dizajniranje podrazumijeva upotrebu bez razumijevanja, zato što se sve može instrumentalizovati. Odgovornost je, prema tome, jedini vid kontrole ogromne moći kognicije, volje, dizajna, i to kontrole kroz ideju da postoji granica koja određuje do kojeg stepena možemo, bez razumijevanja, upravljati svijetom.

Neograničena odgovornost, u ovom smislu, znači da će uvijek postojati sfera realnosti koja se može prevazići jačinom volje i individualnim sposobnostima.



Questo è al contempo la relazione e la distinzione tra il *design* e l'arte.

Il termine *design* assume l'importanza che ha al giorno d'oggi durante la terza rivoluzione industriale, dopo l'anno 1870 (la prima rivoluzione industriale fu segnata dal motore a vapore, la seconda dai fertilizzanti per favorire la crescita dei raccolti, e la terza dall'elettricità). È dalla terza rivoluzione industriale, con lo sviluppo dell'elettricità, che viviamo il confronto tra l'arte e la scienza. Da allora abbiamo dovuto contare sempre di più sul *design* piuttosto che sull'arte perché ciò che dobbiamo fare nella vita quotidiana è utilizzare strumenti che non conosciamo. Così il *design* ci fa da guida.

Comprendere la questione che sta dietro alla mancanza di strategie del *design* e accettare l'idea che non sarà mai possibile progettare il mondo in modo tale che vada avanti placido, sano e fruttuoso per tutti o quasi, significa accettare la necessità di pensare alla differenza tra quello che accade quando usiamo le cose e quando, invece, le comprendiamo. Usare le cose è questione completamente differente dal capirle e capirle, certamente, è questione completamente differente dall'usarle. Il pericolo implicito nel contare sul *design*, e nell'agire senza comprendere (pericolo implicito), consiste nel fatto che tutte queste azioni guidate dal *design* senza comprensione, possono sviluppare una forma di *superpotere*, solitamente chiamato *il male*, contrapposto a Dio e alle idee salutari in grado di salvare il mondo, e così via (dobbiamo così accettare che qualcuno possa capire le funzioni di Internet non soltanto per usarle ma anche per utilizzare la sua struttura per sviluppare la comprensione di come può distruggere le abilità che noi abbiamo per utilizzare Internet; un personaggio malvagio o una volontà maligna portata a fare cose cattive;

The term *design* became so important during the third industrial revolution, after the 1870s (the first one was the steam engine, the second one was fertilization for the growing of crops, the third one was electricity). And since this third industrial revolution with the development of electricity, we are experiencing this confrontation between art and science. Since then we have had to rely more and more on *design* instead of art, because what we have to do in everyday life is to use instruments we do not know. So *design* is leading us.

Understanding what is behind the lack of *design* strategies, as well as the insight that we can never *design* the world in such a way that it runs completely fruitfully, peacefully, healthfully for nearly everybody, means accepting the need to think about the difference between what's going on in using things and in understanding things. Using things is completely different from understanding things, and understanding, of course, from using. The implicit danger of relying on *design* and acting without understanding (the implicit danger) is that all these actions of leading by *design* without understanding can develop a kind of superpower, which has normally been called "evil", as opposed to God, healthful ideas of saving the world, and so on (so you always have to accept that someone is going to understand the functions of the Internet, not just to use it, but also to use its structure to develop an understanding of how to destroy the abilities we have in using the Internet; an evil character, or an evil will to do bad things; therefore you always have to be aware of such situations). You have to keep on thinking: "What is going

Sigmund Frojd je rekao da je odrasla, zrela ličnost svjesna granica svoje volje, moći i svojih mogućnosti. To je ono što nedostaje danas: toliko investicionih bankara, toliko političara, toliko umjetnika vjeruje da nema granica njihovoj mašti, njihovoj moći anticipacije, njihovim ostvarenjima i sposobnostima upravljanja svijetom bez razumijevanja. Moglo bi se reći da je i to razlika između neograničene odgovornosti, koja priznaje postojanje sfere realnosti moćnije od pojedinca, koju treba poštovati, i ograničene odgovornosti, koja se bavi samo malim segmentom u kojem pojedinac djeluje i u okviru koga se u određenim situacijama mora suočiti sa realnošću, tako da ga ona ne preplavi, prinuđen da reaguje i nesvjestan da je možda upravo on taj koji definiše situaciju. U principu, slobodni smo da definišemo realnost, ali se to uglavnom ne dešava. Danas znamo da moramo da razvijemo neograničenu odgovornost – racionalnost se definiše kao prihvatanje ograničenja. Racionalno može postupati samo onaj ko poznaje svoje granice i svoje sposobnosti.

Slijedi, naravno, treća ideja ovakvog paralelizma: kao što nas je evropsko prosvjetiteljstvo naučilo, ako se previše oslanjamo na racionalnost, i ako definišemo racionalno ponašanje kao ponašanje koje uzima u obzir ograničenja i prepreke, razvićemo ideju metafizike, koja je van granica racionalnog – koja je iracionalna. To znači da ukoliko želimo da ostanemo racionalni, moramo biti svjesni da upravo racionalnim postupanjem podstičemo sklonost ka iracionalnom (kao, na primjer, u teologiji – insistiranjem na činjenju dobra i dobrim mislima, ljudi se usmjeravaju ka lošim mislima, lošem svijetu, zlu). Veza racionalnog i iracional-

pertanto dobbiamo essere sempre consapevoli di tali situazioni). Devi continuare a pensare: "Cosa succederebbe se le persone, semplicemente incapaci di usare oggetti senza comprenderli, cominciassero ad usarli in modo inadeguato – per causare effetti negativi, incidenti, attività criminali nelle istituti bancari ecc.?" Gli artisti e gli scienziati, pertanto, stanno necessariamente organizzando una forma di controllo nella gestione di questo mondo privo di comprensione, rimanendo fermi sull'idea che si dovrà sempre anticipare in termini di pensiero (spesso non coscientemente) più di quanto non ci si aspetti. Perché tale è l'eccesso che può derivare dal controllo (sul male). Così abbiamo il controllo sul male e possiamo sempre pensare di più di quello che vi è e che può essere fatto usando gli oggetti. E ciò significa che non è solo la critica dell'evidenza, che è la caratteristica dell'arte e della scienza, ma è l'idea dei filosofi, delle arti e delle scienze che dobbiamo prendere in considerazione, che esiste, cioè, qualcosa che non si può forzare – sia gestito senza comprenderlo, sia comprendendolo. E questo qualcosa è la realtà.

Di conseguenza, l'arte e la scienza affrontano la realtà come la sfera di ciò che ci circonda, che è indipendente da noi, che non può essere forzata dalla nostra volontà. Il design, al contrario, significa utilizzare qualunque cosa senza comprenderla perché possiamo gestirla per strumentalizzarla. La responsabilità, dunque, è l'unico modo di controllare l'enorme forza della cognizione, della volontà, della progettazione, controllarla con l'idea che esiste un limite, cioè un limite ultimo rispetto a come possiamo usare il mondo senza comprenderlo. La responsabilità illimitata in riferimento a questo significa che esisterà sempre una sfera di realtà che non potrà mai essere sopraffatta dalla nostra volon-

to happen if people, simply out of the ability to use things without understanding, use them in a way that is inadequate – to achieve bad consequences, accidents, criminal activities in banking houses, etc.?" And, therefore, artists and scientists are necessarily organizing a kind of control of handling this world without understanding, and they stick to the idea that we'll always have to anticipate, in terms of thinking (often unconsciously), more than we realize. Because such is the excess that can result from control (over evil). So we have control over evil and we can always think of more than what there is that can be done by using things. And this means that it's not only criticism in terms of evidence, which is the character of art and science, but it's the idea of philosophers, of arts and science that you have to take into account, that there is something you cannot enforce – either by handling without understanding, or by understanding. And this is called reality.

This means art and science are coping with reality as the sphere of what is around us, which is independent of us, which cannot be forced under our will. On the contrary, designing means using everything without understanding, because we can manage to instrumentalize it. And responsibility is thus the only way to control the overwhelming power of cognition, of will, of designing, to control it with the idea that there is a borderline, that is, an ultimate limit to how we can manage the world without understanding. Unlimited responsibility in this regard means that there will always be a sphere of reality which could never be overcome by your will or by your abilities. Sigmund Freud said: "An adult, mature character is

nog podrazumijeva komplementarnost. Oslanjati se na činjenice (artefakti nisu ništa drugo nego činjenice) znači usredsrediti se na njihovu suprotnost. Isto važi i za socijalne strategije i racionalno ponašanje: uvijek je potrebno proračunati rizik, na primjer, kada nekom kažemo da racionalno gradi društvene odnose.

Anticipacija, kao urođena osobina bez koje ne bismo mogli da preživimo (čak su i psi u stanju da antcipiraju, kao i majmuni i sve razvijene životinje; oni, u svojstvu društvenih bića, zavise od te sposobnosti), podrazumijeva kontrolu veze između ruke (manipulacija, od lat. *manus* - ruka) i kognicije, kao i kvaliteta osjećanja. To znači da kada počnemo da anticipiramo, preuzimamo kontrolu, sjećajući se situacija sličnih onoj koju upravo doživljavamo. Ako vođa kaže: „Budite svjesni zmije, vodopada, životinje, i počnite da postupate u skladu sa tim!“, ova anticipirana naredba kvalifikovana je osjećanjima, koja su reakcija na prethodno doživljena iskustva. Budući da smo sličnu situaciju doživjeli više puta, znamo da li je osjećanje bilo adekvatno ili ne. Međutim, u slučaju da želimo da razvijemo nove strategije, moramo prevazići osjećanje adekvatnosti.

Dok ime, kao proizvod razmišljanja (kognicije), evocira unutrašnje slike, osjećanja su vid pozitivne veze između kognicije i imaginacije u delikatnim ili novim situacijama. Ovo je uvijek trostruki pokret: kognicija izaziva imaginaciju, imaginacija budi osjećanja, osjećanja kvalifikuju imaginaciju, koja se ponovo plasira putem kognicije – trijada adekvatnih reakcija. Osjećanja se obično posmatraju kao suprotstavljena kogniciji i imaginaciji, kao treća pozicija koju neurolozi ne odobravaju, iako su ona, baš suprotno, i kvalifikacija i

tà o dalle nostre abilità. Sigmund Freud ha detto: “Un individuo adulto, maturo è quello che sa sempre che esistono dei limiti alla sua volontà, al suo potere, alla sua gestione delle possibilità”. Questo è quanto manca oggi: una miriade di banchieri che si occupano di investimenti, di politici o di artisti credono che non ci sia limite alla loro immaginazione, al loro potere di anticipazione, alla loro possibilità di realizzazione, alla loro capacità di gestire il mondo senza comprenderlo. Possiamo dire che c'è una differenza tra la responsabilità illimitata, per la quale esiste principalmente una sfera della realtà che è più potente di quanto noi siamo, e che dobbiamo rispettare, e la responsabilità limitata, che rappresenta un settore davvero piccolo in cui io opero soltanto e posso dire, in certe situazioni, che devo fronteggiare la realtà come qualcosa con cui mi confronto senza essere preavvicinato, che mi obbliga, senza avere idea che posso essere io il solo a definire la situazione, così che devo semplicemente reagire alle situazioni. Soprattutto siamo liberi di definire la realtà, ma, questa non è la situazione più comune. Al giorno d'oggi sappiamo che è di primaria importanza sviluppare la responsabilità illimitata, giacché, in generale, la razionalità è definita come l'accettazione dei limiti. Solo coloro che conoscono i propri limiti, che conoscono le proprie abilità agiscono razionalmente.

E, naturalmente, tutto ciò è seguito dalla terza idea di questo tipo di parallelismo: come l'illuminismo europeo ci ha insegnato “se facciamo affidamento sulla razionalità, e definiamo il comportamento razionale quello che tiene di conto dei confini e dei limiti, sviluppiamo l'idea di una metafisica, al di là dei confini del razionale, che è irrazionale. Così, se vuoi rimanere razionale, devi tenere in mente che agendo razionalmente ali-

one who always knows that there are limits to his will, to his power, to his handling of possibilities”. This is what is lacking nowadays: so many investment bankers, so many politicians, so many artists believe that there is no limit to their imagination, their power of anticipation, to their realizations, or to the ability to manage the world without understanding. We can say that there is a difference between unlimited responsibility, for which there is principally a sphere of reality that is more powerful than we are, so we have to respect it, and limited responsibility, which represents a very small sector in which I just work and can in certain given situations say that I must face reality as something I am confronted with without being overwhelmed, which is forcing me, without my having any idea that I just may be the one defining the situation, so I have to simply react to situations. Principally, we are free to define it, but that's not the main situation. Nowadays we know that we must develop unlimited responsibility, because, in general, rationality is defined as accepting limits. Only those who know their limits, who know their abilities, are acting rationally.

And of course, that's then followed by the third idea of this kind of parallelism: as enlightenment in Europe taught us, “if you rely on rationality and you define rational behavior as that which is taking boundaries and limitations into account, you will develop the idea of metaphysics, beyond the borders of the rational, which is the irrational”. So if you want to stay rational, you have to keep in mind that by acting rationally you prompt an inclination to the irrational (as in theology, by insisting on doing something

razmjena između znanja i mašte. Mozak je, naravno, taj koji upravlja rukama i manipulirše svijetom.

O izložbi *Misliti slikom*

Izložba je osmišljena tako da posjetilac kroz prvu, zlatnu sobu ulazi u crnu kutiju, nakon čega se u trećoj, bijeloj sobi suočava sa situacijom koja mu omogućava da spozna postojanje kognicije crnog i bijelog zasnovane na vrednovanju. Crna kutija znači da prihvatamo princip stvaranja nečeg bez razumijevanja. Funkcija crne kutije, kao instrumenta, jeste da mjeri razliku između unosa i iznosa (na osnovu koje se može reći: „Dobio sam rezultat, ali ne znam šta se desilo unutar crne kutije; prihvatam da se unutra dogodilo nešto bez mog razumijevanja“). Ovo je dizajn. Crna kutija predstavlja metod rada bez razumijevanja; razvija ideju manipulacije bez razumijevanja. Bijela kutija je, donekle, njena suprotnost: ovo je situacija u kojoj je sve jasno definisano, sve se može vidjeti i dodirnuti, ali ne znamo na šta se tačno odnosi. Crna kutija nam govori o razlici između unosa i iznosa, dok se bijela odnosi na trenutak, koji se, ne prisiljavajući nas na odluku da li da se zaustavimo ili da nastavimo, produžava u vječnost.

Kao što sam već primijetio, crnu kutiju definiše razlika između unosa i iznosa, kao i nemogućnost da se sazna šta se u međuvremenu desilo, zato što je sve crno – to je smisao crne kutije. Znamo da se nešto dogodilo (uočili smo razliku između unesenog i iznesenog) ali ne znamo šta, pošto se pred nama nalazi crna kutija – nesaglediva, neprepoznatljiva... Posmatrajući bijelu kutiju, spoznajemo i unose i iznose. Ona

menti un'inclinazione verso l'irrazionale (in teologia, per esempio, se si insiste sul fare il bene e sul pensiero retto, si conducono i fedeli verso il pensiero malvagio, verso il mondo malvagio, verso il male). Il rapporto tra il razionale e l'irrazionale implica l'idea della complementarità: il razionale e l'irrazionale sono complementari. Contare sui fatti (e gli artefatti non sono altro che fatti) significa che s'intende focalizzare il controfattuale. È esattamente lo stesso per le strategie sociali e il comportamento razionale: se, ad esempio, si dice a qualcuno "sii razionale nella costruzione dei rapporti sociali", bisogna sempre calcolare i rischi.

Anticipazione, in quanto caratteristica innata degli esseri umani senza la quale non avremmo potuto sopravvivere – anche i cani, le scimmie ecc., tutti gli animali sociali dipendono dalla capacità di anticipare – implica il controllo del rapporto tra la mano (manipolazione – dal latino *manus*) e la cognizione, oltre alla qualità del sentimento. Questo significa che quando iniziamo ad anticipare qualcosa, dobbiamo assumere il controllo, rievocando le situazioni che più assomigliano a quella che stiamo vivendo. Quando il capo ammonisce: "Siate consapevoli dei serpenti, delle cascate, degli animali, e cominciate a coordinare le azioni adeguatamente!", questo ordine anticipato è qualificato dai sentimenti e questi sono una reazione alle esperienze che abbiamo fatto in precedenza. Giacché abbiamo vissuto situazioni simili varie volte nel passato, sappiamo se la nostra reazione emotiva in quei momenti è stata adeguata o meno. Ma per sviluppare nuove strategie devi superare il senso dell'adeguatezza.

Mentre un nome, in quanto prodotto dal pensiero (e dalla cognizione), evoca immagini interiori, nelle situazioni nuove o delicate sono le emozioni quelle che creano un

good, on good thinking, you lead people to bad thinking, to the bad world, to evil). The relation of rational and irrational implements the idea of complementarity: rational and irrational are complements. To rely on facts (artifacts are nothing but facts) means that you intend to focus on the counterfactual. It's exactly the same with social strategies and rational behavior: you always have to calculate risks, for instance, when you tell somebody "be rational in building your social relationships".

Anticipation, which is a quality given to humans by nature, and without which we could not have survived – even dogs are able to anticipate, even apes, all developed animals, as social beings, are dependent on the ability to anticipate – involves control of the relation between hand (manipulation – from *manus*, Latin for hand) and cognition, as well as the quality of feeling. This means that when we start to anticipate something, we have control by remembering situations most like the one we're experiencing right now. So if a leader says, "Now be aware of snakes, of waterfalls, of animals, and start to coordinate your actions!", this anticipated command is qualified by feelings, and these feelings are a reaction to experiences we have had before. So we have experienced such situations many times and therefore know whether it felt adequate or inadequate. But to develop new strategies you must overcome the feeling of adequacy.

While a name, as a product of thinking (of cognition), evokes interior images, feelings are a kind of positive reinforcement between cognition and imaging in delicate or new situations. It's always a kind of triple movement: cognition evokes imagination, imagina-

je vječnost sadržana u trenutku – kao kada ležite na pijesku, gledajući u sunce; vrijeme je savršeno; to je bijela kutija na pijesku, na proplanku ili negdje gdje se želimo zauvijek zadržati.

Bijela kutija je definicija vječnog momenta – zove se bijela misterija. Ugledajući se na Karnapa i druge naučnike, kao i misticizam, Robert Musil je razvio ovu ideju, po kojoj je bijela misterija potpuna suprotnost crnoj. Crna misterija je gruba sposobnost da se postupa nejasno ili polukriminalno, dok je bijela misterija ona tajanstvena ideja o situaciji, koja, na isti način, može beskonačno trajati, bez straha da će se nešto promijeniti.

U prvoj sobi definišu se strategije vrednovanja, strategije za razvijanje sposobnosti da se nešto sačuva kao važno, sveto, vječno, upečatljivo, nezaboravno... U srednjovjekovnom slikarstvu zlato ukazuje na raj, na ono što samo sebe prevazilazi. Tada se predmetima pridavala važnost raspoređivanjem na određeni, poseban način – danas bi se taj proces nazvao taktikom. Ovakva struktura je bila simbol, alegorija, indikacija nečeg uzvišenijeg, a odsutnog.

Uzmimo za primjer teoriju Karla Velikog i njegovog manastira, teoriju četiri pravca slike, odnosno četiri nivoa djelovanja slike (na njemačkom: *der vierfache Schriftsinn*). Prvi nivo je način na koji se slika odnosi sama na sebe (npr. zlato je veoma skup metal, zbog čega ga zadržavamo); takođe, ono je simbol luksuza, kao i alegorijski iskaz vrijednosti, nečega što je vrijedno samo po sebi, ne samo kao sredstvo već i kao apstrakcija; četvrti je nivo anagoga (*ana* znači voditi kroz, tj. transformisati iz jednog stanja u drugo).

rafforzamento positivo tra la cognizione e l'immaginazione. Si tratta sempre di una sorta di triplo movimento – la cognizione evoca l'immaginazione; l'immaginazione evoca emozioni; le emozioni qualificano l'immaginazione, che poi viene rilanciata attraverso la cognizione. Questa è una sorta di triade delle reazioni adeguate. Le emozioni, di solito, sono considerate in opposizione alla cognizione e all'immaginazione – come una terza posizione che i neurologi disapprovano – mentre, al contrario, non si tratta solo di una qualificazione, bensì di una cooperazione tra conoscenza e immaginazione. In fin dei conti, però, è il cervello quello che gestisce le mani e manipola il mondo.

A proposito della mostra *Image Think*

L'idea alla base della mostra è il passare dalla stanza d'oro iniziale, per entrare in una scatola nera e, dopo, confrontarsi con una situazione in una terza stanza bianca che permette al visitatore di realizzare che esiste una cognizione bianca e nera basata sulla valorizzazione. La scatola nera sta a significare l'accettazione del principio del fare qualcosa senza comprendere. La funzione dello strumento scatola nera è quella di misurare gli "input" e gli "output" (e dalla differenza tra questi puoi dire: "Ho ottenuto un risultato, ma non so che cosa è successo all'interno della scatola nera: accetto il fatto che qualcosa sia accaduto senza comprenderlo"). Questo è il *design*. La scatola nera incorpora il metodo di agire senza comprendere, sviluppa l'idea di manipolazione priva della comprensione. Il cubo bianco, pertanto, ne è l'esatto opposto; c'è una situazione in cui tutto è chiaramente definito – lo puoi vedere, toccare ecc. – ma non sai a cosa è collegato. La scatola nera

tion evokes feelings; feelings qualify the imagination and the qualified imagination is relaunched through cognition. This is a kind of trinity of adequate reactions. Usually feelings are viewed as in opposition to cognition and imagination, as a third position that is disapproved of by neurologists – while on the contrary it's not just a qualification, but the cooperation of knowledge and imagination. And of course then, it's the brain that is managing the hands and manipulating the world.

On the exhibition *Image Think*

The idea of the exhibition is to pass a golden room at first, then to enter a black box, and after that to be confronted with a situation in a third, white room, that enables the visitor to realize that there is black and white cognition based on valuation. A black box signifies that we accept the principle of doing something without understanding. The function of a black box instrument is to measure the input and the output (and from the difference you say: "I have got a result, but I do not know what happened inside the black box; I accept that something happened without understanding it"). This is design. So the black box incorporates the method of working without understanding, and develops the idea of manipulation without understanding. The white box is somewhat like the opposite: there's a situation in which everything is clearly defined – you can see it, touch it, etc. – but you do not know what it's related to. The black box relates to the difference between input and output. The white box relates to the very moment, but

Kao što vidimo, postoji materijalni smisao, simbolički smisao, alegorijski smisao i, na kraju, anagoga, koja upućuje prema raju. U prvoj sobi podsjećaš ljude na opšte strategije kojima se ukazuje na vrijednost, na visoko rangiranje, i ukazuješ na koncept materijalnog objekta... (strategija kojom se vrednuje suprotstavljena je vandalizmu, koji je toliko zastupljen u većim gradovima; prva soba je manifest protiv vandalizma). Ispituju se načini na koje razvijamo ideju da je nešto vrijedno, i da samim tim zaslužuje našu zaštitu, tješeći nas istovremeno da smo, uprkos svemu, stalno orijentisani prema metafizičkoj ideji, anagogi, nečemu što nas prenosi iz kratkog zemaljskog postojanja u vječni rajski život. Prva soba analizira strategije vrednovanja – kao, na primjer, pozlaćivanje, pretvaranje u zlato, ili zlatna sjećanja starijih osoba (nostalgija za zlatnim dobom). Vrednovanje je, takođe, oblik imaginacije: možete li zamisliti kako ova situacija, kojom razvijamo nešto od velikog značaja, postaje sve veća i važnija, i kako obuhvata cijeli svijet, ukupno postajanje u prirodi – transformišući je u raj? To je zlato socijalizma, komunizma i drugih utopističkih ideja.

Ako prva soba (zlatna soba), dakle, predstavlja strategije kojima se stvari čine važnim (vrednovanje: indicacija da će nešto dobiti na značaju u budućnosti), to dokazuje da je crna soba (druga soba po redu) jedna od glavnih strategija za mjerenje razlike između unosa i iznosa. Posljednja soba (bijela), projektuje viziju, ne budućnosti, već onoga što istovremeno prožima i budućnost i svaki trenutak. Bijela kutija je vječnost sadržana u momentu, a ne vječnost raja koji će ispunjavati narednih deset hiljada godina. Ona čini razliku između spolja i unutra, kao i insistiranje na trenutku

esplora la differenza tra “input” e “output”. La scatola bianca, invece, si relaziona al momento presente, perché non ti costringe a decidere se andare o fermarti, è come se fossimo nell’eternità.

Così, come ho detto, la scatola nera è definita dalla differenza tra “input” e “output” senza che noi sappiamo cosa può esservi successo all’interno, perché tutto è nero – questa è il senso della scatola nera. Sappiamo che qualcosa è accaduto perché conosciamo la differenza tra “input” e “output”, ma non siamo in grado di sapere che cosa è accaduto perché è una scatola nera – impercettibile, inconoscibile, e via e via. Per quanto riguarda la scatola bianca, ne conosciamo sia “input” sia “output”. È l’eternità in un momento – come quando si è sdraiati sulla sabbia, guardando il sole; il tempo è perfetto; è la scatola bianca della sabbia o delle colline dove potremmo rimanere per sempre. La scatola bianca è la definizione del momento dell’eternità. È definito “mistero bianco”. Robert Musil sviluppò quest’idea in base al pensiero di Carnap e di altri scienziati, ma anche dal misticismo. Il mistero bianco è contrapposto al mistero nero: il mistero nero rappresenta la cruda abilità di agire con poca chiarezza, al limite del criminale, mentre il mistero bianco è l’idea misteriosa di una situazione che potrebbe continuare per sempre uguale a se stessa, senza la paura che qualcosa possa cambiare.

La prima stanza è la stanza che definisce le strategie di valorizzazione per rendere qualcosa importante, prezioso, per sviluppare l’abilità di preservarlo come qualcosa di speciale, sacro, eterno, memorabile, indimenticabile ecc. La pittura medievale usava l’oro per indicare il paradiso, qualcosa che è oltre se stesso. Nel medioevo si rendevano importanti gli oggetti disponendoli in maniera molto speciale; in termini moderni tale procedi-

because it doesn’t force you into a decision whether to go on or to stop, it is just as well eternity.

So as I said, the black box is defined by the difference between input and output without being able to know what happened in between, because it is all black – this is the sense of the black box. We know that something happened because we know the difference between input and output, but we are unable to know what happened, because it is a black box – it is unperceivable, unrecognizable, and so on. Regarding the white box, you know input and output. It’s eternity in the moment – like when you are lying on the sand, looking at the sun; the weather is perfect; it’s the white box of the sand or the hills, and you may stay there forever. The white box is the definition of the moment of eternity. It’s called white mystery. Robert Musil developed this idea according to Carnap and other scientists, as well as from mysticism. For him, white mystery is the opposite of black mystery. Black mystery is the crude ability to do something which is not very clear or that’s half-criminal, but white mystery is the mysterious idea of a situation which could go on like it is forever, without having to fear that something may change.

The first room is the room defining the strategies for making something important, make it valuable, to develop the ability to preserve it as something special, as holy, as eternal, as memorable, unforgettable, etc. In medieval painting, gold is an indication of paradise. It indicates something that is beyond itself. And in medieval times, making things important was done by arranging them in a very special way; in modern terms that is called tactics. Moreover, it was a struc-

koji bi mogao biti ispunjenje svih želja (osjećanja, ideja, ljubavi, istraživanja...).

Zlatna soba ukazuje na strategije vrednovanja kojima se predmetu povećava vrijednost pozlatom (na primjer, aplikacija zlatnih podloga, naročito *ciel d'oro* – zlatno nebo na srednjovjekovnim slikama, kojim se ukazuje na raj). U svijetu koji ne možemo u potpunosti razumjeti, ali u kojem smo ipak sposobni da djelujemo, crna kutija je svima bliska strategija (stalno smo u mraku, što znači da primjećujemo jedino razlike), dok nas, za razliku od prethodne, posljednja soba podsjeća: „Ne oslanjajte se na budućnost, već djelujte u momentu; ostanite ovdje i naći ćete beskonačnost; već ste i oduvijek ste tu”.

Sljedeća intervencija je prostor koji sami stvaramo. To je trenutak veći od imaginacije – to je meditacija. Meditacijom se trenutak pretvara u vječnost, koja nije virtuelna, već stvarna. I tijelo i um ukazuju na njeno stvarno postojanje: zahvaljujući ovoj strategiji moguće je izmjeriti tjelesne reakcije, na primjer krvni pritisak i puls.

Učiniti nešto vrijednim, plodonosnim, značajnim; mjeriti razlike u unosu i iznosu – to je sve što je moguće spoznati. Potrebno je da prihvatimo činjenicu da smo u stanju da upravljamo razlikama, čak i kada ih ne razumijemo. Meditacija – ako ne shvatamo imaginaciju kao projekciju budućnosti, ili kao impresije nekih virtuelnih stvarnosti – insistira da je sve već ostvareno, ili da može biti ostvareno u sadašnjem trenutku. Zato je ovo savršena izložba!

mento è chiamato tattica. Inoltre, ciò costituiva una struttura per la simbolizzazione, l'allegorizzazione e indicava qualcosa di superiore, qualcosa di assente. Permettetemi di ricordare la teoria di Carlo Magno, Carlo il Grande e il suo monastero, la teoria dei quattro sensi delle immagini o dei quattro livelli sui quali l'immagine lavora (in tedesco *der vierfache Schriftsinn*). Il primo livello è rappresentato dal modo con il quale l'immagine si riferisce a se stessa (per esempio, l'oro è un materiale costoso, quindi viene conservato); poi, ovviamente, è il simbolo del lusso, poi è anche un'espressione allegorica del valore – ha valore di per sé, non solo in quanto medium, ma in senso astratto; il quarto senso è rappresentato dall'*anagogia* (*ana* significa portare attraverso, ossia trasformare qualcosa da uno stato all'altro). In sintesi, c'è l'aspetto materiale, l'aspetto simbolico, quello allegorico e infine quello anagogico, che indica la direzione verso un paradiso. Nella prima sala, quindi, tu ricordi alle persone le strategie generali per indicare che noi valiamo qualcosa, che collochiamo qualcosa ad un livello alto – dai l'idea di un oggetto materiale, ecc. (La strategia di valorizzazione si contrappone al vandalismo che caratterizza le maggiori città al giorno d'oggi; di conseguenza, la prima sala è un manifesto contro il vandalismo). Vi si legge l'intenzione di suggerire il senso e i modi nei quali sviluppiamo la percezione del valore di un oggetto, il bisogno di prendersene cura, assicurandoci al contempo che siamo costantemente orientati verso un'idea metafisica – l'anagogia – che ci trasporta da questa breve vita terrestre all'eternità del paradiso. La prima sala mostra le strategie di valorizzazione, – riferendosi, ad esempio, al dorare qualcosa, trasformare qualcosa in oro, o ai ricordi dei tempi d'oro degli anziani (nel senso di ricordi nostalgici). La valorizzazione è anche una forma di immaginazione: possia-

ture of symbolizing, allegorizing and indicating something superior, something absent. Let me just recall the theory of Charlemagne, Charles the Great and his monastery, the theory of the four senses of images or the four layers in which images work (German: *der vierfache Schriftsinn*). The first is the way in which it indicates itself (e.g., gold is a very expensive metal, therefore you keep it); then of course, it is the symbol of luxury, and then it is an allegorical expression of the valuable, of something that has value in and of itself, not only as a means, but in the abstract sense; and the fourth sense is the anagoge (*ana* means to lead across, which means to transform something from this state to another state). So there's the allegory sense, the material sense, the symbolic sense and then it's an anagoge, which means it points towards a paradise. So in your first room, you remind people of general strategies to indicate that we value something, that we rank something on a very high level – give an idea of a material object, etc. (The strategy of making something more valuable is the opposite of the vandalism we see in the main cities of nowadays; so the first room is a manifesto against vandalism.) This intends to say in what sense and in what ways we develop the idea of something as valuable that has to be protected, that has to be taken care of, and reassures us that we are always oriented to a metaphysical idea, an anagoge, something which takes us from here, from the short life on earth, into eternal life in paradise. So the first room is showing the strategies of valuing – like, for example, by gilding something, turning it into gold, or the golden memories of the aged (in the sense of nostalgic remembrance). Valuing is also a form of imagination: can you imag-

(*118)



mo immaginare come la situazione in cui ci troviamo può essere il primo passo della trasformazione di qualcosa che ha già un valore grande in qualcosa di ancor più importante, chissà, a livello mondiale, o addirittura al livello d'esistenza della natura stessa – il primo passo della trasformazione in un paradiso? Questo è l'oro del socialismo, del comunismo e delle altre utopie.

Se la prima sala (la stanza d'oro) mostra le strategie di valorizzazione (per dare valore alle cose, indicando che qualcosa significa qualcos'altro che dovrà accadere, che verrà o che ci aspettiamo che accada), pertanto questo prova che la scatola nera (la seconda sala), rappresenta una delle più importanti strategie per misurare la differenza tra "input" e "output". La terza sala, infine, la scatola bianca, raffigura qualcosa che non accadrà nel futuro ma che è sia nel futuro che in qualsiasi altro momento. La scatola bianca è l'eternità racchiusa in questo preciso momento, non l'eternità del paradiso che ci attende nei prossimi diecimila anni. È la differenza tra il dentro e il fuori, l'insistenza sul momento presente che potrebbe essere quello in cui si compiono tutti i nostri desideri (sentimenti, idee, amore, ricerche e così via). La stanza d'oro ricorda a tutti che la doratura è la strategia per rendere qualcosa importante, prezioso (per esempio l'applicazione di foglie d'oro per gli sfondi, il "ciel d'oro", nella pittura medievale indica il paradiso).

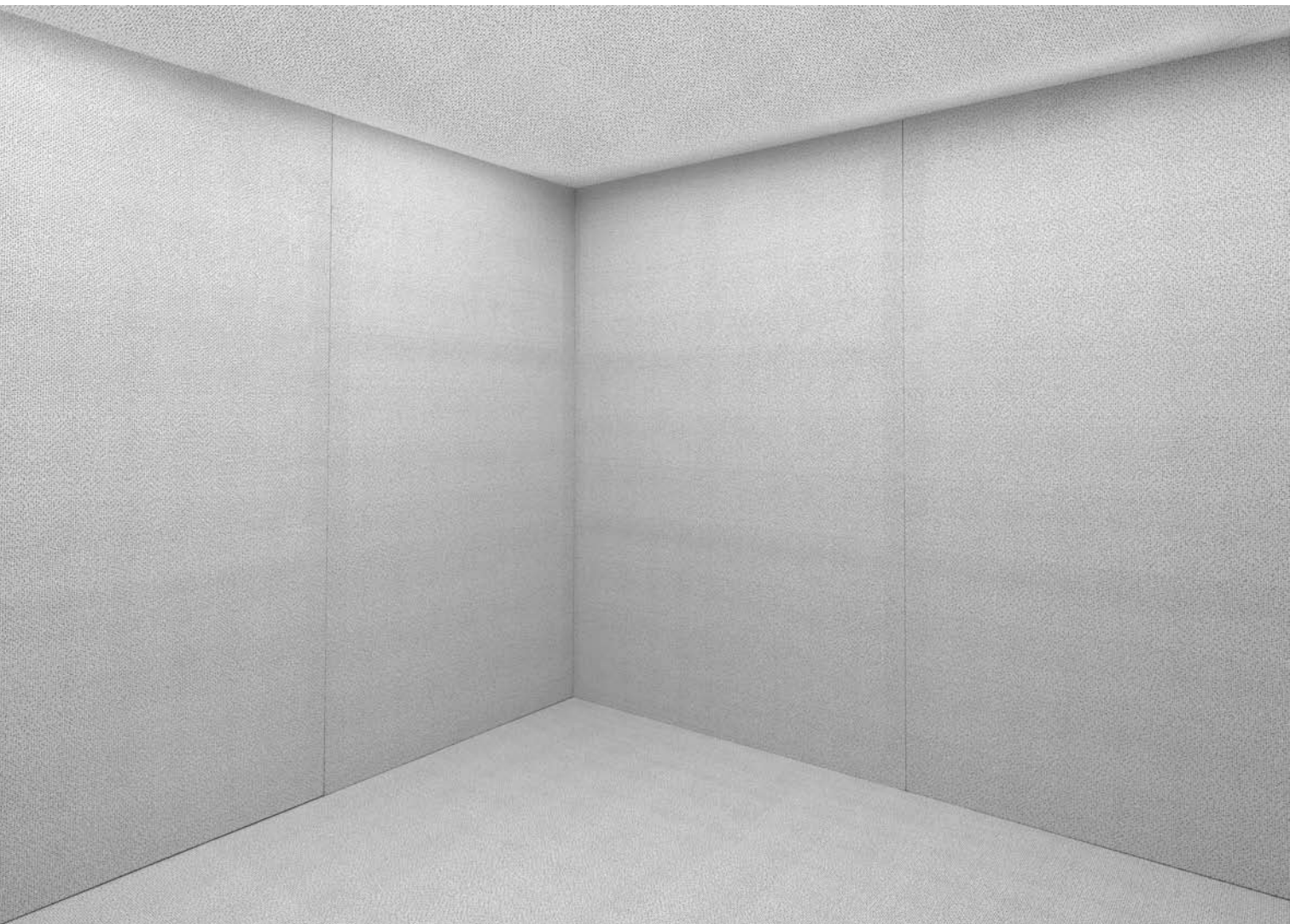
La scatola nera è la nostra normale strategia in un mondo dove non siamo in grado di comprendere cosa stia veramente accadendo ma in cui ci adoperiamo per fare (siamo sempre al buio, il che significa che possiamo solo gestire la differenza), mentre la prossima sala ci dice: "Non fate affidamento al futuro, cominciate ad agire qui e ora; rimanete qui e troverete l'eternità, siete sempre e comunque lì". L'intervento successivo è lo

ine how this situation in which we are now is preparing us to develop something that is of the greatest value into something even greater, say, worldwide, or even on the level of the existence of nature itself, like transforming it into a paradise? That's the gold of socialism, communism and other utopian ideas.

So if the first room (the golden room) presents strategies for making things important (for valuing things, indicating that something means something that is to come, that will come, or is expected to come, etc.), then this proves that the black box (the second room) is one of the major strategies for measuring the difference between input and output. And the third room, as the white box, envisions something that will not happen in the future, but which is both in the future and in every moment. The white box is eternity in this very moment, not eternity in the paradise of the next ten thousand years. It's the difference between in and out, or the insistence on the very moment, which could be the attainment of all our desires (feelings, ideas, love, searches, and so on). The golden room reminds everyone that gilding is the strategy for making something important, valuable, (for example, the application of gold-leaf backgrounds, especially "ciel d'oro", meaning "golden sky", in medieval painting indicates paradise).

The black box is our normal strategy in a world where we cannot understand what's really going on, but in which we still manage to do (we are always in the dark, which means we can only manage the difference), whereas the next room tells us: "Don't rely on the future, but start to do it now; stay here and you will find eternity, you are always already there". And

(*120)



spazio che creiamo noi. Il momento è questo – ed è più che la sola immaginazione, è meditazione. La meditazione è il modo per trasformare un momento in eternità. Non è virtuale, ma reale. Il tuo corpo mostra che è reale, non è solo il cervello, ma la pressione sanguigna, tutte le reazioni del tuo corpo possono essere misurate attraverso questa strategia.

Dare valore alle cose, far sì che diventino fruttuose e significative, compiere la strategia normale di misurazione delle differenze tra “input” e “output” – questo è quanto possiamo sapere. Dobbiamo accettare il fatto che siamo in grado di gestire le differenze anche quando non le comprendiamo. La meditazione – se non concepiamo l'immaginazione come l'immaginazione del futuro, o come impressioni di qualche realtà virtuale – insiste sul fatto che tutto è già compiuto, o potrebbe compiersi in questo preciso istante. Questa è quindi una mostra perfetta!

the next intervention is the space that we ourselves create. This is the moment, and it's more than only imagination, it's meditation. Meditation is the way to turn a moment into eternity. But it's not virtual, it's real. Your body shows it's real, it's not only your brain, but your blood pressure, all the reactions of your body can be measured through this strategy.

Making things valuable, fruitful, meaningful, performing the normal strategy of measuring input-output differences, this is all we can know. We have to accept that we are able to manage the difference even though we don't understand it. Meditation - if we are not thinking of imagination as imagination of the future, or as the impressions of some virtual realities - is insisting that all this is already realized, or could be achieved at the very moment. So it's the perfect exhibition!

IRENA LAGATOR PEJOVIĆ

www.irenalagator.net



Rođena je na Cetinju 1976. godine. Živi i radi na Cetinju i u Podgorici. Diplomirala na Fakultetu likovnih umjetnosti na Cetinju, Univerzitet Crne Gore, 1995-1999. godine. ENSBA Visoka škola likovnih umjetnosti, La Mans, Francuska, 1999-2000. Magistrirala je na Fakultetu likovnih umjetnosti na Cetinju, Odsjek za grafički dizajn i grafiku. Doktorirala je u Centru za interdisciplinarnu studiju pri Univerzitetu umetnosti u Beogradu, Odsek za interdisciplinarnu i višemedijsku umjetnost.

NAGRADE (selekcija)**PREMI** (selezione)**AWARDS** (selection)

Montenegrin Academy of Sciences and Arts, 2010

Transforming Memory. The Politics of Images: International Biennial of Contemporary Art, 24th Nadežda Petrović Memorial, Čačak, Serbia (together with Mariana Castillo Deball). Jury: Beatrice von Bismarck, Mileta Prodanović, Thierry Destrieux, 2007

Milunović, Stijović, Lubarda, Art Pavilion Award, Podgorica, Montenegro, 2006

22nd *International Biennial of Mediterranean Countries,* Alexandria, Egypt, 2003

4th *International Print Triennial,* Museum of Modern Egyptian Art, Cairo, Egypt, 2003

Reconstruction, 4th Cetinje international biennial of contemporary art, Montenegro, UNESCO prize for visual arts. Jury: Bojana Pejić, Henry Meyric Hughes, Petar Čuković, Edi Muka, Patricia Jerez, 2002

35th *Winter Salon of Contemporary Art,* Herceg Novi, Montenegro, 2002

Velibor Bucko Radonjić Award, Montenegrin National Theatre, Podgorica, 2001

Nata a Cetinje, Montenegro nel 1976. Vive e lavora a Cetinje e a Podgorica. Studi: 1995-1999 corso di laurea presso la Facoltà di Belle Arti, Cetinje, Università del Montenegro; 1999-2000 ENSBA/École Nationale Supérieure des Beaux-Arts du Mans, Francia; Master in grafica e design alla Facoltà di Belle Arti, Cetinje, Università del Montenegro. Dottorato di ricerca al Centro degli studi interdisciplinari - Università dell'Arte di Belgrado, nell'ambito dell'arte multimediale e interdisciplinare.

REZIDENCIE I RADIONICE (selekcija)**RESIDENZE E WORKSHOP** (selezione)**RESIDENCIES AND WORKSHOPS** (selection)

AiR: Krems an der Donau, Austria, 2009/2010

AiR/symposium: *ORTung*, Salzburger Kunstverein/Deutschvilla, Strobl, Austria. Curated by: Hemma Schmutz, Astrid Wege, Maren Richter, 2009

AiR: Kulturkontakt, Vienna, Austria, 2009

AiR: Viafarini, Milano, Italy, 2007

AiR: Neue Galerie am Universalmuseum Joanneum, Graz, Austria, 2006

Modelmania: workshop with Olafur Eliasson and Yona Friedman, ArtExperience Domus Academy, Venice, Italy. Curated by Maurizio Bortolotti, 2005

AiR: Festival D'Avignon, Centre Culturel Français, Podgorica. Avignon, France 1998

Born in Cetinje, Montenegro, 1976. Lives and works in Cetinje and Podgorica. Graduated from the Faculty of Fine Arts, Cetinje, University of Montenegro, 1995-1999. ENSBA (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts) du Mans, France, 1999-2000. MA in graphic design and graphic art at the Faculty of Fine Arts, Cetinje, University of Montenegro. PhD in interdisciplinary and multimedia art from the Center for Interdisciplinary Studies, University of Arts in Belgrade.

SAMOSTALNE IZLOŽBE, PROJEKTI (selekcija)**MOSTRE PERSONALI, PROGETTI** (selezione)**SOLO EXHIBITIONS, PROJECTS** (selection)**2013**

Image Think. Montenegrin Pavilion at the 55th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia

2012

Società a responsabilità limitata (S. r. l.), Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno (Pisa), Italy. Curated by Ilaria Mariotti.

The Society of Unlimited Responsibility. Museum of Contemporary Art, Belgrade, Serbia. Curated by Dejan Sretenović and Una Popović.

2010

Sfere, Irena Lagator & Wendelin Pressl. IG Bildende Kunst, Vienna, Austria.

2008

What We Call Real, Atelier DADO-gallery for contemporary art, National Museum of Montenegro, Cetinje.

2007

Is It Still Winter Outside?, Museum of Contemporary Art, with Petra Maitz: *Lady Musgrave Reef*, Banja Luka, Bosnia-Herzegovina.

Living Space, 'Beograd' Gallery, Belgrade, Serbia.

2006

Living Room, Art Pavilion, Podgorica, Montenegro.

2005

Please Wait Here, Abbazia di San Zeno, Pisa, Italy (in collaboration with Fondazione TESECO per l'Arte).

2004

Passer-by! Cultural Center gallery, Belgrade, Serbia.

KOLEKTIVNE IZLOŽBE (selekcija) / MOSTRE COLLETTIVE (selezione) / GROUP EXHIBITIONS (selection)**2013**

The Sea is my Land - artisti dal Mediterraneo. MAXXI, Rome, Italy. Curated by Francesco Bonami and Emanuela Mazzonis.

Subjective Maps/Disappearances, National Gallery of Iceland, Reykjavik, Iceland.

Spring Exhibition 2013, Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen, Denmark.

2012

Crossings - Montenegrin Contemporary Art in the XXI Century, "Erarta" Museum of Contemporary Art, Saint Petersburg, Russia.

Crossings - Montenegrin Contemporary Art in the XXI Century, NCCA, National Centre for Contemporary Art, Ekaterinburg, Russia.

Est/Ovest, Museum of Contemporary Art "Palazzo Pino Pascali", Polignano a Mare, Italy. Curated by Rosalba Brana, Mariapaola Spinelli and Antonio Frugis.

The Land Seen From the Sea, Museum of Contemporary Art, "Villa Croce", Genoa, Italy.

Tag, International festival Sarajevo - iSarajevo Winteri, Collegium Artisticum, Sarajevo, B&H.

2011

Untitled (History), 12th Istanbul International Biennial of Contemporary Art, Istanbul, Turkey. Curated by Adriano Pedrosa and Jens Hoffmann.

Algebra, ITS-Z1 International Test Site, Belgrade, Serbia.

2010

Geography of Proximity, MCA, Malta Contemporary Art Foundation, Valletta, Malta.

Orte/Nicht-Orte. Ortung 2009. Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austria. Curated by Hemma Schmutz and Astrid Wege.

Little Constellation - A view on Contemporary Art in Geo-Cultural Micro-Areas and Small States of Europe, Fabbrica del Vapore / Careof, Milan, Italy.

2009

Little Constellation - A view on Contemporary Art in Geo-Cultural Micro-Areas and Small States of Europe, galleria Neon Campobase, Bologna, Italy.

Graphic Art and New Media, Center for Contemporary Art, Podgorica, Montenegro.

3. AiR 2009: *Petruševska, Bazak, Lagator*, Galerie ArtPoint, KulturKontakt, Vienna, Austria.

2008

Open Balkan Book. 1st international biennial of contemporary art, Cultural Center gallery, Čačak, Serbia/City gallery Collegium Artisticum, Sarajevo.

City. The Face of City, Cultural Center gallery, Čačak/National Museum Art Gallery, Kruševac, Serbia.

2007

Transforming Memory. The Politics of Images, international biennial of contemporary art/24th Nadežda Petrović Memorial, Čačak, Serbia. Curated by Astrid Wege.

Recognition, Art Pavilion, Podgorica, Montenegro.

No Restriction, 40th Herceg Novi Winter Salon of contemporary art, Montenegro.

2006

Artist-in-residence 2005+2006, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria.

At the Second Sight, Pavelhaus, Laafeld, Austria. Curated by Mirjana Dabović.

Non Place, Röda Sten, Göteborg, Sweden. Curated by Maja Ćirić.

Ennui, FACT, Foundation for Art and Creative Technology, Liverpool, UK.

2005

Montenegrin Beauty, Künstlerhaus Bethanien, Berlin/
Motorenhalle, Dresden. Curated by Svetlana Racanović.

At the Second Sight, Salon of the Museum of Contemporary Art,
Belgrade. Curated by Mirjana Dabović and Marina Martić.

Drawing as a Mindset and CHAOS as a Higher Degree of Order,
Pavilion Cvijeta Zuzorić, Belgrade.

Ennui, S1 salon: Sheffield, UK

2004

Violenta Imaginii, Imaginae Violenti, 1st Bucharest biennial,
Romania.

Love it or Leave it, 5th Cetinje international biennial of
contemporary art, Montenegro. Curated by René Block and
Nataša Ilić.

Orchid, 5th Cetinje international biennial of contemporary art,
Montenegro. Curated by Petar Čuković.

Articulation, BELEF, Belgrade. Curated by Jovan Čekić.

Parallel Worlds / A Strange Point of Tension, Gallery Biljarda,
National Museum of Montenegro. Curated by Mirjana Dabović
and Branko Dimitrijević.

2003

Variations in Balkan Spaces, Thessalonica, Greece. Curated by
Zoran Erić.

1st FONa, Museum of Contemporary Art Rijeka, Croatia.

Logical, BELEF, Belgrade, Serbia. Curated by Jovan Čekić.

Montenegrin Beauty, City Theatre, Budva, Montenegro / Pavilion
Veljković-CKZD-Centre for Cultural Decontamination of the Town,
Belgrade. Curated by Svetlana Racanović.

Trash Aesthetics, Trash Ideology, Trash Technology, 25th Moscow
international film festival.

4th International Print Triennial, Museum of Modern Egyptian Art,
Cairo, Egypt.

2002

12th Space International Print Biennial, Sungkok Art Museum,
Seoul, Korea.

Face - Identity, National Museum, Kraljevo. Curated by Ljubiša
Simovića, Stevan Vuković, Zoran Erić, Darka Radosavljević and
Danijela Purešević.

Reconstruction, 4th Cetinje international biennial of contemporary
art, Montenegro. Curated by Svetlana Racanović, Iara Boubnova,
Katarina Koskina and Andei Erofeev.

5th Kochi International Print Triennial, Ino-cho Paper Museum, Ino,
Japan.

asO2: April meetings, Student Cultural Center Gallery, Belgrade.

2001

If you cannot move the mountain, you can come closer to it, "Real
Presence". Museum 25th May, Belgrade. Curated by Biljana Tomić
and Dobrila Denegri.

15th international drawing exhibition, Museum of Contemporary
Art, Rijeka, Croatia.

Chain of Discovery, Contemporary Art in Montenegro. Curated by
Svetlana Racanović.

L'Arte per la Città per l'Arte, Sala Murat, Bari. Curated by Antonella
Marino.

2000

In Situ, Château d'Oiron, Oiron, France.

3rd International Print Triennial, Museum of Modern Egyptian Art,
Cairo, Egypt.

MONOGRAFIJE, KATALOZI I FLAJERI SAMOSTALNIH IZLOŽBI
(selekcija) / **MONOGRAFIE, CATALOGHI E FOLDER DI MOSTRE**
PERSONALI (selezione) / **MONOGRAPHS, CATALOGUES AND**
FOLDERS OF SOLO EXHIBITIONS (selection)

2013

Image Think. Montenegrin Pavilion at the 55th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia. Curated by Nataša Nikčević.

2012

Irena Lagator Pejović: Società a responsabilità limitata (S.r.l.) / Limited Responsibility Society (L.L.C.) Edited/Curated by Ilaria Mariotti. Published by VILLA PACCHIANI, SANTA CROCE.

Irena Lagator Pejovic: The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy. 2001-2011. Edited by Christa Steinle and Karin Buol-Wischenau, Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum. Published by Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.

2010

Sfere: Irena Lagator & Wendelin Pressl. Edited by Dagmar Höss. IG Bildende Kunst, Vienna, Austria, 2010 (folder).

2008

Irena Lagator Pejović: *What We Call Real.* Edited by Ljiljana Zeković. Atelier DADO-gallery for contemporary art, National Museum of Montenegro, Cetinje, 2008

2007

Irena Lagator Pejović: *Living Space.* Edited by Jelena Krivokapić. 'Beograd' Gallery, Belgrade, Serbia, 2007

2005

Irena Lagator Pejović: *Please Wait Here.* Edited by Ilaria Mariotti. Abbazia di San Zeno, galleria Macchi in collaboration with Fondazione TESECO per l'Arte, Pisa, Italy, 2005

Irena Lagator Pejović: *Opening of the Book.* Edited by Ilaria Mariotti. Galleria Macchi, Pisa, Italy, 2005

Irena Lagator Pejović: *What is Missing.* Edited by Stevan Vuković. HAOS Gallery, Belgrade, 2005 (folder).

ANTOLOGIJE; KATALOZI I FLAJERI KOLEKTIVNIH IZLOŽBI
(selekcija) / **ANTOLOGIE; CATALOGHI E FOLDER DI MOSTRE**
COLLETTIVE (selezione) / **ANTHOLOGIES; CATALOGUES AND**
FOLDERS OF GROUP EXHIBITIONS (selection)

2013

The Sea is My Land - Artisti dal Mediterraneo. MAXXI, Rome, Italy. Published by Feltrinelli.

Subjective Maps / Disappearances, National Gallery of Iceland, Little Constellation, Mousse Publishing. (catalogue)

Fully Booked. Ink on Paper. Design & Concepts for New Publications. Gestalten, Berlin. (79, 110, 111).

2012

Little Constellation. Small States on un-certain stereotypes, Boxed DVD collection by Rita Canarezza and Pier Paolo Coro, Mousse Publishing.

The Land Seen from The Sea, Villa Croce Museum of Contemporary Art, Genoa, Italy. Little Constellation, Mousse Publishing. (catalogue)

2011

Untitled (History), 12th Istanbul International Biennial of Contemporary Art, Istanbul, Turkey. Edited by Adriano Pedrosa and Jens Hoffmann (catalogue)

Algebra, ITS-Z1 International Test Site, Belgrade, Serbia. Edited by Vesna Lakićević, Miroslav Karić and Jelena Veljković (catalogue)

2010

Orte/Nicht-Orte. Ortung 2009. Edited by Hemma Schmutz, Astrid Wege and Maren Richter. Salzburger Kunstverein, Salzburg/Deutschvilla, Strobl, Austria, 2010: 28-35 (catalogue)

Little Constellation Fanzine, Mousse Publishing.

Little Constellation. Contemporary Art in Geo-Cultural Micro-Areas and Small States of Europe, Mousse Publishing.

2009

Racanović, Svetlana. *Millennium Bug?! - Montenegrin Contemporary Art Scene - Delinquent Coalition of Critic and Practice.* Center for Contemporary Art, Podgorica, Montenegro, 2009: 37, 66, 67, 80, 81, 101,132-134

Graphic Art and New Media. Edited by Olga Šram. Gallery of Modern and Contemporary Art, Subotica, Serbia, 2009: 2, 16 (catalogue)

2008

Zeković, Ljiljana. *Individual Poetics*. Center for Contemporary Art, Podgorica, Montenegro, 2008: 288-292

City. The Face of City. Edited by Julka Marinković. Cultural Center gallery, Cacak National Museum Art Gallery, Kruševac, Serbia, 2008: 4, 12, 13 (catalogue)

2007

Transforming Memory. The Politics of Images. Edited by Astrid Wege and Miodrag Krkobabić. International biennial of contemporary art / 24th Nadežda Petrović Memorial, Čačak, Serbia, 2007: 24, 72-75, 107 (catalogue)

Recognition. Edited by Julka Marinković. Art Pavilion, Podgorica, Montenegro, 2007: 4, 8,9 (catalogue)

No Restriction. 40th Herceg Novi Winter Salon of contemporary art, Montenegro, 2007: 12,26 (catalogue)

2006

Artist-in-residence 2005-2006, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria, 2006 (folder)

Fuori è un Giorno Fragile. Edited by Karin Gavassa, Lorena Tadorni. Galleria Studio Legale, Caserta/Imbiancheria del Vajro, Chieri, Turin, Italy 2006: 25, 39,40 (catalogue)

At the Second Sight. Edited by Mirjana Dabović. Pavelhaus, Laafeld, Austria, 2006: 7 (catalogue)

GAP, Giovani Artisti Pugliesi 2006. Edited by Lia De Venere. Sala Murat, Bari, Italy, 2006: 32, 33, 73 (catalogue)

New Wave. Edited by Mirjana Dabović. Center for Contemporary Art, Podgorica, Montenegro, 2006: 30, 31 (catalogue)

Ennui, FACT, Foundation for Art and Creative Technology, Liverpool, UK (folder)

2005

Montenegrin Beauty. Edited by Svetlana Racanović. City Theatre, Budva/Pavilion Veljković-CKZD-Centre for Cultural Decontamination of the Town, Belgrade/Künstlerhaus Bethanien, Berlin/Motorenhalle, Dresden, Germany, 2005: 25-28, 61, 62 (catalogue)

Ennui, S1 salon: Sheffield, UK (folder)

2004

Violenta Imaginii, Imaginae Violenti, 1st Bucharest biennial, Romania (catalogue)

Love it or Leave it. Edited by René Block, Nataša Ilić. 5th Cetinje international biennial of contemporary art, Montenegro, 2004 (catalogue)

Parallel Worlds/A Strange Point of Tension. Edited by Mirjana Dabović and Branko Dimitrijević. Gallery Biljarda, National Museum of Montenegro, 2004: 4, 16, 17 (catalogue)

2003

Variations in Balkan Spaces. Edited by Zoran Erić. Interventions in public space. Thessalonica, Greece, 2003 (folder)

1st FONA. Museum of Contemporary Art Rijeka, Croatia (folder)

Logical. Edited by Jovan Čekić. BELEF, Belgrade, Serbia, 2003 (catalogue)

4th International Print Triennial, Museum of Modern Egyptian Art, Cairo, Egypt, 2003: 267 (catalogue)

2002

12th Space International Print Biennial, Sungkok Art Museum, Seoul, Korea, 2002: 124 (catalogue)

Face - Identity. Edited by Ljubiša Simović, Stevan Vuković, Zoran Erić, Darka Radosavljević and Danijela Purešević. National Museum, Kraljevo, 2002: 28, 65 (catalogue)

Reconstruction. Edited by Svetlana Racanović, Iara Boubnova, Katarina Koskina and Andei Erofeev. 4th Cetinje international biennial of contemporary art, Montenegro, 2002: 45, 46 (catalogue)

5th Kochi International Print Triennial, Ino-cho Paper Museum, Ino, Japan, 2002: 102 (catalogue)

2001

15th international drawing exhibition. Edited by Ljubica Dujmović Kosovac. Museum of Contemporary Art, Rijeka, Croatia, 2001: 82 (catalogue)

L'Arte per la Città per l'Arte. Edited by Antonella Marino. Sala Murat, Bari, 2001: 82, 83 (catalogue)

2000

3rd International Print Triennial, Museum of Modern Egyptian Art, Cairo, Egypt, 2000 (catalogue)

NATAŠA NIKČEVIĆ



Nataša Nikčević, istoričarka umjetnosti, komesar i kustos crnogorskog predstavljanja.

Rođena je u Nikšiću 1965. godine. Živi i radi u Podgorici. Diplomirala je na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, na Odsjeku za istoriju umetnosti. Pisala je prikaze o izložbama i radila intervjue sa umjetnicima za dnevne novine *Pobjeda*, *Crnogorski književni list* i nedjeljne novine *Monitor*. Član je redakcije prvog crnogorskog časopisa za savremenu umjetnost *ART Centrala*. Autorka je predgovorâ za kataloge crnogorskih umjetnika različitih generacija. Godine 1991. saradivala na projektu Cetinjskog međunarodnog bijenala savremene umjetnosti. Potpredsjednica je *Društva istoričara umjetnosti Crne Gore* i član odbora Odjeljenja umjetnosti *Crnogorske akademije nauka i umjetnosti*.

Kontakt: natasa.nikcevic@gmail.com

PROJECTS/EXHIBITIONS:

2013 - *Penopolis: Žensko mapiranje kulture mediteranskog grada*, obale Morače i Ribnice, Podgorica, Crna Gora;

2012 - *TAG*, Collegium Artisticum, Sarajevo, BIH (nagrada „Srebrna pahulja”, na međunarodnom festivalu *Sarajevska zima*);

2010 - *Individualne mitologije*, Crnogorski likovni salon „13. novembar”, Ministarstvo kulture, Cetinje, Crna Gora;

2005 - *Savremena crnogorska grafika*, Kulturni centar Srbije i Crne Gore, Pariz, Francuska.;

2003 - *Bijenale pejzaža*, Likovni kulturni centar „Zlatno oko”, Novi Sad, Srbija;

2001 - *U vrtovima drugih mogućnosti*, „L'Arte per la Città per l'Arte”, Murat Hall, Bari, Italija.;

2001 - *Ogledalo/Ogledanje*, Centar savremene umjetnosti, Dvorac Petrovića, Podgorica, Crna Gora;

2000 - *Savremena crnogorska umjetnost 1950-2000. godine*, Collegium Artisticum, Sarajevo, Bosna i Hercegovina;

1997 - *Portret umjetnika u mladosti*, KIC Budo Tomović - Podgorica, Crna Gora.

Nataša Nikčević (storica d'arte, commissario/curatore del padiglione del Montenegro)

Nata a Nikšić, Montenegro, nel 1965. Vive e lavora a Podgorica. Laureata alla Facoltà di Filosofia presso l'Università di Belgrado, Dipartimento della storia d'arte. Ha pubblicato interviste con artisti, e recensioni e segnalazioni delle mostre per il quotidiano montenegrino *Pobjeda*, *Crnogorski književni list* e il settimanale *Monitor*. Editrice della prima rivista d'arte contemporanea montenegrina *ART Centrala*. Autrice di numerose prefazioni per i cataloghi degli artisti montenegrini di diverse generazioni. Nel 1991 coopera al progetto della Biennale Internazionale d'Arte Contemporanea di Cetinje. Vice-presidente dell'Associazione degli Storici d'Arte del Montenegro, e membro del consiglio del Dipartimento d'Arte dell'Accademia Montenegrina di Arti e Scienze.

Contatto: natasa.nikcevic@gmail.com

PROGETTI/MOSTRE:

2013 - *Penelopolis: Mappa al femminile della cultura delle città mediterranee*, rive dei fiumi Morača e Ribnica, Podgorica, Montenegro.

2012 - *TAG*, Collegium Artisticum, Sarajevo, BIH (Premio *Fiocco d'argento*, Festival Internazionale *Inverno di Sarajevo*).

2010 - *Mitologie Individuali*, Esposizione Montenegrina di Arti Visive 13. novembre, Ministero della Cultura, Cetinje, Montenegro.

2005 - *Grafica d'Arte Contemporanea del Montenegro*, Centro Culturale di Serbia e Montenegro, Parigi, Francia.

2003 - *La Biennale del Paesaggio*, Centro di Cultura Visiva "Occhio d'oro", Novi Sad, Serbia.

2001 - *INei Giardini delle Altre Possibilità*, "L'Arte per la Città per l'Arte", Sala Murat, Bari, Italia.

2001 - *Specchio/Specchiarsi*, Centro d'Arte Contemporanea, Il Palazzo Petrović, Podgorica, Montenegro.

2000 - *Arte Contemporanea Montenegrina 1950-2000*, Collegium Artisticum, Sarajevo, Bosnia Erzegovina.

1997 - *Ritratto dell'Artista da Giovane*, KIC Budo Tomović - Centro Giovani, Podgorica, Montenegro.

Nataša Nikčević (art historian, commissioner and curator of the Montenegrin pavilion)

Born in Nikšić in 1965. Lives and works in Podgorica, Montenegro. Graduated from University of Belgrade's Faculty of Philosophy, Department of Art History. Has written exhibition reviews and interviews with artists for the daily newspaper *Pobjeda*, the *Montenegrin Literary Paper* and the weekly newspaper *Monitor*. She has been an editor for the first Montenegrin journal of contemporary art, *ART Centrala*. Author of various introductions to the catalogues of Montenegrin artists of different generations, in 1991, she collaborated on the Cetinje International Biennial of Contemporary Art, Cetinje, Montenegro. She is also vice-president of the Association of Art Historians of Montenegro and board member of the Department of Arts of the Montenegrin Academy for Sciences and Arts.

Contact: natasa.nikcevic@gmail.com

PROJECTS/EXHIBITIONS:

2013 - *Penelopolis: Women's Mapping of Mediterranean Town's Culture*, banks of rivers Morača and Ribnica, Podgorica, Montenegro.

2012 - *TAG*, Collegium Artisticum, Sarajevo, BIH ("Silver Snowflake" Award, *Sarajevo Winter International Festival*).

2010 - *Individual Mythologies*, Montenegrin Visual Salon "November 13th", Ministry of Culture, Cetinje, Montenegro.

2005 - *Contemporary Montenegrin Graphic Art*, Cultural Center of Serbia and Montenegro, Paris, France.

2003 - *Landscape Biennial*, Visual Culture Center "Golden Eye", Novi Sad, Serbia.

2001 - *In the gardens of other possibilities*, "L'Arte per la Città per l'Arte", Murat Hall, Bari, Italy.

2001 - *Mirror/Mirroring*, Contemporary Art Center, Petrović Palace, Podgorica, Montenegro.

2000 - *Contemporary Montenegrin Art 1950-2000*, Collegium Artisticum, Sarajevo, Bosnia and Herzegovina.

1997 - *The Portrait of the Artist as a Young Man*, KIC Budo Tomović - Youth Center, Podgorica, Montenegro.

BAZON BROCK



Bazon Brok je profesor emeritus Estetike i Kulturnog obrazovanja na Univerzitetu Bergiše u Vupertalu (Njemačka). Bio je predavač i na Akademiji likovnih umjetnosti u Hamburgu (1965–1976. godine) i na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Beču (1977–1980. godine). Nagrađen je počasnim doktoratom na ETH (Švajcarskom federalnom institutu za Tehologiju, Cirihi), kao i doktoratom na Karlsrue Univerzitetu za umjetnist i dizajn. Razvio je metod *Aktivnog podučavanja*, koji seminarsku salu pretvara u pozornicu za scensko predstavljanje sebe i drugih. Od 1968. do 1992. godine organizovao je info-radionice za posjetioce različitih edicija *Dokumente*. Godine 2009. organizovao je info-radionicu za posjetioce izložbe *60 godina, 60 radova*, u zgradi Martin-Gropius u Berlinu. Jedanaest godina bio je voditelj emisije *Debate o slikama - razgovori o umjetnosti*, na TV 3Sat. Organizovao je oko 2500 događaja, kao na primjer: *Stvarna / kupoprodajna umjetnost (Wa(h)re Kunst)*, *Muzejska radnja kao odaja čudesa (Der Museumsshop als Wunderkammer)*, od 1994. godine organizovana u osamnaest gradova, *Veseli marš kroz teritoriju teorije (Lustmarsch durchs Theoriegelände)*, koja je 2006. godine obišla jedanaest muzeja, *Svjetski dan civilizacije* (24. novembar 2007. i 2008. godine). Ostvario je brojne saradnje sa Jozefom Bojsom, Nam June Paikom, Fridensrajhom Hundertvase-rom i Volfom Foštelom. Trenutno je uključen u projekat organizacije kurseva za dobijanje diploma u svojstvu građanina, primaoca, potrošača, donatora i selektora na Akademiji umjetnosti i dizajna u Karlsrueu (rektor Peter Sloterdijk).

Instituti: Laboratorija univerzalne poezije i prognoze, Biro za kritiku očiglednog, Institut za teoretsku umjetnost, Institut rumorologije i širenja glasina.

Posljednja publikacija: *Veseli marš kroz teritoriju teorije (Lustmarsch durchs Theoriegelände)*, knjiga i DVD iz 2008. godine.

Bazon Brock è professore emerito di Estetica e di Educazione culturale presso la Bergische Universität di Wuppertal, in Germania. Ha insegnato anche presso l'Accademia di Belle Arti di Amburgo (1965 – 1976) e presso l'Accademia di Arti applicate di Vienna (1977 – 1980). Nel 1992 è stato insignito del titolo di “honorary doctorate” presso ETH (Swiss Federal Institute for Technology di Zurigo), titolo conferitogli una seconda volta nel 2012 presso la Karlsruhe University of Arts and Design. Ha sviluppato il metodo di “Insegnamento attivo”, secondo il quale l'aula scolastica diventa un palco per rappresentazioni teatrali proprie e altrui. Dal 1968 al 1992 ha organizzato laboratori per i visitatori delle varie edizioni di Documenta. Nel 2009 ha organizzato il laboratorio per i visitatori della mostra *60 anni. 60 opere*, nel Martin-Gropius Bau, a Berlino. Per undici anni è stato conduttore della trasmissione *Bilderstreit – Kunst im Gespräch (Dibattiti sulle immagini – colloqui sull'arte)*, trasmessa da TV 3Sat. Ha partecipato a più di 2500 eventi, come ad esempio: *Wa(h)re Kunst. Der Museumsshop als Wunderkammer* (Arte vera/arte commerciabile. Il negozio del museo come camera delle meraviglie, in 18 città dal 1994), *Lustmarsch durchs Theoriegelände (Marcia allegra attraverso il territorio della teoria, nel 2006, in 11 musei)*, *Tag der Weltzivilisierung (Giornata mondiale della civiltà)* (24/11/2007 e nel 2008) e ha collaborato in moltissime occasioni con Joseph Beuys, Nam June Paik, Friedensreich Hundertwasser e Wolf Vostell. Dal 2010 al 2013 ha organizzato corsi per il conferimento di diplomi per cittadini, riceventi, consumatori, donatori e selettori presso la Karlsruhe University of Arts and Design (rettore: Peter Sloterdijk).

Istituti: *Labor für Universalpoesie und Prognostik* (Laboratorio della poesia universale e di prognosi), *Büro für Evidenzkritik* (Ufficio per la critica dell'ovvio), *Institut für theoretische Kunst* (Istituto per l'arte teoretica), *Institut für Rumorologie / Gerüchteverbreitung* (Istituto per la rumorologia/spargimento di rumori).

La sua pubblicazione più recente è *Lustmarsch durchs Theoriegelände (Marcia allegra attraverso il territorio della teoria, libro & DVD, 2008)*.

Bazon Brock is professor emeritus of Aesthetics and Cultural Education at the University of Wuppertal, Germany. He has held additional chairs at the Hamburg University of Fine Arts (1965-1976) and the University of Applied Arts, Vienna (1977-1980). In 1992 he was awarded an honorary doctorate at ETH (Swiss Federal Institute for Technology, Zurich) and a second one in 2012 at the Karlsruhe University of Arts and Design. He has developed the method of “Action Teaching”, in which the lecture hall becomes a place for staging oneself and others. From 1968 until 1992 he launched the documenta-schools for visitors and in 2009 he performed a school for visitors for the exhibition “*60 Jahre. 60 Werke*” (60 Years. 60 Works) at the Martin-Gropius building, Berlin. For a period of eleven years he presented the show “*Bilderstreit – Kunst im Gespräch*” (debating pictures ñ conversations about art) on the 3sat TV channel. He has participated in over 2500 exhibitions and other events, such as for example, *Wa(h)re Kunst. Der Museumsshop als Wunderkammer* (True/tradable art. The museum shop as a chamber of wonders, since 1994 in 18 cities); *Lustmarsch durchs Theoriegelände* (a cheerful march through theoretical territory, 2006, in eleven museums); *Tag der Weltzivilisierung* (world civilization day, 24/11/2007 & 2008), and has collaborated on numerous occasions with Joseph Beuys, Nam June Paik, Friedensreich Hundertwasser and Wolf Vostell. From 2010 until 2013 he has established courses for diplomas as citizens, recipients, consumers, donors and selectors at the Karlsruhe University of Arts and Design (Rector: Peter Sloterdijk).

Institutes: *Labor für Universalpoesie und Prognostik* (universal poetry and prognosis lab), *Büro für Evidenzkritik* (office of evidential criticism), *Institut für theoretische Kunst* (faculty of theoretical art), *Institut für Rumorologie / Gerüchteverbreitung* (faculty of rumourology / spreading of rumours).

His most recent publication is *Lustmarsch durchs Theoriegelände* (a cheerful march through theoretical territory, book & DVD, 2008).







ISBN 978-86-85797-28-€



9 788685 797286 >

Irena Lagator Pejović

MISLITI **SLIKOM** (*MNE)
PENSARE ATTRAVERSO **L'IMMAGINE** (*IT)
IMAGE **THINK** (*EN)

PAVILION MONTENEGRO

