

TI RICORDI SJEĆAŠ LI SE YOU REMEMBER

**ALEKSANDAR
ĐURAVČEVIĆ**

Biennale Arte 2015
Paviljon Crne Gore
Pavilion of Montenegro
Padiglione del Montenegro

Aleksandar Đuravčević
TI RICORDI SJEĆAŠ LI SE YOU REMEMBER

ME

- Pozorište sjećanja Aleksandra Đuravčevića 5
Anastazija Miranović
- Permanent refugees 9
Daria Filardo
- Tehnologija sjećanja: crteži i eksteriorizacija 13
u radovima Aleksandra Đuravčevića
Philip Glahn

EN

- The Theater of Memory of Aleksandar Duravcevic 17
Anastazija Miranovic
- Permanent refugees 23
Daria Filardo
- A Technology of Memory: Drawing and Exteriorization 29
in the Work of Aleksandar Duravcevic
Philip Glahn

IT

- Il teatro della memoria di Aleksandar Duravcevic 33
Anastazija Miranovic
- Permanent refugees 39
Daria Filardo
- Una tecnologia della memoria: disegno ed 45
esteriorizzazione nell'opera di Aleksandar Duravcevic
Philip Glahn

ME EN IT

- Podaci o radovima / Artworks Information / Informazioni sulle opere 48
- Aleksandar Đuravčević CV 50
- Anastazija Miranović CV 52

Pozorište sjećanja Aleksandra Đuravčevića

Anastazija Miranović

Kako je moguće „znati“ prošlost? Kako spoznati jedinstvenu univerzalnu istinu? Da li je to uopšte moguće? Da li je potrebno, ili je dovoljno preispitivati, sumnjati i čekati... u kontinuitetu...?

Ako nijedna pisana istorija (u vajtovski shvaćenoj istorijskoj gramatici) nije u skladu s onim što se zaista dogodilo u prošlosti, ostaju nam lične interpretativne naracije događaja i individualne istorije, koje izrastaju i naslanjaju se na opštu „metaistoriju“ (Hajden Vajt). Sumnju u fiktivni karakter istorijskih rekonstrukcija izrazili su značajni mislioci 20. vijeka (Valeri, Hajdeger, Levi-Stros, Sartr, Fuko). Uostalom, u savremenom društvu odavno je zaživjela Bodrijarova barokna ideja „da život i realnost nijesu ništa drugo do gluma i teatralnost, velika pozornica iluzija, na kojoj se ispod šminke i kostima nikad ne spozna pravi lik“.

Otuda potreba za samoiščitavanjima i ličnim introspekcijama, koje će tvoriti sopstvenu sliku istorije. Onu „stvarnu istoriju“ čiji smo akteri i svjedoci, koja se odvija u paralelnim ciklusima sa „zvaničnom“, ideološkom istorijom. Taj, pomalo zbunjujući i prilično kompleksan proces ostavlja mogućnost izbora ili prepuštanja tokovima.

Aleksandar Đuravčević je očekivano, kao umjetnik u punom značenju te riječi, prigrio izazov sjećanja, tražeći/pronalazeći u njima kod za dešifrovanje tragova prošlosti i naznake budućih istorijskih fluktuacija. Njegov projekat *Sjećaš li se* baziran je na pseudo dokumentaciji ponovno produkovanog sjećanja. Istovremeno, predstavlja način i priliku da individualnim eskapističkim zaranjanjem u prošlost vlastite porodice ispriča duh crnogorske tradicije, usmenog predanja, „malih“ i „velikih“ istorija. Time on biva simulakrum istorije, neprecizno i neformalno sakupljenih fragmenata prošlosti, koji na pozornici života tvore svojevrsan teatar memorije.

Sjećaš li se predstavlja pokušaj da se u određeni memorijski i istorijski kontekst smjesti/izmjesti „kapital“ mnemografskih zapisa u amplitude ličnih mentalnih migracija do specifičnih migracija mentaliteta. Umjetnik – nomad kreće ranjivim poljem aluzivnih konvulzija duha, spremnog na iskorak (u) sjećanja, zarad mentalnih prestrojavanja, uspostavljanja drugačijeg poretka permanentnih, kontinualnih odlazaka/dolazaka, u beskonačnom prisustvu nepromjenljive, tvrdoglavo dezorjentišuće stvarnosti.

Pripadnost jednom prostoru neminovno je obilježena autentičnošću individualnog življenja. Mjesta rođenja i mjesta života mogu biti manje i/ili više udaljena mjerljivim kategorijama. Međutim, ona ostaju povezana nužnom i nepromjenljivom autentičnošću koju čovjek nosi kao svoj usud i sopstveni doseg/zalog svoje individualnosti. U datom kontekstu, pripadnost nekom prostoru, u najširem smislu pojma teritorijalno, mentalno, simbolički – potvrda je individualnog življenja.

Ipak, čini se da je „lakše kao Kolumbo otkriti drugi, novi svijet, nego dublje zaći samo u jedan dio onog koji nam se čini da tako dobro znamo. Kopno smo izgubili iz vida, kompas nam je nesiguran, ljudi se bune. Ipak, istorija se kao đubre gomila pred vratima prirode. A samo trenutak taštine i zdravih čula treba nam da nas nauči da iza uobičajenog stoji priroda, u kojoj, za sada, imamo nekakvo pravo prvenstva i nekakav

zapadni rezervat. Živimo na ivici tog područja...“

Umjetnički projekat Aleksandra Đuravčevića *Sjećaš li se* u egzekutivnom smislu čini nekoliko pojedinačnih radova, integralno kontekstuiranih, materijalizovanih miksom tehnika u instalaciji, video produkciji i crtežu.

To su radovi: *Red* – pet video radova nastalih u vremenskom intervalu 1992-2002; *Identity* – tekstualna instalacija od bronzanih slova, 2015; *Room No.1* – instalacija od ugljenisanog drveta, stakla i bronze, 2013; *Come mi manchi* – crtež grafitom, 2015; *Waiting* – video rad, 2015.

Čovjek je, prije svega, društveno biće. U tom kontekstu, Đuravčevićev rad *Kako mi nedostaješ* ukazuje na imanentnu ljudsku potrebu za komunikacijom, dijalogom, razmjenom poruka. Umjetnik stvara crtež – otisak natpisa, ljubavne poruke jednoj Mariji, urezanog u kamenu renesansne, venecijanske palate. Ova poruka, bilo kojim pismom i načinom pisana, nije izgubila značenjsku suštinu u viševjekovnom vremenskom trajanju. Danas i nekad znače isto. Kojim god putevima hodili, najduži/najdalji, a često i najteži je put samospoznaje, koji vodi od uma ka srcu i nazad. Često bauljamo po tom putu kao slijepci, kako bi Bonito Oliva rekao: „Moje oko je isuviše blizu mene... i nijesam ono što vidim“. Traženje/potvrđivanje sebe kroz komunikaciju s drugima, centriranjem formi u polju, „sugerišući središte pozornice – mjesto priče, a time i značenja“, umjetnik stvara svojevrsnu „scenografiju“ za koncept identiteta. Mimetički transfer viševjekovne poruke prilika je za demonstraciju refleksogene moći igre identiteta.

U radu *Čekanje* umjetnik, takođe, šalje poruku/e, ali ovog puta koristi neverbalnu komunikaciju. Mizanscen – žena u crnom, s vunenim prslukom i čarapama, puši na prozoru, ili sjedi ispred kuće, čeka, zagledana u daljinu. U prodornom, nedokučivom pogledu smješta se lična istorija starice koja čeka. U intermecima kontinuiranih čekanja jedino izvjesna ostaju sjećanja. Ona su uvijek tu, nikada ne iznevjere, osim ako im dozvolimo. ...Bijele škure i okviri prozora – ram za sliku crne praznine/tišine sobe ispunjene zebnjom čekanja u nastajanju/nestajanju. Pogrešna je, ali, nažalost, datim uzusom stečena pasivna uloga žene u crnogorskoj tradiciji/istoriji. Ona je ta koja čeka, zarobljena u parališućoj pasivnosti, dok je On, nevidljivi „predator“, protagonista akcije i nosilac radnje u činu života. Žena je senzitivna, sigurna podrška za ispoljavanje snage muškog principa. Na cjelokupnoj mediteranskoj pozornici života identična je stereotipna podjela uloga.

Artikulišući simbolikom crvene boje u grupi video radova pod sugestivnim nazivom *Crveno*, Đuravčević lucidno i jezgrovito kontekstira tradicijske identitete ovdašnjih prostora. Od kamernе, žanrovski inpostirane mrtve prirode sa šipcima u korpi od pruća, do odranih životinjskih tjelesa, krvoločne borbe pasa ili staračkih ruku koje strpljivo čiste i sakupljaju zrna šipka. Od esencije života do esencije smrti – od soka do krvi. Crveno je zastava Crne Gore.

I u radu *Identitet* umjetnik se na relaciji etnos-etos poigrava stereotipima i identitetima. Što je to što nas skriva/otkriva, što stvara željenu sliku čitanja? Bodrijarovski kostim i šminka, simulacije i simulakrumi, jezik, prostor, pripadnost određenoj zajednici. Dešavaju se čudesne sprege i preplitanja u nomadskom mišljenju „identitetskog skitnice“ u hod, koji „istovremeno napreduje i nazaduje“.

„...Iz potonulog dana ko neće u mrak skočiti?...“

U radu *Soba broj 1* umjetnik u konstruktivističkoj – dekonstruktivističkoj igri privida „gradi“ i „pali“ svoju „palatu“. Aktivacijom čula mirisa Đuravčević unosi dodatni „remetilački“ elemenat, kojim varljivost čula vida nadomješta mirisom, subverzivno djelujući na tendenciozni utisak cjeline, utisak patvorene ljepote sobe – zgarišta, koja u svojoj dostojanstvenoj estetici krije eleganciju smrti. Crni, izrezbareni, ugljenisani drveni paneli, postavljeni kao paravani u bijeloj sobi, čine „kavez“, okvir za scenu koja se dešava u središtu, a koja je moguća jedino interaktivnom refleksogenom

igrom ogledala repetitivnih identiteta. Revitalizacija sobe – palate moguća je u mjeri osobene imaginacije.

„...Mašta je zgušnjavanje prirode; ne samo jezika, nego znakova uopšte. Istina je da je zgušnjavanje smisla kružna, rekurzivna djelatnost; ona se odvija stepenima usavršavanja – gotovo nikada ne uspijeva iz prve, zahtijeva ponovno oblikovanje. Ono novo, inovacija nastaje tako ili nikako, u svakom slučaju, ne kao novi početak. Možemo bez sumnje utvrditi da je sve što počinje kao pucanj iz pištolja već jednom bilo – ništa novo pod suncem. Ta novost uvijek je već iza nas. Novost kao izvornost, kao originalnost, čini se potrošenom. Ono što nas zanima nastaje iz gomilanja...“
(Holger van den Boom)

„...U pitanju je da se lice svijeta baš u onome što je najnovije nikada ne mijenja, da to najnovije u svim stvarima uvijek ostaje isto...“ (V. Benjamin)

Aleksandar Đuravčević u projektu *Sjećaš li se* promišljeno artikuliše nemirima zapretnih sjećanja, iskričavom lucidnošću čekanja. Želi da shvati i razumije, da oprost i daruje novu/staru priču pogleda, da u zaštićenim đardinima mentalno oprostovanih svjetonazora, u pročišćenju auri navika, u prodornoj strukturi nereda stvori novu vrijednost refleksogene, onoričke igre sjećanja.

„Refleksogena moć“ je opšta moć života, jer život nije slijepi tok vremena, već sposobnost reakcije i povratka. Refleksogeni čin je ontološki čin, pokušaj temeljnog odbijanja smrti. Nagovještava duh, pa se „sjećanje kao imaginarno suprotstavlja licima vremena. Ono osigurava biću, nasuprot rastućem proticanju vremena, kontinuitet svijesti i mogućnost vraćanja, nazadovanja s onu stranu nužnosti sudbine.“ (Žilber Diran)

„Antropološki smisao sjećanja otkriva u korjenima imaginacije potrebu da se prevlada prolaznost vremena. Čovjek i stvari nijesu samo upleteni u tok vremena, pa čak ni u istoriju, nego su uvučeni u različite scenarije u kojima zadobijaju svoj identitet.“
(Bernhard Valdenfels)



Permanent refugees

Daria Filardo

Aleksandra Đuravčevića sam upoznala prije mnogo godina u Italiji, u Firenci, gde je živio prije odlaska u Njujork, a gdje ja i dalje živim (mada i sama dolazim iz drugog mjesta). Povezao nas je splet mjesta i ljudi koji su svjedočili o našim susretima. Putanje su nam se razlikovale, mijenjale su se tokom godina hranjene različitim geografijama, ali su se ovom prilikom ponovo ukrstile, pronašavši jako sjecište u neprekidnom traganju za pripadnošću, sačinjenom od pokreta, zastoja, taloga, kolektivne istorije i individualnih priča.

Budući da sam i sama u stalnoj potrazi za svojim mjestom – u poslu, u odnosima sa umjetnicima, u kreativnim udruženjima kojima pripadam, vremenom sam spoznala da je ono baš u iskustvu traganja, u neobuzdanom pokretu koji ga definiše. Moja istraživanja o položaju autora (kustosa) preklapaju se sa potragom Aleksandra Đuravčevića za pozicijom koja bi istovremeno bila i definicija identiteta.

Naslov Đuravčevićeve izložbe *Ti ricordi Sječaš li se You remember* je izazov, ali i pitanje koje je izgubilo znak interpunkcije. Sjećanje je selektivno; ono izostavlja, briše, cenzuriše i prerađuje iskustvo na svojevrsan (potpuno autobiografski) način. Sjećanje je konstrukt i raslojavanje – od njega smo napravljeni. Sjećanje akumulira, dodaje i vremenom nanovo piše ono što smo jednom iskusili.

U okviru izložbe *Ti ricordi Sječaš li se You remember* sjećanje dobija formu, postaje djelo, talog vremena u kom umjetnik otkriva sintezu lične i kolektivne istorije kroz istoriju forme. Sve ovo je sadržano i vidljivo u sadašnjem trenutku umjetničkog djela. „Jetzt-zeit“ (doslovno „sada-vrijeme“¹) je termin koji je upotrijebio Valter Benjamin da opiše kondenzaciju istorije u sadašnjem trenutku, splet heterogenih vremenskih perioda koji se susreću unutar jedinog izraza koji ih sve spaja – umjetničkog djela.

Po Benjaminovim riječima: „Nije da prošlost baca novu svjetlost na ono što je u sadašnjici, niti da sadašnjica osvjetljava ono što je prošlo; slika bljeskom spaja ono što je bilo nekada sa sadašnjim trenutkom, formirajući konstelacije. Drugim riječima, slika je dijalektika u zastoju.“² Život slike je stoga „trenutan“. Benjamin govori o „vremenu-sada“ kao o pokretu koji se sam sobom hrani, osvjetljavajući sadašnji trenutak. Sjećanja koja izranjaju na površinu iskupljuju sadašnjost, nudeći etičku mogućnost spasenja kroz patos i njegovu formu. Prema Benjaminu, ovaj proces se odvija kroz praksu montaže,³ idući „uz dlaku“⁴ istoriji i otkriva da ne postoji istorija bez konvergencije svih kontradiktornih vremena, raslojavanja i nesklada.

Djelo je, dakle, nelinearni narativ, politički i poetski iskaz umjetnika unutar istorije. U opusu Aleksandra Đuravčevića ono je i ispitivanje pripadnosti, koju je nemoguće

1 Alessandra Campo, *Sopravvivenza dialettica. Benjamin e la forma attuale del Nachleben warburghiano*, 2010 p. 7

2 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Belknap Press, New York, 2002, fr. N2a

3 Naročito u *The Arcades Project*, Belknap Press, New York, 2002

4 Walter Benjamin, *Sul concetto di Storia*, 1940 trad it. G.Bonola e M.Ranchetti, in *Opere complete*, vol. VII (scritti 1938-1940) Einaudi, Torino, 2006, Tesi VII p. 486

definisati u smislu fiksnog identiteta, i prihvatanja fizičkog, geografskog i iskustvenog kretanja kao suštinskog elementa svakog pokušaja definicije, koja neminovno ostaje otvorena za procese ponovnog pisanja.

Istorija i priče sadržane u djelima Aleksandra Đuravčevića susreću se u procesu kome oblik daju frakture, skokovi, iznenadna prosvjetljenja, krize i sudjelovanja. U njegovim radovima istorija Crne Gore nije ispričana dokumentarno i antropološki, već na osnovu autobiografske građe umjetnika, koji je živio i rastao u zemlji do rata na Balkanu. U njima nalazimo odjeke recentne istorije, mješovitih ideologija i vjerskih različitosti stopljenih sa čistom, praotačkom i plemenskom suštinom crnogorskog društva, u poetskom registru koji činjenice pretvara u vizije, kao na primjer u instalaciji *Red*, koju čini 5 video radova tematski povezanih crvenom bojom.

Red prikazuje mrtvu prirodu sa jabukama i narovima, u kojoj sitne varijacije u osvjetljenju prenose vijekove slikarstva. Dvije ruke, rudimentaran instrument napravljen od drveta, platno i sjemena nara koja se metodično gnječe kako bi se pretvorila u esenciju jarko crvene, u tečnu boju koja odiše senzualnošću. Zatim, eksterijer koji vrvi životom dok se kolje i komada tele, u nasilnom ritualu koji je normalizovan brzinom života koji ga okružuje. Bijeli stolnjak, ruke starije žene koja ljušti nar i čisti sjemena koja progresivno osvajaju prostor slike; divljačka borba pasa koja ukazuje na brutalnost bilo kojeg sukoba. Instalacija je bezvučna, raskošna i upečatljiva i prenosi nas u sporije vrijeme u kojem forma rituala (bilo da je u pitanju mrtva priroda ili životinja u agoniji) govori o otporu i upornosti od kojih se ne možemo osloboditi i koji će nastaviti da izranjaju na površinu realiteta.

Djela Aleksandra Đuravčevića jedinstven su primjer akumulacije oblikovane tokom godina koja je proizvela brojne varijacije – hrabro koristeći različite materijale i tehnike i u kom se barokna i vizionarska punoća stapa sa snagom riječi transformisanih u vajarski izraz, odnosno sa snagom crteža koji registruje tragove nestalih vremena.

Room No.2 je velika instalacija u kojoj se rekonstruiše soba drvenih zidova, izrezbarenih od strane umjetnika. Površinu zidova bogatom čine ornamenti, zaobljenja i krivine, te snažno prisustvo vremena zasićenog materijom. Nema glatkih ni jednostavnih površina. Prostor je artikulisan i raskošan. Zidovi sobe kao da se crne, spaljeni duž cijele površine koja je izložena posjetiocima. Ovo je sjećanje na ruševinu, na materiju koja u sebi nosi tragove sopstvenog uništenja, mjesto koje prepoznamo ali koje više ne znamo da koristimo, relikvija.

Na crnom papiru, podlozi koju često koristi za svoje crteže, Aleksandar Đuravčević grafitom crta sjećanje na prošlost, frotaž zapisa urezanog na čošku jedne venecijanske palate koji je ljubavno pismo i nada u ljubav. *Come mi manchi*.

SV.LE.LABRA.E.NEL.CORE.
SEMPRE.MI.SIA.
IN.VITA.E.IN.MORTE.
IL.NOME.TUO.O.MARIA

NA USNAMA I U SRCU,
NEKA SE UVIJEK NAĐE,
U ŽIVOTU I U SMRTI,
TVOJE IME, O MARIJA

Za Aleksandra Đuravčevića crtež je temeljna praksa koja ga oduvijek prati. Crna površina je veoma prisutna, a crteži su obično pedantni zapisi detalja koji sugerišu gotovo opsesivno vremensku definisanost gesta, kojim se svijet iznova i iznova stvara. U ovom slučaju, ruka umjetnika brzim pokretima trasira zapise u kamenu. Pokretima olovke se na papiru fiksira polje iskošenih znakova između kojih je prazan prostor, a lapidarni natpis kao da izranja iz crnila. Na ovaj način se stvara dodatni sloj memorije, novo lice kamena prevedenog u drugi medijum – papir i izmještenog u drugi prostor – izložbeni. Na ovaj način, natpis koji se vrlo često ne primjećuje unutar urbanog tkiva postaje značajan, ljubavna čežnja koja prevazilazi vijekove kako bi dotakla svakog od nas.

Pisanje kao trag i uspomena, riječ doživljena kao upit karakteristike su i velike instalacije izrađene u bronzanim slovima na zidu *Identity*, 2010-2015. Slova ovog ogromnog natpisa dobijaju skulptoralnu dimenziju, a upotrebom klasičnih materijala sugerišu ideju postojanosti. Čin čitanja, međutim, otkriva prolaznost i poteškoće na koje se nailazi pri definiciji identiteta na osnovu pogleda Drugog.

Albanci su mislili da sam Crnogorac
 Crnogorci su mislili da sam Albanac
 Italijani su mislili da sam Sloven
 Latinosi misle da sam Italijan
 Crnci misle da sam Francuz
 Francuzi misle da sam jedan od njih

Ovaj rad rezimira priču o promjenljivim identitetima, izgrađenim od mnoštva parčića koji se ukrštaju unutar pojedinca i čije je granice nemoguće jasno odrediti. Pogled drugog vraća slike koje ne zalaze u dubinu i često ne nailaze na odgovarajuću reakciju. Ove fraze, koje na prvi pogled samo prenose duboko ukorijenjene stereotipe, zapravo nagovještavaju i brojne geografske kretnje umjetnika. U tom smislu, one su i susret sa Drugim, koji gleda umjetnika i pokušava da dođe do nemoguće klasifikacije – od Crne Gore, gdje je zbog djelimično albanskog porijekla uvijek doživljavan kao „mješavina“, do Italije, u kojoj nikada nije postojala jasna percepcija fragmentacije bivšeg jugoslovenskog društva i stoga je on neproblematično označen kao „Sloven“. Na početku djela, glagol „misliti“ je u prošlom vremenu (thought), a u drugom dijelu u sadašnjem. Ono zapravo datira iz 2010/2014, što znači da je nastalo u Njujorku, gdje umjetnik živi, i gdje različite etničke grupe, Latinosi, crnci, Francuzi, pokušavaju da definišu identitet umjetnika u mješovitoj zajednici koju čine brojne stalne izbjeglice, takozvani *permanent refugees*.

Često razmišljam o fenomenu „daljine kao identiteta“ – o svim mogućim pričama o sebi i drugima, odnosno o sebi kroz oči drugih, kao što je to slučaj u radu *Identity*. Priča o identitetu posmatranom u odnosu na daljinu može biti artikulirana na više načina: kao susret i dijalog, ili kao konflikt; od otvorene kontaminacije do nemogućnosti prevođenja drugog (u etimološkom smislu dovođenja drugog do sebe). Umjetnička (i kustoska) djelatnost sastoji se upravo u izražavanju ove „oprostorene autorske pozicije“. Prostor izražavanja nije sinonim za nepokretnost – nije apsolutna i nepromjenljiva kategorija bića, već svojevršno „jedinstvo u različitosti“ (po Stjuartu Holu); trenutna svijest o sopstvenoj poziciji (koja varira u odnosu na prostor i iskustvo).

Identitet je mjesto, pa tako i autorski identitet. Moguće je odrediti njegovu poziciju unutar istorije i jezika. On insistira/egzistira kao specifičnost i predstavlja se kao spoj razlika, a ne kao brisanje drugog iz sebe. Oblikuje se u susretu bića sa raznim djelićima svijeta. U izvjesnom smislu, identitet se može posmatrati kao konstrukt i stanje koje dozvoljava ponovno pisanje sopstva, kroz stalno pozicioniranje unutar geografije, iskustva i jezika. Projektovanjem sebe na drugog, mi zapravo pregovaramo, definišemo ono što jesmo i suočavamo se sa svijetom kroz djelovanje i reprezentaciju.

Naracija udaljenosti podrazumijeva kako kretanje u ograničenom prostoru, tako i odlazak negdje daleko. Između ove dvije krajnosti su granice i heterotopije u kojima je metafora daljine (geografske/kulturne/identitetske) po definiciji skoncentrisana u veoma ograničenim prostorima i stvara kolizije.

Reprezentacija daljine podrazumijeva potrebu za otvorenosću, svijest o postojanju bića (autorskog i umjetničkog) koje nije statično i autoreferencijalno, sposobnost da se jezik i korišćeni procesi ponovo osmisle kad god se pojavi nova tačka gledišta. Upravo u ovom smislu Aleksandar Đuravčević uspijeva da svojim radovima, kroz umjetničku praksu koja sve čini neposredno vidljivim, poetizovanim, dočara daleka zavičajna mjesta, kao i ona koja su mu veoma blizu.

Posljednji rad (ili možda prvi, pošto se nalazi van izložbenog prostora, visoko na zidu) je video posvećen beskonačnom čekanju. Starija žena nas posmatra sa prozora i čeka, u poziciji u kojoj se svako od nas jednom našao – izgubljenog pogleda i čekajući ko zna koga, sa ljudskim intenzitetom u kojem je lako prepoznati se i nestati.

Tehnologija sjećanja: crteži i eksteriorizacija u radovima Aleksandra Đuravčevića

Philip Glahn

„Buržoaska klasa izgradila je svoju moć na tehničkom, naučnom progresu, na neograničenoj transformaciji prirode: buržoaska ideologija za uzvrat se odlikuje nepromjenljivošću.“

Roland Barthes
Mit danas (1957)

Ukrašene stolice i barokni portali, mrtvi zečevi i porodični portreti, romantičarski noćni pejzaži i muškarci u tradicionalnim balkanskim odorama teme su radova Aleksandra Đuravčevića koliko i same tehnike i sredstva kojima su materijalizovani. Nacrtni ili iskovani, oblikovani su i sklopljeni prema sjećanju (čak i kada je vizuelni izvor rada fotografija) i u formi sjećanja, kolektivnog i ličnog. Hvataju se u koštac sa istorijom, odnosno sa javnom, institucionalizovanom memorijom, ali ne kao njen privatno iskonstruisani pandan, već kroz naraciju i osvjetljavanje tokova i formi sjećanja pomoću kojih ulazimo i nalazimo sebe u prostorima koji nas okružuju. U ovom smislu, Đuravčevićovo djelo predstavlja svojevrsnu tehnologiju sjećanja: projekat estetike kao pragmatične i duhovne (*geistig*) prostetike, odnosno struktura koje karakterišu određene prostorno-vremenske jedinice, koje su, zauzvrat, njima obilježene. Ovaj rastući skup struktura predstavlja poetski istančanu, pedantno izvedenu, katkad kontemplativnu, a katkad humorističnu artikulaciju načina na koji vidimo i projektujemo, materijalizujemo i činimo opipljivim prošle i sadašnje procese akcije i interakcije.

Posmatrana kao način ekstenzije sopstva prema svijetu, kroz upotrebu čekića, olovaka i građevina, te slika, tablice periodnog sistema i alfabeta, priroda tehnologije prikazuje se kao mnemonička – ona sjećanje sadrži i istovremeno ga kreira. Kreira ga zato što strukture kojima oblikujemo svijet nose tragove vremena i prostora upisane specifičnim željama i neuspjesima, mogućnostima i ograničenjima. Sredstva tehnologije zapravo su artefakt i kognitivne, afektivne, fizičke i reproduktivne društvene djelatnosti. Ona predstavlja istorijat ambicije i napora da se svijet i subjekti u njemu uhvate i prikažu, razumiju i oblikuju, pa čak kontrolišu i nanovo stvore. Tehnologija je, takođe, promišljanje o tome koliko mi oblikujemo svijet a koliko svijet oblikuje nas – dijalektika proizvodnje i društvenog poretka. Istorija tehnologije je, kako pišu Oskar Negti i Aleksander Klugeu *Istoriji i samovolji* (*Geschichte und Eigensinn*), istorija eksteriorizacije, širenja granica nikad potpunog sopstva – *Homo compensator*-a – prema spoljašnjici, istorija „samoregulacije i stabilnosti“, kao i evolucije subjektivnosti, odnosno sopstva kao spoznajućeg i emancipovanog bića.

Ipak, kao dio modernog aparata, koji Đorđo Agamben definiše kao regulatornu mrežu koja upravlja odnosima između „heterogenog skupa“ a koja se sastoji, između ostalog, od ljudi, predmeta, ideja i prostora – predmeti koji nastaju kao proizvodi tehnologije često se smatraju odvojenim od načina njihove proizvodnje. Umjetnost i drugi proizvodi kulturne djelatnosti udaljeni su od svoje tehnološke, namjenski eksteriorizirajuće funkcije, a sjećanja i priče koji su u njima upisani objektivizovani

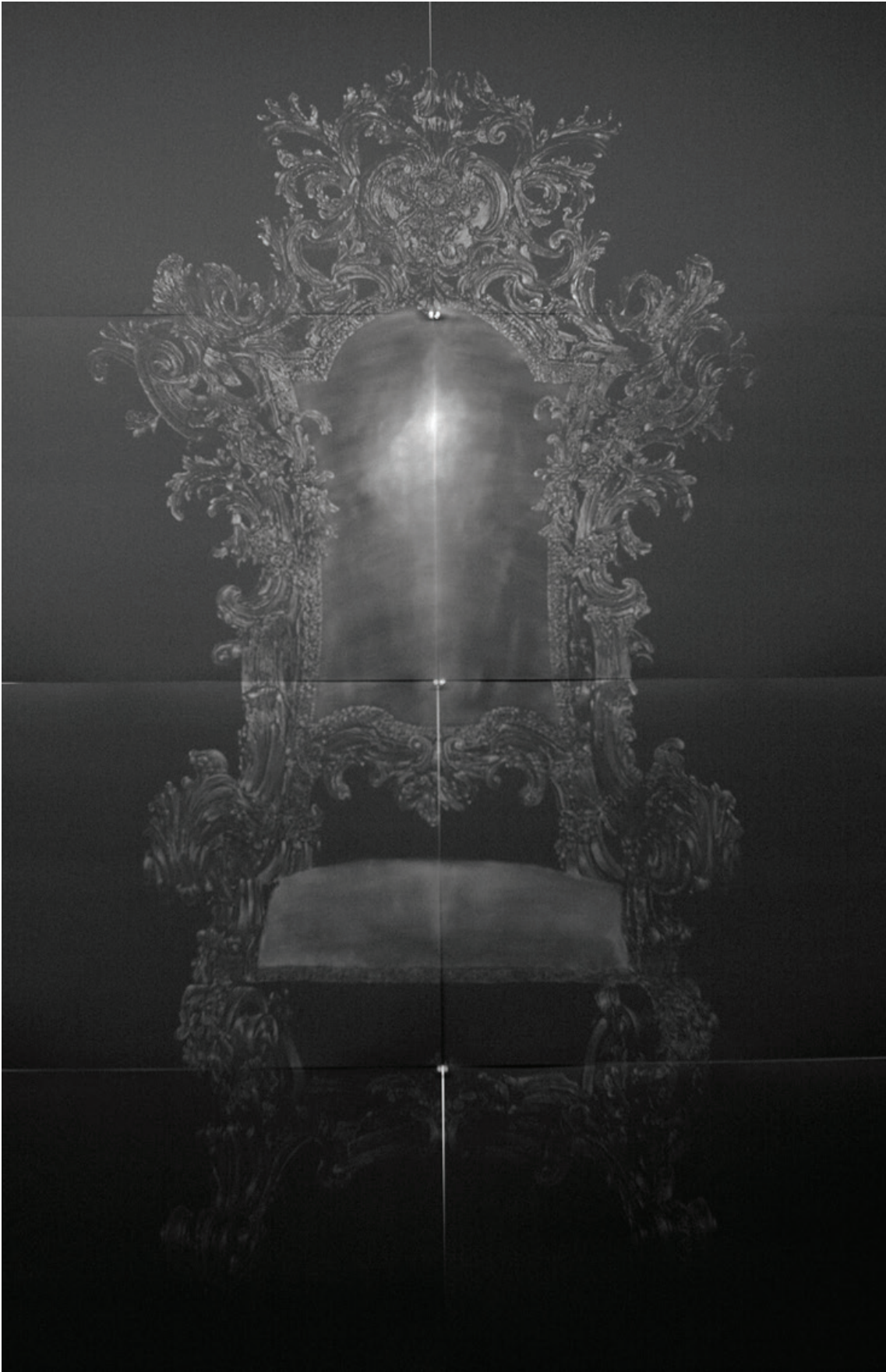
su, sagledani i sadržani u artefaktima kao talozi davno minulih događaja. Istorija se najbolje sažima i uređuje onda kada je predmet vulgarnog razumijevanja tehnološkog napretka kao kontrole, kada se njene vrijednosti i stavovi predstave kao bezvremenski, kada se, koristeći se Agambenovim terminom, posvete. Artefakti se depolitizuju kada izgube svoj tehnološko-istorijski palimpsest. Njihove estetske politike i upotrebna vrijednost u kontekstu interakcije sa onim što subjekt može vidjeti u svijetu impotentne su ukoliko oni više ne inkorporiraju tragove tehnološke geneze i prostetičke prirode. Nedostatak problematizirajućeg odnosa prema realnosti i preobražaj tehnoloških artefakata u slike predstavljaju svojevrsnu naturalizaciju istorije.

U samoreferencijalnom gestu priznanja i prkosa, Đuravčevićevi radovi artikulišu modernističku želju za kontrolom i njeno suštinsko – nesigurno i ne lako – posvećenje memorije, te istorije kao aktivnog angažmana, destabilizujući naizgled prirodno progresivni slijed događaja naglašavanjem prostetičkih funkcija, i to kako tema tako i tehnika. Metodološka srž njegovog opusa je tehnika crteža koju je Vilijam Kentridž jednom prilikom okarakterisao kao polumehaničku. Iako se u Đuravčevićevom slučaju ona primjenjuje u različitim materijalima i medijima, strateški se povezujući sa posebnim estetskim konvencijama, ova tehnika crtanja funkcionise ne samo kao kreativni izraz, veći kao način bilježenja i mapiranja. Minuciozno realizovan i grafitom na papiru i urezani tehnikom paljenja drveta, raskošni enterijeri i ukrašene posude za piće predstavljaju trag overanog, mitizovanog evropskog modernizma, upotpunjene bogatstvom vješte zanatske izrade. Kompleksan umjetnički pristup nikada sasvim ne uspijeva da sakrije težnju tehnologije za skoro maničnim savršenstvom koje diktira nostalgija. Slike su samo utvarne pojave, a linije se manifestuju i povlače u dijalektici prisustva i odsustva. Veći radovi sastoje se od nekoliko listova papira, koji su, pričvršćeni čiodama, složeni tako da se nadovezuju jedan na drugi, a ličije suštinsko neuklapanje ukazuje na mehaniku mnemoničke konstrukcije.

Đuravčevićev crtež je sam po sebi sredstvo koje prati konstelacije stvaralaštva, odnosno estetsku, društvenu i fizičku djelatnost koja je proizvod istorije. Prikazi zapadne civilizacije u kontrastu su sa nacionalnim narativima i individualnim kulturnim tradicijama, a iskustva se susreću i suprotstavljaju normama i očekivanjima. U radu *Spring and Fall*, fotografije dva muškarca koji stoje na obalama iste rijeke, odnosno istog muškarca u različitim nošnjama koji zauzima određeni prostor, svode se ne toliko na relativističku igru promjenljivosti identiteta, koliko na kritičko ispitivanje načina na koji se rituali i simboli koriste kako bi naturalizovali sredstva i alatke kojima su izgrađeni. Perspektiva (u vizuelnom i ideološkom smislu) nije pitanje proizvoljne pozicije u prostoru, već sredstvo koje aktivno proizvodi i reprodukuje smisao i znanje zahvaljujući tenziji koja se stvara između specifičnih koordinata njenog nastanka i izvođenja, odnosno ekstenzije kroz konkretne forme angažmana.

Paljena šperploča, koja čini unutrašnjost *Room No. 1* (Stvari nijesu onakve kakve izgledaju) predstavlja fizičku i psihološku barijeru između ukrasa koji stvaraju osjećaj familijarnosti u prostorima društvenog utočišta i ličnog komfora, kao i estetsko-iskustvenog prostora čije parameter definiše. Na zidovima su upisani prizori pritvora i utočišta, koji povezuju sliku buržoaskog salona kao kraljevstva jedne dostojanstvene civilizacije, sa materijalnim i ideološkim nasiljem zahvaljujući kojem se ona održava i opstaje. Prostor je obilježen čežnjom za zamrznutom, specifičnom predstavom istorije koja je raščlanjena do održive subjektivnosti, dok se, kako bi reprodukovao tu želju, rad oslanja na uljepšavanje: ovo nije romantičarska ruševina (u smislu poetizacije materijalnog propadanja), već rad o rušilačkim (u stvarnom, materijalnom smislu) efektima romantičnog, nedijalektičkog negiranja tehnologije kao načina istorijske proizvodnje.

U izboru crteža kao metoda trasiranja i transformacije, Đuravčevićevi radovi kritički promišljaju o alatkama i sredstvima koja prevode istoriju u predmete sjećanja, a modalitete sjećanja u konstrukcijske blokove sadašnjeg i budućeg trenutka. Artikulisanje konstelacija proizvoda i proizvodnje, datosti i mogućnosti, ispituje i profaniše posvećenje tehnološkog i naturalizaciju istorije. Proizvodnja slika i objekata, kao konstrukcija sopstva suočenog sa svijetom u svim svojim finesama, ovdje postaje samosvjestan čin prisjećanja vještačkog, ali sasvim definisanog svojstva subjektiviteta u istoriji, a takođe i konkretan predlog – potencijal za razvoj tehnološke djelatnosti.



"Welcome" Chair No.2
© Aleksandar Đuravčević

The Theater of Memory of Aleksandar Duravcevic

Anastazija Miranovic

Is it possible to "know" the past? How does one arrive at a unique and universal truth? Can this be done? Is it necessary? Or is it enough simply to question, doubt and wait, over and over again?

If none of the written histories/histories of writing (inside a grammar of history as understood by Hayden White) are true to what had really happened in the past, we are left with the personal and interpretative narrative of events and the individual histories which outgrow them and lean towards collective "metahistory". Many significant thinkers of the 20th century (Valery, Heidegger, Levi-Strauss, Sartre, Foucault) have expressed their doubts about the fictional character of historical reconstructions. Moreover, the society of today has long accepted Baudrillard's baroque notion that life and reality are nothing but acting and theatre, a great stage of illusions, on which it is impossible to distinguish the true appearance under all the costumes and make-up.

From this emerges the need for the reading of the self, for personal introspections which create their own versions of history – the "real history" in which we are the actors and witnesses, and which occurs in cycles parallel to the official, ideological history. As complex and confusing as it may be, this process offers the possibility either to choose or to abandon oneself to its ebbs and flows.

An artist in the full sense of the word, Aleksandar Duravcevic has clearly embraced the challenge of memory, seeking and finding in it the key for deciphering the clues of the past, as well as the indications of future historical fluctuations. His project *Ti ricordi Sječaš li se You remember* is based on the pseudo documentation of the reproduced memories. At the same time, it is a way to recount – through an individual and escapist plunge into the past of its own family, the story of the longstanding Montenegrin tradition, its oral history, its stories both big and small. Consequently, his work becomes a simulacrum of history; the informally and haphazardly collected fragments of the past which set up a unique theater of memory on the stage of life.

Ti ricordi Sječaš li se You remember articulates the attempt to re/locate in a defined historical and memorial context the "capital" of mnemographic writings, which oscillate between personal mental migrations and the migrations specific to a certain mentality. The nomadic artist vulnerably moves across the territory of allusive seizures of the spirit, always on the verge of stepping into memory in order to change track and establish a different order of permanent comings and goings, aware of the infinite presence of an immutable, stubbornly disorienting reality.

Belonging to a certain place is inevitably marked by the authenticity of individual living. Places of birth and places of residence can be separated by bigger or smaller distances, and by more or less measurable categories. However, they remain linked by a necessary and unfaltering authenticity, carried by the individual as her destiny and the pledge of her individuality. In a given context, to belong to a certain place – in the broadest sense: territorial, mental, symbolic – affirms and substantiates an individual's life.

Nevertheless, it may seem that "it is easier to discover, like Columbus, a new world, than to further explore only a small part of what we think we know so well. The land is nowhere in sight, the compass is uncertain, people are protesting. History, however, is piling up like trash in front of the gates of nature. And only a moment of vanity and of healthy senses is enough to teach us that there is nature behind the ordinary, in which, for now, we still have a sort of a priority and a sort of Western Reserve. We live on the border of that area..."

Aleksandar Duravcevic's artistic project *Ti ricordi Sjećaš li se You remember* consists of several individual works, integrally contextualized and materialized in a combination of techniques – installation, video production and drawing: *Red*, the five video works created from 1992 to 2002, *Identity*, a textual installation in bronze letters (2015), *Room No.1*, installation in carbonized wood, glass and bronze (2013), *Come mi manchi*, graphite drawing (2015), and the video work *Waiting* (2015).

Man is primarily a social being. In this context, Duravcevic's work *Come mi manchi* conveys the inherently human need for communication, dialogue, exchange of messages. The artist creates a drawing – the imprint of an inscription, a love letter to a certain Maria, carved in the stone of a Venetian Renaissance palace. Regardless of the way in which it is rendered, this message does not lose the meaning it has carried throughout the centuries. Its meaning is the same today as it once was. Whichever path may we choose, the longest and often the most difficult one is the path of self-realization, the one that leads from the mind to the heart and back again. We often totter on this road like the blind; in the words of Bonito Oliva: "My eye is too close to me...and I am not what I see." Through the search and the confirmation of self through communication with others, the centering of shapes inside a field, by "suggesting the center of a stage - the place of the story, thus also of the meaning", the artist creates a unique "stage design" for the concept of identity. The mimetic transferring of a centuries-old message is an opportunity to demonstrate the reflexogenic power of the identity game.

In the work *Waiting*, the artist sends a similar message, though this time by using non-verbal communication. A mise-en-scène: a woman in black, wearing a woolen vest and socks, smoking in a window, or sitting in front of a house, waiting, staring into the distance. Her penetrating, inscrutable gaze holds all the personal history of the old woman who waits. The only thing left in the intermezzos of relentless waiting, are the memories we treasure. They are always present, never failing us, except when we let them. White shutters and window sills frame the black void and the quiet room filled with the anxiety of waiting appearing and disappearing. As wrong as it may be, the passive role of the woman is dictated by consuetude in the Montenegrin tradition and history. She is the one who waits, trapped in a paralyzing passivity, while He, the unseen "predator", acts as a protagonist and the decision-maker in all matters of life. Woman is the sensitive, safe support for the manifestation of the power of the male principle. The whole Mediterranean life-stage boasts the same stereotypical division of roles.

Articulating the symbolism of the colour red in the group of video works that are evocatively titled *Red*, Aleksandar Duravcevic lucidly and concisely contextualizes the traditional identities of the local area – from the chamber, genre-based still life with pomegranates in a wicker basket, to the skinned animal carcasses, ferocious dogfights and elderly hands which patiently clean and gather pomegranate arils. From the essence of life to the essence of death – be it juice or blood, red is the colour of the Montenegrin flag.

The artist plays with stereotypes and identities along the ethnos-ethos axis also in the work *Identity*. What is the thing that hides or reveals what we are, creating a desired image of the reading? Baudrillard's costume and make-up, simulation and simulacra, language, space, the belonging to a particular community. Wondrous connections and interlacings occur in the nomadic thinking of the "identity vagrant", always on the fly, who progresses and regresses at the same time.

"...from a sunken day, who would not jump into darkness?.."

In Room No.1, the artist builds and burns his "palace" through a constructivist/deconstructivist game of illusions. The activation of the sense of smell allows Duravcevic to introduce an additional, "disturbing" element and to supplant the deceptiveness of eyesight with smell, subversively affecting the tendentious perception of the whole, the perception of the spurious beauty of the room/pyre, whose dignified aesthetics actually hides death. The black, engraved, charred wooden paneling set in a white room creates a "cage", a frame for the scene occurring in its center, which is possible only by a reflexogenic interactive game of mirrors and repeating identities. The revitalization of the room/palace can be achieved only through personal imagination.

"Imagination is the condensation of nature, not only of language, but of signs in general. It is true that the condensation of sense is a cyclical, recursive activity, it occurs in different degrees of enhancement – it hardly ever succeeds at first try, and requires reshaping. The new form, innovation, occurs like this or does not occur at all, at any rate it is never a new beginning. We can determine without a doubt that everything that begins as a gunshot has already existed – there's nothing new under the sun. Novelty is always behind us. Novelty as freshness, as originality, seems consumed. What interests us arises from accumulation..." (Holger van den Boom)

"...It is rather that precisely in that which is newest the face of the world never alters, that this newest remains, in every respect, the same..." (W. Benjamin)

Aleksandar Duravcevic in *Ti ricordi Sjećaš li se You remember* killfully articulates the unrests of tangled memories, and with a flickering clarity of waiting wants to grasp and understand, forgive and bestow a new, yet, simultaneously, a very old narrative of looks. Enclosed in the protected giardino of spatialized worldviews, inside the cleansing aura of habit and the penetrating structure of disorder, new values of a reflexogenic and dreamlike memory game are created.

"Reflexogenic power" is the general power of life, because life is not a blind passage of time, but the capacity to react and to return. The reflexogenic act is an ontological act, an attempt to fundamentally reject death, it implies spirit, so that 'memory as the imaginary opposes the faces of time, it endows the being, despite the increasing passage of time, with a continuity of consciousness and the ability to return, take a step back on the other side of fate's necessities." (Gilbert Durand)

"The anthropological meaning of memory reveals in the roots of imagination the need to overcome the transitoriness of time. People and objects are not only involved in the passage of time, not even in history, as much as they are drawn into different scenarios in which they acquire an identity". (Bernhard Waldenfels)



Room No. 1
© Adam Cohen



Permanent refugees

Daria Filardo

I met Aleksandar Duravcevic many years ago in Italy, in Florence, where he had lived before leaving for New York, and where I still live (although I also come from elsewhere). We shared a common matrix of people and places that had seen us cross paths. Our trajectories have been different, changing over the years and nourished by disparate geographies, but now they have come together once again, finding a very strong point of intersection in a continuous search for belonging, one that is made of movement, halts, residues, History and our individual stories.

Being constantly in search of a position of my own – in my work, in the relationships with artists, in creative associations to which I belong – I came to see my position as contained within this very experience, in the unrestrained movement that defines it. My exploration of an authorial (curatorial) position overlaps with the search of a position, a definition of identity by Aleksandar Duravcevic.

Ti ricordi Sječaš li se You remember the title of Aleksandar Duravcevic's exhibition, is at the same time a statement and a question which no longer bears its punctuation mark. Memory is selective; it omits, deletes, censors and reconstructs experience in its own (completely autobiographical) way. Memory is construction, stratification; it is what we are made of. Memory accumulates, elaborates and slowly rewrites over time what we once experienced.

In the exhibition *Ti ricordi Sječaš li se You remember*, memory becomes form, installation, a lingering sediment of time in which the artist discovers the synthesis of a personal and collective history, a history of the form. All this becomes visible in the "now-time" of the work of art. The "now-time"¹ is a term used by Walter Benjamin to describe the condensation of History and the present moment, the intricacy of all the different time periods blended inside the only form of expression that includes everything: a work of art.

Benjamin asserts that "It's not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation. In other words, image is dialectics at a standstill"². The life of an image is therefore 'instantaneous' – Benjamin speaks of the "now-time" as of the movement built on itself which illuminates the now. The resurfacing memory redeems the present, offering an ethical opportunity of salvation through pathos and its form. According to Benjamin, this process occurs through the practice of montage³, by brushing history "against the grain"⁴, and reveals that there is no history without the convergence of all contradictory times, stratifications and discrepancies.

1 Alessandra Campo, *Sopravvivenza dialettica. Benjamin e la forma attuale del Nachleben warburghiano*, 2010 p. 7

2 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Belknap Press, New York, 2002, fr. N2a

3 Particularly in *The Arcades Project*, Belknap Press, New York, 2002

4 Walter Benjamin, *Sul concetto di Storia*, 1940 trad it. G.Bonola e M.Ranchetti, in *Opere complete*, vol. VII (scritti 1938-1940) Einaudi, Torino, 2006, Tesi VII p. 486

A work is therefore a non-linear narrative, both a political and a poetic statement of an artist inside History; in Aleksandar Duravcevic's work it is an examination of belonging – impossible to define in terms of a fixed identity – and the acceptance of physical, geographical and experiential movement as the essential aspect of any attempt at a definition, which must unavoidably remain open to processes of re-writing.

History and the stories contained in the works of Aleksandar Duravcevic come together in a process made up of fractures, jumps, sudden illuminations, crises, and participation. In his oeuvre, the history of Montenegro is not rendered through an anthropological and documentary approach, but it transpires from the autobiographical past of the artist, who lived and grew up in the country until the war in the Balkans. All Duravcevic's work echoes the recent history of mixed ideologies and religious diversity, together with the pure ancestral and tribal essence of the Montenegrin society expressed in a poetic register which transforms facts in visions, as for example in *Red*, an installation of 5 videos connected by the color red.

Red shows us a still life with apples and pomegranates in which small changes of light convey centuries of painting; two hands, a rudimentary instrument made of wood, a canvas and pomegranate seeds which are methodically crushed to tinge everything in bright red, trickling a liquid color that oozes sensuality; then an exterior overflowing with life while a calf is being killed, skinned and dissected, in a violent ritual normalized by the busy living surrounding it; a white tablecloth, hands of an elderly woman peeling a pomegranate and seeding arils that progressively invade the space of the image; a ferocious dogfight which show how brutal any fighting is. The soundless installation is both fierce and voluptuous, taking us into a slower time in which the form of the ritual (be it a still life or an animal in agony) tells of resistance and a persistence from which we cannot break free and that will continue to resurface.

Aleksandar Duravcevic's work is a specific practice of accumulation which has taken shape over the years and produced numerous variations, not shy of using different materials and techniques, in which a baroque and visionary density blends with the power of words transformed into sculptural signs, or the power of drawing that captures traces of a time that no longer exists.

Room No.2 is a large installation that recreates a room with wooden walls, engraved by the artist. The wood surface is rendered complex by ornamentation, rich with curves, signifying a strong presence of a time saturated with matter. There are no smooth or simple surfaces; it is rather an articulated and abounding place. The room appears blackened, burned along the entire surface that faces the visitors. It is the memory of a ruin, of matter which bears the marks of its own destruction, a place we recognize but for which we no longer have a use, a relic.

Aleksandar Duravcevic makes a sketch of a past memory in graphite on black paper – a support much used by the artist for his drawings – a frottage of an incision that is found on a corner of a Venetian palace, a love letter, a hope of love. *Come mi manchi*.

SV.LE.LABRA.E.NEL.CORE.
SEMPRE.MI.SIA.
IN.VITA.E.IN.MORTE.
IL.NOME.TUO.O.MARIA

ON THE LIPS AND IN MY HEART,
MAY IT BE FOREVER,
IN LIFE AND IN DEATH,
YOUR NAME, OH MARIA

For Aleksandar Duravcevic, drawing is a founding practice that has always accompanied him. The black surface is very present and his drawings are generally meticulous records of details that imply an almost obsessive temporal dimension of

the gesture that creates and recreates the world. In this particular case, the artist's hand registers in a swift gesture the forms inscribed in stone; the rubbing of the pencil produces a surface of oblique signs interspersed with empty spaces, where the letters of the lapidary inscription emerge from the black space of the paper. The result is an additional layer of memory, a new skin of the stone transformed into a different medium – paper – and translated and brought into a different space – the exhibition. An inscription that belongs to the fabric of the city and normally passes unnoticed in this way becomes significant. It is a lover's longing that spans centuries and touches us all.

This dimension of writing as a trace and a memento, of the word seen as inquiry, is also present in the large installation created on a wall in bronze letters *Identity*, 2010-15. An outsized inscription in which the letters take on a sculptural dimension, this work investigates the idea of permanence by means of classic materials. The act of reading, however, reveals transience and a difficulty to define identity, starting from the gaze of the other.

Albanians thought I was Montenegrin
Montenegrins thought I was Albanian
Italians thought I was a Slav
Latinos think I am Italian
Blacks think I am French
French think I am one of their own

The work recounts a paradigmatic story of changing identities, made of many pieces that interlock inside a person and whose boundaries are impossible to define with clarity. The look of the other returns images that do not go into much depth and often have no real feedback. These phrases may appear only as statements of fossilized stereotypes; however after careful consideration they offer an intimation of the artist's many geographical shifts. In this sense they represent the encounter with the other, who looks at the artist and tries his hand at an impossible classification: from Montenegro, where due to his partly Albanian origins he was always perceived as 'a mix', to Italy, where the fragmentation of the former Yugoslav society has never been clearly perceived and consequently he was unproblematically labeled as 'a Slav'. In the first part of the work, the verb is conjugated in the past tense (thought), while in the subsequent ones it is in present tense. The work is in fact dated 2010/2014, made therefore in New York where the artist resides, and where different ethnic groups, Latinos, blacks, French try to define his identity inside a diverse community made up of many *permanent refugees*.

I have often reflected on the notion of 'distance as identity' – on all the possible stories of ourselves and others, or of ourselves as seen through the eyes of others, as is the case proposed by the work *Identity*. The story of identity through distance can be articulated in many ways: from the notions of encounter and dialogue, to conflict; from an open contamination to the impossibility of translating the other (in the etymological sense of bringing the other to oneself). The artist's (and the curatorial) work is the expression of this 'situated authorial position'. The place of expression is not synonymous with immobility – it is not an absolute and unalterable category of being, but rather a "unity in difference" (Stuart Hall), a present awareness of one's own position (which shifts inside space and the experience).

Identity is a place, and so is authorial identity. It holds a position inside history and language. It insists/exists as a specificity, and is represented as the amalgamation of differences and not as an exclusion of the other from the self. It is shaped in the encounter of the self with the many pieces of the world. In a certain sense, identity can be considered a construction and a condition that is open to rewritings of the self which occur through the continuous positioning inside geographies, experience and language. By projecting ourselves onto the other, we define what we are and face the world with its actions and representations.



Narrating distance implies both moving within a space and going far away. The two extremes are continually broken by borders and heterotopias in which the metaphor of distance (geographical / cultural / identitarian) is by definition concentrated in very restricted areas and generates collision.

The representation of distance implies the need for openness, the consciousness of a self (authorial and artistic) which is not immobile and autoreferential; a capacity to re-invent language and the utilized processes as often as new vantage points may appear. Precisely in this sense does Aleksandar Duravcevic manage in all his work to convey the distant places of his origins, as well as those very close to him, through an artistic practice that makes everything instantly visible and poetic.

The last work (or perhaps the first one, given its location outside the exhibition area, high on a wall) is a video of an infinite wait – an elderly woman at a window is watching us and waiting, seated where each of us had once been, lost inside herself and waiting for who knows what, with a human intensity in which we can easily recognize and lose ourselves.



A Technology of Memory: Drawing and Exteriorization in the Work of Aleksandar Duravcevic

Philip Glahn

"The bourgeois class has precisely built its power on technical, scientific progress, on an unlimited transformation of nature: bourgeois ideology yields in return an unchangeable nature."

Roland Barthes
Myth Today (1957)

In Aleksandar Duravcevic's work ornate chairs and baroque doorways, dead hares and family portraits, Romantic nightscapes and men in traditional Balkan garb are on display as much as the techniques and tools used to render them. They are drawn and wrought, sculpted and assembled from memory (even if the visual source for a particular work is a photograph) and as memory, collective and personal. And they engage with history, or rather with public, institutionalized memory, not as its privately construed counterparts, but by narrating and unfolding the processes and tools with which we remember and subsequently insert into and assert ourselves in the spaces that surround us. As such, Duravcevic's work constitutes a technology of memory: it is a project of aesthetics as pragmatic and spiritual (*geistig*) prosthetics, of the devices that mark specific times and places and are in turn marked by them. It is an expanding assembly of mechanisms, a poetically astute, meticulously executed, often contemplative, sometimes humorous articulation of how we make ourselves see and project, make palpable and tangible past and present experiences of acting and interacting.

Technology, understood in this, an expansive sense as the mechanics of extending the self into the world, through hammers, pencils, and buildings as well as images, periodic tables, and alphabets, is mnemonic—it has memory and it makes memory. Technology makes memory in the sense that the devices with which we shape our world bear the traces of specific times and places as they are inscribed with particular desires and failures, possibilities and limits. These tools are the artifacts of cognitive, affective, physical, and reproductive social labor. Technology is the histories of ambition and the struggles of trying to render and capture, understand and mold, control and create the world as much as its subjects. It is the contention over the extent the world is shaped by us and we are shaped by it, a dialectics of production and of social order. The history of technology is, as Oskar Negt and Alexander Kluge argue in *History and Obstinacy*, a history of exteriorization, of extending the ever incomplete self, the "*Homo compensator*" outward, for "self-regulation and stability" as well as the evolution of subjectivity, of the self as a knowing and emancipated being.

Yet as part of modernity's apparatus, in Giorgio Agamben's sense—the regulatory network that governs the relationships between and among the "heterogeneous set" that consists of but is not limited to people, things, ideas, and spaces—the objects produced by technology are often relegated to be exterior to their making. Art and other products of cultural labor are severed from their technological, their purposefully

exteriorizing function, the memories and histories inscribed in them objectified, beholden and contained by the artifacts as residue of past, distant events. History is best contained and regulated when subjected to a vulgar notion of technological progress as control, when the values and attitudes exemplified by them take on an aura of timelessness, when they are, to use Agamben's term, "consecrated." Artifacts become depoliticized when they lose their technological-historical inscription. Their aesthetic politics, their use-value in the struggle over what is visible and how to the subject and of the world, is rendered impotent when they no longer bear traces of being technological, of being prostheses. This absence of a contentious relationality between the reality of the world and its transformation into an image is the naturalization of history.

In a self-referential gesture of acknowledgement and defiance, Duravcevic's works articulate the modernist desire for control and its underlying precarious, uneasy consecration of memory, of history as active engagement, by destabilizing its ostensibly naturally progressive succession of events through an emphasis on his subjects and techniques' prosthetic function. The method at the core of this work is a concept and practice of drawing that William Kentridge once referred to as "semi-mechanical." Though in Duravcevic's case it is applied in a variety of materials and media, thus offering strategic connections to particular aesthetic conventions, this mode of drawing acts as a form of recording and charting as much as it is a propositional, creative device. Meticulously rendered in graphite on paper and carved from burned wood, elaborate drinking vessels and ornate interiors present the remnants of an early, mythical European modernity complete with the splendor of skilled, artisanal workmanship. The intricate artistic labor applied to these artifacts never quite succeeds in hiding its technological drive for a quasi-manic perfection of nostalgia's grasp. The images remain ghostlike, the lines manifesting and receding in a dialectics of presence and absence. The larger pictures consist of several sheets of paper arranged to cohere and held in place by pins, which, as they fail to blend in, narrate the mechanics of mnemonic construction.

Duravcevic's drawing is itself a device, one that traces constellations of making, the aesthetic, social, and physical labor that is the production of history. Stories of Western civilization clash with national narratives and specific cultural traditions, experiences run up against and into norms and expectations. In *Spring and Fall* photographs of two men standing on one side of the same river, or rather the same man dressed in different traditional clothing occupying the same space, amounts less to a relativist play of interchangeable identities than a critical examination of how rituals and symbols serve to naturalize the very tools used to construct them. Perspective (in a visual as well as ideological sense) is not an interchangeable matter of where one stands but a device that actively produces and reproduces meaning and knowledge through the applied tension between the specific coordinates of its origin and its embodiment and extension as practiced forms of engagement.

The burned plywood that constitutes the interior of *Room No. 1* (Things are not what they seem) creates a physical and psychological barrier between the ornament that serves to engrave into spheres of social retreat and personal comfort a sense of justifying familiarity and the aesthetic-experiential space whose parameters it defines. The walls trace acts of confinement and sanctuary, drawing connections between the image of the bourgeois sitting room as realm of dignified civility and the material and ideological violence that sustain it. The space is marked by a longing for an arrested, particular image of history whittled into sustainable subjectivity while the work's act of reproducing this desire marks its reliance on embellishment: this is not a Romantic ruin (in the sense of poetic material decay) but about the ruinous (in a real, materialist sense) effects of the romantic, undialectical denial of the technological as historical production. In its commitment to drawing as a method that traces and transforms, Duravcevic's work offers a critical reflection onto the tools and devices that make history into those things we remember, and how we remember them into those things that construct our present and future. The articulation of the constellations of making and made, of given and possible both address and profane the consecration of the technological, the naturalization of history. The production of images and objects as the making of self vis-à-vis the world in all its intricacies here becomes a self-conscious act of remembering

the constructed, yet determined quality of subjectivity-in-history and thus a proposal, a potential for technological agency.



Il teatro della memoria di Aleksandar Duravcevic

Anastazija Miranovic

È possibile conoscere il passato? Come si arriva a una verità unica e universale? È possibile farlo? È necessario? Oppure basta domandarsi, dubitare e attendere, in continuazione?

Se nessuna delle storie scritte/di scrittura (all'interno di una grammatica della storia come descritta da Hayden White) è fedele a ciò che è realmente accaduto in passato, ci ritroviamo con narrazioni personali e interpretative degli eventi, le storie individuali che si allargano e si avvicinano alla "metastoria" collettiva. Molti pensatori importanti del XX secolo (Valery, Heidegger, Lévi-Strauss, Sartre, Foucault) hanno dubitato il carattere fittizio delle ricostruzioni storiche. Per lo più, la società di oggi ha da tempo accettato il concetto barocco di Baudrillard che la vita e la realtà non sono altro che una recita, teatro, un grande palcoscenico di illusioni, sul quale è impossibile distinguere tra la sostanza vera e ciò che è costume e trucco.

Da questo affiora il bisogno di leggere il sé, il bisogno delle introspezioni personali che creano le proprie versioni della storia – una "storia vera" in cui siamo gli attori e testimoni, la quale si manifesta in cicli paralleli alla storia ufficiale e ideologica. Per quanto complesso e disorientante possa apparire, questo processo offre all'individuo la possibilità di scegliere, o di abbandonarsi ai suoi flussi e riflussi.

Un artista nel senso pieno della parola, Aleksandar Duravcevic ha chiaramente accolto la sfida della memoria, cercando e trovando in essa la chiave per decifrare sia gli indizi del passato sia le indicazioni di future fluttuazioni storiche. Il suo progetto *Ti ricordi Sječaš li se You remember* si basa sulla pseudo documentazione della memoria nuovamente riprodotta. Ci offre al contempo il modo e l'occasione di tessere – attraverso una immersione individuale e escapistica nel passato della sua famiglia – la trama della lunga tradizione montenegrina, dell'oralità, delle sue storie piccole e grandi. In tal modo si crea un simulacro della storia, frammenti del passato raccolti informalmente, non dettati dal gusto della precisione, i quali plasmano sul palcoscenico della vita un singolare teatro della memoria.

Ti ricordi Sječaš li se You remember articola il tentativo di ri/locare in un contesto storico e memoriale il "capitale" delle scritture mnemografiche, le quali oscillano tra le migrazioni mentali personali e le migrazioni specifiche per una certa mentalità. L'artista – nomade ci fa incamminare per i terreni vulnerabili delle convulsioni allusive dello spirito, sempre sul punto d'imbattersi nel ricordo, per cambiare corsia e impostare un ordine diverso delle partenze e degli arrivi permanenti, acutamente consapevole dell'infinita assenza/presenza di una realtà immutabile che si ostina a disorientarci.

L'appartenenza ad un certo luogo è inevitabilmente segnata dall'autenticità della vita individuale. I luoghi di nascita e i luoghi di residenza possono essere separati da distanze piccole o grandi, da categorie più o meno misurabili. Tuttavia, rimangono legati da un'autenticità necessaria e persistente che l'individuo si porta appresso come il destino, il pegno della sua individualità. In un certo contesto, l'appartenenza ad un determinato luogo – territoriale, mentale, simbolica – afferma e sostanzia la vita dell'individuo.

Tuttavia, può sembrare "più facile scoprire, come Colombo, un nuovo mondo, che esplorare ulteriormente solo una piccola parte di quello che pensiamo di conoscere così bene. La terraferma neanche si intravede, la bussola è inaffidabile, la gente protesta. La storia, peraltro, si accumula come spazzatura di fronte ai cancelli della natura. Mentre solo un momento di vanità e dei sani sensi basta per insegnarci che dietro l'ordinario si cela la natura, in cui abbiamo ancora una sorta di priorità, una sorta di riserva occidentale. Viviamo sul confine di quella zona..."

Il progetto artistico di Aleksandar Duravcevic *Ti ricordi Sječaš li se You remember* è articolato in diverse opere individuali, contestualizzate integralmente e materializzate in una combinazione di tecniche - installazione, video e disegno: *Red*, cinque video opere create nel periodo 1992-2002; *Identity*, installazione testuale realizzata in lettere di bronzo, 2015; *Room No.1*, installazione in legno bruciato, vetro e bronzo, 2013; *Come mi manchi*, disegno in grafite, 2015; e l'opera video *Waiting*, 2015.

L'uomo è innanzitutto un essere sociale. In questo senso, il lavoro di Duravcevic *Come mi manchi* trasmette il bisogno intrinsecamente umano della comunicazione, il dialogo, lo scambio di messaggi. L'artista crea un disegno – l'impronta di una iscrizione, di una lettera d'amore per una certa Maria scolpita, nella pietra di un palazzo veneziano del Rinascimento. Indipendentemente dal modo in cui viene reso, questo messaggio custodisce il significato che ha avuto nel corso dei secoli. Il messaggio è lo stesso oggi come una volta. Qualunque percorso decidiamo di intraprendere, quello più lungo e spesso più difficile è proprio il percorso della realizzazione del sé, quello che porta dalla mente al cuore e viceversa. Spesso barcolliamo su questa strada, come non vedenti; nelle parole di Bonito Oliva: "Il mio occhio mi è troppo vicino... e io non sono ciò che vedo." Attraverso la ricerca e la conferma del sé attraverso la comunicazione con gli altri, tramite la centratura delle forme all'interno di un campo e il "suggerimento del centro del palcoscenico – il luogo della storia, quindi anche del significato", l'artista crea una "scenografia" singolare per il concetto d'identità. Lo trasferimento mimetico di un messaggio secolare è l'occasione per dimostrare il potere riflessogena del gioco d'identità.

Nell'opera *Waiting*, l'artista ricrea un messaggio simile, questa volta usando la comunicazione non verbale. Una mise-en-scène: la donna vestita di nero, in un giubbotto e calze di lana, a fumare sulla finestra o seduta davanti alla casa, fissando la distanza, in attesa di chissà cosa. Il suo sguardo penetrante e imperscrutabile racchiude tutto il racconto personale della vecchia che aspetta. L'unica cosa che rimane negli intermezzi dell'implacabile attesa sono i ricordi che abbiamo. Sono sempre presenti, non ci tradiscono mai, tranne quando glielo permettiamo. Le persiane e i davanzali bianchi incorniciano il nero della camera vuota e tranquilla, riempita dall'ansia e dell'attesa che appare e scompare. Per quanto sbagliato possa essere, il ruolo passivo della donna è dettato dalla tradizione e la storia montenegrina. È lei quella che attende, intrappolata in una passività paralizzante, mentre Lui, il "predatore" invisibile, è il protagonista dell'azione, colui che decide in tutte le questioni della vita. La donna è un sostegno sensibile e sicuro della manifestazione della potenza del principio maschile. Tutto il palcoscenico della vita del Mediterraneo dimostra una simile divisione stereotipata dei ruoli.

Articolando il simbolismo del colore rosso nel gruppo di video opere suggestivamente intitolate *Red*, Duravcevic lucidamente e concisamente contestualizza le identità tradizionali tipiche del territorio – dalla natura morta "da camera", radicata nel genere, con melograni in un cesto di vimini, alle carcasse di animali scuoiati, i feroci combattimenti di cani e le mani di una donna anziana che puliscono e raccolgono con pazienza i chicchi di melograno. Dall'essenza di vita all'essenza di morte – succo o sangue, rosso è il colore della bandiera montenegrina.

L'artista gioca con gli stereotipi e le identità lungo l'asse ethnos - ethos anche nell'opera *Identity*. Qual è la cosa che nasconde o rivela ciò che siamo, che crea l'immagine desiderata nella lettura? Il costume e il trucco di Baudrillard, simulazioni e simulacri, linguaggio, spazi; l'appartenenza ad una comunità particolare. Collegamenti

e intrecci fantastici si verificano nel pensiero nomade del "vagabondo d'identità", sempre in moto, che allo stesso tempo continua a progredire e regredire.

"...Da una giornata affondata, chi non lo farebbe un salto nel buio?.."

In *Room No.1*, l'artista costruisce e brucia il suo "palazzo" attraverso un gioco costruttivista/decostruttivista di illusioni. L'attivazione del senso dell'olfatto permette a Duravcevic di introdurre un ulteriore elemento "inquietante", soppiantando l'ingannevolezza della vista con l'odore, influenzando sovversivamente la percezione tendenziosa del tutto, della bellezza spuria della stanza/rogo, la cui estetica dignitosa in realtà nasconde la morte. Il pannelli di legno neri, intagliati, carbonizzati, situati in una stanza bianca, creano una "gabbia" che fa da cornice alla scena che si attualizza nel suo centro, possibile solo attraverso un gioco riflessogeno e interattivo di specchi e delle identità che si ripetono. La rivitalizzazione della stanza/palazzo può essere ottenuta solo grazie all'immaginazione personale.

"L'immaginazione è la condensazione della natura, non solo del linguaggio ma di segni in generale. È vero che la condensazione del significato è un'attività ciclica, ricorsiva, che si verifica in diversi gradi di progresso – quasi mai riesce al primo tentativo, e richiede continuo rimodellamento. Una forma nuova – l'innovazione – si verifica o in questo modo o non si verifica affatto, in ogni caso non si tratta mai di un nuovo inizio. Possiamo determinare senza ombra di dubbio che tutto ciò che inizia come un colpo di pistola è già esistito nel passato – non c'è nulla di nuovo sotto il sole. La novità sta sempre dietro di noi. Novità, nel senso di inventiva, di originalità, sembra essersi consumata. Quello che ci interessa invece nasce dall'accumulo... " (Holger van den Boom)

"...Ma del fatto che il volto del mondo, il suo capo macroscopico proprio in ciò che è più nuovo non cambia mai, che questo "nuovo" in tutti i suoi pezzi rimane sempre lo stesso..." (W. Benjamin)

Aleksandar Duravcevic nella mostra *Ti ricordi Sjećaš li se You remember* articola sapientemente le inquietudini dei grovigli della memoria, e con una scintillante lucidità di chi aspetta, vuole afferrare e comprendere, perdonare e regalare un racconto di sguardi nuovo ma di vecchia data. Racchiusi nei giardini protetti di visioni mentalmente spazializzate, dentro l'aura purificata dell'abitudine e la struttura penetrante del disordine, si creano nuovi valori dei giochi di memoria riflessogeni e onirici.

"Il potere riflessogeno sarebbe il potere generale della vita; la vita non è divenire cieco di tempo, ma forza di reazione, di ritorno. L'atto riflesso è ontologicamente l'abbozzo del rifiuto fondamentale della morte, e l'annuncio dello spirito. Ben lungi del patrocinarlo il tempo, la memoria come l'immaginario, si erge contro i volti del tempo e assicura all'essere, contro la dissoluzione del divenire, la continuità della coscienza e la possibilità di ritornare, regredire, al di là delle necessità del destino." (Gilbert Durand)

"Il significato antropologico della memoria rivela nelle radici dell'immaginazione la necessità di superare la transitorietà del tempo. Persone e oggetti non sono coinvolti nel passaggio del tempo, o nella storia, quanto sono attratti nei diversi scenari in cui possono acquisire un'identità". (Bernhard Waldenfels)





Permanent refugees

Daria Filardo

Ho incontrato Aleksandar Duravcevic moltissimi anni fa in Italia, a Firenze, dove lui ha vissuto prima di andare a New York e dove io vivo (pur venendo anche io da un altrove). Abbiamo un tessuto comune, persone e luoghi che ci hanno visto incrociare i passi. La nostra traiettoria è stata diversa, variabile negli anni, si è nutrita di geografie disparate, che adesso, di nuovo, per questa occasione si sono incontrate e hanno trovato un fortissimo punto di intersezione: la continua ricerca di appartenenza fatta di movimento, soste, residui, la Storia e le nostre storie.

Io sono costantemente in cerca di una mia posizione, nel mio lavoro, nella relazione con gli artisti, negli organismi creativi di cui faccio parte, e la mia posizione è la natura dell'esperienza e l'incontrollato movimento che la definisce. La mia ricerca di una posizione autoriale (curatoriale) si è intersecata con la ricerca di una posizione, di una definizione di identità di Aleksandar Duravcevic.

Ti ricordi Sječaš li se You remember, il titolo della mostra di Aleksandar Duravcevic, è un'affermazione e allo stesso tempo una domanda a cui manca il punto interrogativo. La memoria è selettiva, omette, cancella, censura e ricostruisce a suo modo (un modo totalmente autobiografico) l'esperienza. La memoria è una costruzione, una stratificazione, è ciò di cui siamo fatti. La memoria accumula, nel tempo elabora, riscrive lentamente ciò che abbiamo vissuto.

Nella mostra *Ti ricordi Sječaš li se You remember* la memoria si fa forma, opera, lento precipitato di tempo in cui l'artista trova la sintesi di una storia personale e di una collettiva, di una storia della forma. Tutto questo diventa visibile nel "tempo-ora" dell'opera d'arte. Il "tempo-ora"¹ è un'espressione di Walter Benjamin nella quale la condensazione della Storia e del presente, l'intrico di tutti i tempi eterogenei si fondono nell'unica espressione che tutto include: l'opera d'arte.

Benjamin sostiene che "Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma l'immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: l'immagine è la dialettica nell'immobilità"². La vita dell'immagine è quindi 'istantanea' e Benjamin parla di "tempo-ora", un movimento su se stesso che illumina l'adesso. La memoria che riaffiora riscatta il presente, gli offre la possibilità etica di salvarci attraverso il pathos e la sua forma. Questo processo avviene per Benjamin attraverso la pratica del montaggio³, del prendere la storia "a contropelo"⁴, svelando che non c'è storia senza tutti gli incontri di tempi contraddittori, le stratificazioni, le discrepanze.

1 Alessandra Campo, *Sopravvivenza dialettica. Benjamin e la forma attuale del Nachleben warburghiano*, 2010 p. 7

2 Walter Benjamin, I "passages" di Parigi, Einaudi, Torino, 2002, fr. N2a

3 Evidente soprattutto ne I "passages" di Parigi, Einaudi, Torino, 2002

4 Walter Benjamin, *Sul concetto di Storia*, 1940 trad it. G.Bonola e M.Ranchetti, in *Opere complete*, vol. VII (scritti 1938-1940) Einaudi, Torino, 2006, Tesi VII p. 486

L'opera è quindi un racconto non lineare, ed è anche una presa di posizione politica e poetica dell'artista nella Storia; questa in Aleksandar Duravcevic è un'interrogazione sull'appartenenza, sulla sua impossibilità di definirla come identità fissa e sull'accettazione del movimento fisico, geografico, esperienziale, elementi essenziali ad alcun tentativo di definizione, necessariamente aperta ad essere ri-scritta.

La Storia e le storie presenti nei lavori di Aleksandar Duravcevic sono un processo fatto di fratture, salti, improvvise illuminazioni, crisi, partecipazione.

Nelle opere di Duravcevic la storia del Montenegro non è restituita attraverso un approccio antropologico e documentaristico, ma trapela dal vissuto autobiografico dell'artista, cresciuto lì fino alla guerra dei Balcani. In tutte le opere dell'artista riecheggia la storia recente mista di ideologia e diversità religiose, come pure il sapore ancestrale e tribale della società montenegrina e viene espressa attraverso un registro, quello poetico che trasforma i fatti in visioni come ad esempio in *Red*, video installazione composta da 5 video uniti dal colore rosso.

Red ci propone una natura morta con mele e melagrane in cui minime variazioni di luce raccontano di secoli di pittura; due mani, un rudimentale strumento di legno e tela e chicchi di melagrana metodicamente schiacciati che tingono di rosso vivo e scolano colore liquido che trasuda di sensualità; un esterno in cui scorre la vita mentre viene ammazzato, scuoiato e sezionato un vitello, un rito violento reso normale dalla vita che scorre intorno; una tovaglia bianca, due mani di una donna anziana, che sbuccia una melagrana e sgrana i chicchi che progressivamente invadono lo spazio dell'immagine; un combattimento di cani che si azzannano e che mostrano la brutalità di ogni combattimento. L'installazione, senza sonoro, è feroce e allo stesso tempo voluttuosa e ci porta dentro un tempo lentissimo nel quale la forma della ritualità (sia essa una natura morta o un animale agonizzante) raccontano di una resistenza e di una persistenza dalla quale non ci liberiamo e che riaffiorano continuamente.

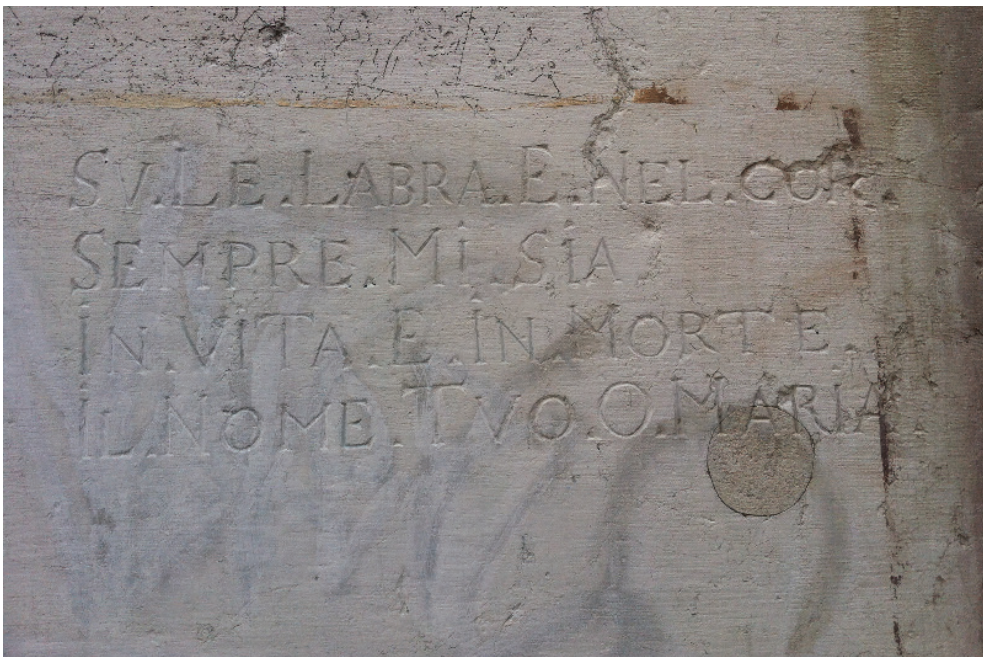
Il lavoro di Aleksandar Duravcevic è un processo di accumulo che negli anni prende forma e produce variazioni, che non ha paura delle diverse materie e tecniche, in cui la densità barocca e visionaria si combina con la forza delle parole trasformate in segno scultoreo, o del disegno che cattura una traccia di un tempo che non c'è più.

Room No.2 è una grande installazione in cui è ricreata una stanza con pareti di legno, intagliato dall'artista. Il legno è complicato da ornamenti, è denso di curve, presenza forte di un tempo pieno di materia. Non superfici lisce e semplici, ma al contrario un luogo articolato e ricco. La stanza appare annerita, è stata bruciata lungo tutta la superficie (nella faccia rivolta al visitatore). È la memoria di una rovina, di una materia che porta i segni della sua distruzione, un luogo che riconosciamo ma che non sappiamo più usare, una reliquia.

Su carta nera, supporto molto usato dall'artista per i suoi disegni, Aleksandar Duravcevic traccia con la grafite una memoria passata, un frottage di un'incisione che si trova su un angolo di un palazzo veneziano, una lettera d'amore, la speranza di un amore. *Come mi manchi*.

SV.LE.LABRA.E.NEL.CORE.
SEMPRE.MI.SIA.
IN.VITA.E.IN.MORTE.
IL.NOME.TUO.O.MARIA

Il disegno è per l'artista pratica fondativa e lo ha sempre accompagnato. La superficie nera è molto presente e generalmente i disegni sono meticolose registrazioni di dettagli



Come mi manchi
© Aleksandar
Đuravčević

che ci suggeriscono una dimensione temporale quasi ossessiva del gesto che crea e ricrea il mondo. In questo caso la mano dell'artista agisce registrando con un gesto veloce la traccia incisa sulla pietra; lo sfregamento della matita produce un campo pieno di segni obliqui intervallato da vuoti, dove riemergono le lettere dell'incisione lapidaria nello spazio nero della carta. Il risultato è uno strato in più di memoria, un'altra pelle della pietra trasformata in un altro medium, la carta e tralata e portata in un altro spazio, quello espositivo. In questo modo una scritta appartenente al tessuto della città che passa normalmente inosservata diventa significativa. Un'anelito di amore che attraversa i secoli e ci tocca tutti.

La dimensione della scrittura come traccia e memento, della parola come interrogazione è presente anche nella grande installazione realizzata in lettere di bronzo su una parete *Identity*, 2010-15. Una grande scritta dove le lettere acquistano una dimensione scultorea e suggeriscono un'idea di permanenza attraverso il materiale classico. Alla lettura però, il testo racconta di una labilità e difficoltà nella definizione dell'identità a partire dallo sguardo dell'altro.

Albanian thought I was Montenegrin
Montenegrins thought I was Albanian
Italians thought I was a Slav
Latinos think I an Italian
Blacks think I am French
French think I am one of their own

In quest'opera c'è tutto il racconto di identità mutevoli, fatte da tanti pezzi che si incastrano in una persona sola e di cui è impossibile tracciarne chiaramente i confini. Lo sguardo dell'altro restituisce immagini che non guardano in profondità e spesso non hanno un riscontro vero. Queste frasi, che sembrano soltanto affermazioni di stereotipi immobili però ad un'osservazione attenta lasciano intravedere gli spostamenti geografici che Aleksandar Đuravčević ha fatto. Sono quindi un incontro

con l'altro che lo guarda e ne tenta una impossibile classificazione: dal Montenegro dove avendo in famiglia anche provenienza albanese veniva sempre confuso e percepito come 'misto', all'Italia, dove la frammentazione della società ex-yugoslava curiosamente non è mai stata così chiara e quindi percepita unitariamente come 'slava'. In questa prima parte del lavoro il verbo *thought* (pensavano) è al passato, mentre nelle successive il verbo è al presente *think* (pensano). Il lavoro infatti è del 2010/2014, quindi realizzato a New York, dove l'artista vive e dove altri gruppi etnici, *latinos*, *blacks*, *french* cercano di definire l'identità dell'artista, in una comunità mista fatta di moltissimi *permanent refugees*.

Ho spesso riflettuto sull'idea di 'distanza come identità', sul possibile racconto di se stessi e degli altri, o di se stessi attraverso lo sguardo degli altri, come in questo caso ci propone *Identity*.

Il racconto dell'identità attraverso la distanza si può articolare in molti modi: dall'incontro e dialogo al conflitto, dall'aperta contaminazione all'impossibilità della traduzione dell'altro (nel senso etimologico del portare l'altro a sé). Il lavoro dell'artista (e quello curatoriale) è nell'espressione di questa 'posizione autoriale situata'. Il posto dell'espressione, non è sinonimo di immobilità, non è un'assoluta e inalterabile categoria dell'essere, quanto piuttosto una "unità-nella-differenza" (Stuart Hall), una presente presa di coscienza della propria posizione (che si muove nello spazio e nell'esperienza).

L'identità è un luogo, così pure l'identità autoriale. Ha una collocazione nella storia e nel linguaggio. Insiste/esiste come specificità e si rappresenta come unione delle differenze e non come esclusione dell'altro da sé. Si forma nell'incontro del sé con i tanti pezzi del mondo. In un certo senso l'identità si può considerare una costruzione e una condizione aperta alla riscrittura di sé, che avviene attraverso un continuo situarsi nella geografia, nell'esperienza e nel linguaggio. Proiettando il sé sull'altro negozia, si definisce, si incontra il mondo con azioni e rappresentazioni. Raccontare la distanza include il movimento sul posto come l'andare lontano. I due estremi sono spezzati continuamente da confini, luoghi eterotipi nei quali la metafora della distanza (geografica/culturale/identitaria) è per definizione concentrata in uno spazio vicinissimo e genera collisione.

La rappresentazione della distanza sottintende la necessità di un'apertura, la coscienza di un sé (autoriale e artistico) non immobile e autoreferenziale; una capacità di re-invenzione del linguaggio e dei processi che si usano, tutte le volte rinnovati dall'irradiarsi da un nuovo punto di osservazione.

E in questo senso Aleksandar Duravcevic in tutto il suo lavoro riesce a raccontare luoghi lontani originari o luoghi vicinissimi dentro una pratica, quella dell'arte, che rende tutto immediatamente visibile e poetico.

Un ultimo lavoro (o il primo forse perchè situato fuori dallo spazio espositivo, in alto su un muro) è il video di un'attesa infinita, una donna anziana alla finestra ci guarda e aspetta, lì nella sua posizione dove ognuno di noi a volte è stato, con lo sguardo perso ad aspettare chissà poi cosa, in una intensità umana nella quale possiamo riconoscerci e perderci.



RED
© Aleksandar Đuravčević



RED
© Aleksandar Đuravčević

Una tecnologia della memoria: disegno ed exteriorizzazione nell'opera di Aleksandar Duravcevic

Philip Glahn

"La classe borghese ha costruito il suo potere precisamente sul progresso tecnico e scientifico, su una trasformazione illimitata della natura: l'ideologia borghese in cambio presenta una natura immutabile."

Roland Barthes
Miti d'oggi (1957)

Sedie ornate e portali barocchi, lepri morte e ritratti di famiglia, romantici paesaggi notturni e uomini in abito tradizionale balcanico sono messi in esposizione nelle opere di Aleksandar Duravcevic tanto quanto le tecniche e gli strumenti utilizzati per rappresentarli. Disegnati o lavorati in ferro battuto, sono scolpiti e assemblati dalla memoria (anche quando la fonte di una particolare opera è una fotografia), e nella forma della memoria, collettiva o personale. Si confrontano con la storia, o meglio con la memoria pubblica e istituzionalizzata, non come la sua controparte costruita privatamente, ma attraverso un dispiegamento dei processi e degli strumenti con i quali ricordiamo, e successivamente ci inseriamo e ci affermiamo negli spazi circostanti. Come tale, il lavoro di Duravcevic costituisce una tecnologia della memoria: si tratta di un progetto di estetica in quanto protesica pragmatica e spirituale (*geistig*); di dispositivi plasmati dai tempi e dai luoghi specifici che risultano, a loro turno, segnati da essi. È un assemblaggio di meccanismi in espansione, un'articolazione poeticamente astuta, meticolosamente eseguita, spesso contemplativa e a volte umoristica di come vediamo, proiettiamo e rendiamo palpabili e tangibili le esperienze attuali e passate di azioni o interazioni.

Intesa in questo senso come una meccanica di estensione del sé dentro il mondo, che fa ricorso a martelli, matite o edifici, ma anche immagini, tavole periodiche e alfabeti, la tecnologia può essere caratterizzata come mnemonica, giacché possiede e crea memoria. La crea in quanto i dispositivi con cui formiamo il nostro mondo recano le tracce dei tempi e dei luoghi particolari in cui vi sono iscritti particolari desideri e fallimenti, possibilità e limiti. Questi strumenti sono artefatti del lavoro cognitivo, affettivo, fisico e riproduttivo della società. La tecnologia riassume le storie dell'ambizione e degli sforzi di catturare e rendere, comprendere e plasmare, e persino controllare e creare il mondo e i suoi soggetti. È una contesa su quanto riusciamo a modellare il mondo e quanto, invece, siamo modellati da esso – una dialettica della produzione e dell'ordine sociale. Secondo quanto affermato da Oskar Negt e Alexander Kluge in *Storia e ostinazione*, la storia della tecnologia è una storia di exteriorizzazione, di estensione di un sé perennemente incompleto, un *Homo compensator*, verso l'esterno, di "autoregolamentazione e stabilità", ma anche dell'evoluzione della soggettività, del sé in quanto un essere sapiente ed emancipato.

Ciò nonostante, come parte dell'apparato della modernità – definito da Giorgio Agamben come una rete normativa che regola i rapporti dentro "l'insieme eterogeneo" composto da persone, cose, idee, spazi e altro – gli oggetti prodotti dalla tecnologia sono spesso considerati esterni rispetto al modo della loro realizzazione. L'arte e

gli altri prodotti del lavoro culturale sono separati dalla loro funzione tecnologica, volutamente esteriorizzante, e i ricordi e le storie iscritte in loro sono oggettivate, osservate e contenute negli artefatti come residui di eventi lontani nel passato. La storia è contenuta e regolata nel modo migliore se sottoposta ad un'analisi volgare del progresso tecnologico concepito come controllo: quando i valori e gli atteggiamenti esemplificati da essa assumono un'aura di atemporalità, quando sono, per usare il termine di Agamben, consacrati. Gli artefatti diventano depoliticizzati quando perdono i residui delle iscrizioni tecnologico-storiche. La loro politica estetica e il loro valore d'uso nella lotta su ciò che è visibile al soggetto nel mondo sono resi impotenti quando non contengono più tracce della propria genesi tecnologica e natura protesica. Questa assenza di una relazionalità polemica tra la realtà del mondo e la sua trasformazione in un'immagine non è altro che una naturalizzazione della storia.

In un gesto autoreferenziale di riconoscimento e di sfida, le opere di Duravcevic articolano il desiderio modernista per il controllo, e la sottostante consacrazione – precaria e inquieta – della memoria, della storia vissuta come impegno attivo, destabilizzando il progressivo susseguirsi di eventi all'apparenza naturale e ponendo l'accento sulla funzione protesica dei propri soggetti e delle proprie tecniche. Il metodo alla base di questo lavoro è il concetto e la pratica del disegno definito una volta William Kentridge come semimeccanico. Anche se nel caso di Duravcevic vi è applicato in una varietà di materiali e media, presentando in tal modo collegamenti strategici con precise convenzioni estetiche, questa tecnica di disegno agisce sia come un dispositivo creativo e proposizionale, che come una forma di registrazione e mappatura. Meticolosamente resi in grafite su carta e incisi in legno bruciato, i vasi elaborati e gli interni decorati rappresentano i resti di una prima modernità europea ormai mitizzata, accompagnata da una splendida e abilissima lavorazione artigianale. La complessità del lavoro artistico con cui sono resi questi artefatti mai del tutto riesce a nascondere la spinta tecnologica per una perfezione quasi maniacale dettata dalla nostalgia. Le immagini restano fantasmagoriche, mentre le linee si manifestano e si allontanano in una dialettica di presenza e assenza. Le opere più grandi sono costituite da diversi fogli di carta, messi insieme e tenuti in posizione da perni, che, in quanto non riescono a fondersi uno con l'altro, narrano la meccanicità della costruzione mnemonica.

Il disegno di Duravcevic è di per sé un dispositivo, il quale ripercorre le costellazioni della creazione, del lavoro estetico, sociale e fisico prodotto dalla storia. Storie di civiltà occidentale contrastano con narrazioni nazionali e specifiche tradizioni culturali, mentre le esperienze si incontrano e si scontrano con norme e aspettative. In *Spring and Fall*, le fotografie di due uomini in piedi sui lati dello stesso fiume, o meglio un solo uomo vestito in abiti tradizionali diversi dentro lo stesso spazio, riportano non tanto un gioco relativista dell'identità intercambiabile quanto un esame critico di come riti e simboli possono essere usati per naturalizzare gli stessi strumenti con i quali sono stati creati. La prospettiva (sia nel senso visivo che ideologico) non è intercambiabile, riducibile alla posizione della persona nello spazio, ma è un dispositivo che attivamente produce e riproduce significati e conoscenze, attraverso la tensione che si crea tra le coordinate specifiche delle sue origini e la sua attuazione ed estensione nelle prassi di impegno.

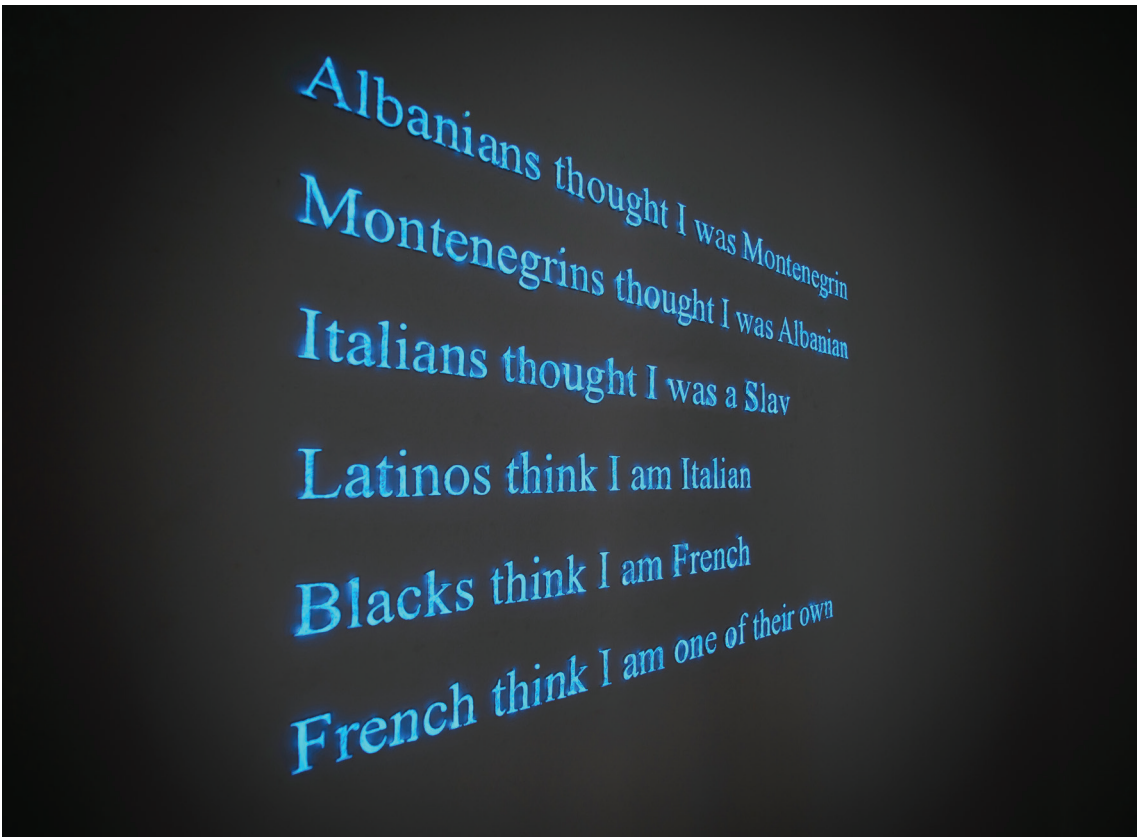
Il compensato bruciato che costituisce l'interno della *Room No.1* (Le cose non sono quello che sembrano) crea una barriera fisica e psicologica tra l'ornamento usato per riportare un senso di familiarità nelle sfere di ritiro sociale e comodità personale, e lo spazio estetico ed esperienziale i cui parametri definisce. Le pareti narrano di atti di confinamento e di santuario, tracciando collegamenti tra l'immagine del salotto borghese vissuto come il reame di una civiltà maestosa, e la violenza materiale e ideologica che serve a sostenerla. Lo spazio è caratterizzato da un vivo desiderio per l'immagine ferma, dettagliata della storia che si risolve nella soggettività sostenibile, mentre nella riproduzione di questo desiderio si fa libero ricorso all'abbellimento: non si tratta del rudere romantico (della poetica del decadimento materiale), ma degli effetti rovinosi (in un vero e proprio senso materialista) della negazione romantica e non dialettica della tecnologia in quanto produzione storica.

Nella sua predilezione per il disegno come un metodo che traccia e trasforma, le opere di Duravcevic offrono una riflessione critica sugli strumenti e sui dispositivi che traducono la storia negli oggetti del ricordo, e la maniera in cui ricordiamo negli elementi



Happy Unhappy © Aric Mayer

che costruiscono il nostro presente e futuro. L'articolazione delle costellazioni del fare e del fatto, del dato e del possibile, servono per indirizzare e profanare la consacrazione della tecnologia e la naturalizzazione della storia. La produzione di immagini e oggetti, in quanto un processo grazie al quale il sé si costruisce e si rapporta al mondo in tutte le sue complessità, qui diventa un atto consapevole di ricordare la qualità fabbricata, ma comunque determinata della soggettività-nella-storia, e quindi una proposta, un potenziale per lo sviluppo dell'agire tecnologico.



Identity © Duško Miljanić

Podaci o radovima Artworks Information Informazioni sulle opere

Room No.1

Tehnika / Technique / Tecnica
Ugljenisano drvo, staklo, bronza
Wood charred, glass, bronze
Legno carbonizzato, vetro, bronzo

Godina / Year / Anno 2013

Fotografija / Photography / Foto Adam Cohen

Privatna kolekcija, Njuork
Private collection, NY
Collezione private, NY

"Welcome" Chair No.2

Tehnika / Technique / Tecnica
Olovka na papiru
Pencil on paper
Grafite su carta

Dimenzije / Size / Dimensione
290 cm x 210 cm

Godina / Year / Anno 2006

Fotografija / Photography / Foto Aric Mayer

Privatna kolekcija, Njuork
Private collection, NY
Collezione private, NY

Hare

Tehnika / Technique / Tecnica
Olovka na papiru
Pencil on paper
Grafite su carta

Dimenzije / Size / Dimensione
210 cm x 140 cm

Godina / Year / Anno 2008

Fotografija / Photography / Foto Aric Mayer

Privatna kolekcija Colorado
Private collection, Colorado
Collezione private, Colorado

RED

Tehnika / Technique / Tecnica Video

Godina / Year / Anno 1992-2002

Privatna kolekcija Engleska
Private collection, England
Collezione private, Inghilterra

Come mi manchi

Tehnika / Technique / Tecnica
Fotografija
Photography
Foto

Godina / Year / Anno 2015

Fotografija / Photography / Foto Aleksandar Đuravčević

Spring and Fall

Tehnika / Technique / Tecnica C print

Dimenzije / Size / Dimensione
100 cm x 70 cm

Godina / Year / Anno 2005

Fotografija / Photography / Foto Aleksandar Đuravčević

Waiting

Tehnika / Technique / Tecnica Video

Godina / Year / Anno 2015

Fotografija / Photography / Foto Duško Miljanić

Happy Unhappy

Tehnika / Technique / Tecnica
Argento, specchio, piedistallo legno laccato
Srebrno, ogledalo, lakirano drvo postament
Silver, mirror, lacquered wood pedestal

Godina / Year / Anno 2007

Fotografija / Photography / Foto Aric Mayer

Privatna kolekcija, Njuork
Private collection, NY
Collezione private, NY

Identity

Tehnika / Technique / Tecnica
Instalacija, bronzana slova
Installation, bronze letters
Installazione, lettere di bronzo

Godina / Year / Anno 2014/2015

Fotografija / Photography / Foto Duško Miljanić

Aleksandar
Đuravčević

CV



ME

Rođen 1970. godine u Crnoj Gori
1990-1992. Univerzitet „Veljko Vlahović“, Fakultet likovnih umjetnosti, Cetinje
1992-1993. Accademia di Bella Arte, Firenca, Italija
1993-1995. Scuola di Arte Grafica „IL Bisonte“, Firenca, Italija
1999. MFA Pratt Institute, Njujork, SAD
Živi i radi u Bruklinu, Njujork, SAD

IZABRANE KOLEKCIJE

Metropolitan Museum of Art, Njujork
Museum of Fine Arts, Boston
Lirik Kabinett, Minhen
Munson Williams Proctor Institute, Utica, Njujork
The New York Public Library, Njujork
The Brooklyn Museum, Njujork
Columbia University, Njujork
San Francisco Public Library, San Francisko
University of Iowa, Ajova Siti
Springfield Museum, Misuri
Smith College
Harvard University

EN

1970 Born in Montenegro
1990-1992 University of Montenegro "Veljko Vlahovic", Faculty of Arts, Cetinje
1992-1993 Accademia di Bella Arte, Florence, Italy
1993-1995 Scuola di Arte Grafica "IL Bisonte", Florence, Italy
1999 MFA Pratt Institute, New York
Lives and works in Brooklyn, New York

SELECTED COLLECTIONS

Metropolitan Museum of Art, New York
Museum of Fine Arts, Boston
Lirik Kabinett, Munich

Munson Williams Proctor Institute, Utica, New York
The New York Public Library, New York
The Brooklyn Museum, New York
Columbia University, New York
San Francisco Public Library, San Francisco
University of Iowa, Iowa City
Springfield Museum, Missouri
Smith College
Harvard University

IT

1970 Nato in Montenegro
1990-1992 Facoltà d'Arte dell'Università del Montenegro "Veljko Vlahovic", Cetinje
1992-1993 Accademia di Bella Arte, Firenze, Italia
1993-1995 Scuola di Arte Grafica "IL Bisonte", Firenze, Italia
1999 MFA Pratt Institute, New York
Vive e lavora a Brooklyn, New York

COLLEZIONI SELEZIONATE

Metropolitan Museum of Art, New York
Museum of Fine Arts, Boston
Lirik Kabinett, Munich
Munson Williams Proctor Institute, Utica, New York
The New York Public Library, New York
The Brooklyn Museum, New York
Columbia University, New York
San Francisco Public Library, San Francisco
University of Iowa, Iowa City
Springfield Museum, Missouri
Smith College
Harvard University

**Anastazija
Miranović**

CV

**ME**

mr Anastazija Miranović je diplomirana historičarka umjetnosti, koja već dvadeset godina prati i afirmiše crnogorsku likovnu scenu kao likovni kritičar i kustos. Trenutno u zvanju muzejskog savjetnika. Bila je dugogodišnji autor i organizator izložbi u galerijama Centra za kulturu u Kotoru i Kulturnog centra u Baru, kao kustos i direktor, u kojima je afirmisala i promovisala crnogorsku likovnu scenu, posebno apostrofirajući savremenu produkciju.

Autor je brojnih predgovora za kataloge crnogorskih umjetnika različitih generacija, monografskih tekstova, kritičkih tekstova za stručne časopise, dnevne listove, radio i tv emisije, tekstova koji tretiraju problematiku savremene likovne umjetnosti, učesnica stručnih konferencija i panela iz domena savremene kulture i likovne umjetnosti. Bila je predsjednica ili članica svih značajnih stručnih i državnih žirija za vrednovanje likovnog stvaralaštva u Crnoj Gori, dugogodišnji urednik likovnog programa Barskog ljetopisa, autorka više individualnih i kolektivnih izložbi savremene likovne umjetnosti u zemlji i inostranstvu (Njemačka, Austrija, Italija, Albanija, Turska).

Član je Društva historičara umjetnosti Crne Gore i međunarodnih strukovnih organizacija ICOM-a i ICOMOS-a.

EN

For the past twenty years, Anastazija Miranović, MA in Art History, has followed and promoted the Montenegrin art scene as an art critic and curator. She currently holds the position of Museum Advisor. She is a longtime author and organizer of exhibitions in the galleries of the Cultural Centre in Kotor and the Cultural Centre in Bar, where she worked as curator and director on the affirmation and promotion of the Montenegrin art scene, placing a special emphasis on contemporary production.

She is the author of numerous prefaces to catalogues of Montenegrin artists of different generations, author of monographs, critical articles for professional magazines, daily newspapers, radio and TV programmes, as well as texts dealing with issues in contemporary art. She participated in expert conferences and panels in the field of contemporary culture and visual arts. She was president and/or member of all major professional state juries for the evaluation of fine arts in Montenegro, a longtime editor of the art program at the festival The Chronicle of Bar (Barski ljetopis), author of several individual and collective exhibitions of contemporary art in the country and abroad (in Germany, Austria, Italy, Albania, Turkey).

Member of the Association of Art Historians of Montenegro and of the international professional organizations ICOM and ICOMOS.

IT

Negli ultimi 20 anni, Anastazija Miranović (MA in storia dell'arte) ha seguito e promosso la scena artistica montenegrina come curatrice e critica dell'arte. Attualmente ricopre la posizione di consulente museale. È organizzatrice di lunga data di mostre nel Centro Culturale di Kotor e il Centro Culturale di Bar, dove ha lavorato in veste curatoriale e di direttore sull'affermazione e la promozione della scena artistica del Montenegro, ponendo in particolare l'enfasi sulla produzione artistica contemporanea.

Ha curato numerose prefazioni ai cataloghi di artisti montenegrini di diverse generazioni, ed è autrice di monografie, articoli di critica per riviste professionali, quotidiani, programmi radiofonici e televisivi, nonché testi che trattano temi dell'arte contemporanea. Ha partecipato a conferenze e gruppi di esperti nel campo della cultura contemporanea e delle arti visive. È stata presidente e/o membro di tutte le principali giurie professionali per la valutazione delle belle arti in Montenegro, e si è occupata a lungo della programmazione artistica del festival Le cronache di Bar (Barski ljetopis). È stata autrice di numerose mostre individuali e collettive di arte contemporanea nel paese e all'estero (in Germania, Austria, Italia, Albania, Turchia).

Membro dell'Associazione montenegrina degli storici dell'arte, e delle organizzazioni professionali internazionali ICOM e ICOMOS.



Crna Gora
MINISTARSTVO KULTURE

Pokrovitelj Ministarstvo kulture Crne Gore
Supported by Ministry of Culture of Montenegro
Ente patrocinante Ministero della Cultura del Montenegro

Učešće Crne Gore na 56. međunarodnoj izložbi umjetnosti – La Biennale di Venezia, 2015. godine
Presentation of Montenegro at the 56th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, 2015
Presentazione del Montenegro alla 56. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia. 2015

Aleksandar Đuravčević
TI RICORDI SJEĆAŠ LI SE YOU REMEMBER

Koordinator projekta u Ministarstvu kulture
Dragica Milić generalna direktorka Direktorata za kulturno-umjetničko stvaralaštvo
Project Coordinator at the Ministry of Culture
Dragica Milic general director, Directorate for Cultural-artistic Activity
Coordinatore del progetto al Ministero della Cultura
Dragica Milic direttore generale, Direzione generale per le attività culturali e artistiche

Crnogorski paviljon
Pavilion of Montenegro
Padiglione del Montenegro
Palazzo Malipiero, San Marco 3078-3079/A, Ramo Malipiero
Venecija / Venice / Venezia

Organizator izložbe i izdavač kataloga
Centar savremene umjetnosti Crne Gore, Podgorica
Production of the exhibition and the catalogue
Centre of Contemporary Art of Montenegro, Podgorica
Produzione della mostra e del catalogo
Centro d'Arte Contemporanea del Montenegro, Podgorica

Za izdavača / Producer / Prodotto da
Nenad Šoškić
direktor / director / direttore

Komesar / Commissioner / Commissario
Anastazija Miranović

Zamjenik komesara / Deputy Commissioner / Commissario Aggiunto
Danica Bogojević

Zahvaljujemo Crnogorskom narodnom pozorištu
Special thanks to Montenegrin National Theatre
Un particolare ringraziamento Teatro Nazionale del Montenegro

Tekstovi

mr Anastazija Miranović
Istoričarka umjetnosti i likovna kritičarka

Daria Filardo

Kustos i profesor savremene prakse na Master studijama primijenjene umjetnosti,
Studio Art Centers International, Florence

Philip Glahn

Profesor saradnik na studijama za kritiku i estetiku,
Tyler School of Art, Temple University

Catalogue articles by

Anastazija Miranovic, MA

Art Historian and Art Critic

Daria Filardo

Curator and Professor of Contemporary practice at MFA
Studio Art Centers International, Florence

Philip Glahn

Associate Professor of Critical Studies and Aesthetics,
Tyler School of Art, Temple University

Testi di

Anastazija Miranovic, MA

Storica e Critica dell'Arte

Daria Filardo

Curatore e Professore della Prassi Contemporanea al livello Master
Studio Art Centers International, Firenze

Philip Glahn

Professore Associato di Critica e di Estetica
Tyler School of Art, Temple University

Prevodilac

Translation into English, Italian and Montenegrin
Traduzioni italiano, inglese e montenegrino

Ana Savjak

Lektor za crnogorski jezik

Montenegrin proofreading
Correzione bozze in montenegrino

Jelena Paović

Fotografija / Photo / Foto

Adam Cohen, Aleksandar Đuravčević, Aric Mayer, Duško Miljanić

Dizajn / Design / Progettazione grafica **Anastasija Kostić**

Štampa / Printed by / Stampa **DPC Podgorica**

Tiraž / Edition / Numero di copie **300**

CIP - Каталогизација у публикацији
Национална библиотека Црне Горе, Цетиње

ISBN 978-86-85797-44-6
COBISS.CG-ID 26972688