

La Biennale di Venezia

61. Esposizione Internazionale d'Arte

Partecipazioni Nazionali

Pedja



ISBN 978-80-7599-522-3



PREDRAG PEĐA ĐAKOVIĆ

THROUGH GOLGOTHA TO RESURRECTION

DA GOLGOTA A RESURREZIONE

PREKO GOLGOTE DO VASKRSENJA

PREDRAG PEDJA DJAKOVIĆ

EN

Through Golgotha to Resurrection is a new site-specific installation by Predrag Pedja Djaković, created for the Pavilion of the Republic of Serbia at the 61st International Art Exhibition – La Biennale di Venezia 2026. The project explores the enduring consequences of the twentieth century through the interconnected themes of historical rupture, displacement, memory, and the search for renewed systems of values.

Combining archival materials, a sculptural installation, and a video work featuring the artist performing an original piano composition in A minor, the exhibition transforms the national pavilion into an immersive environment in which Djaković constructs a visual language that transcends national narratives, exploring exile, ideological violence, loss and resilience.

Rather than presenting a linear account of history, the project invites visitors to navigate a fragmented landscape of remembrance where the past remains inseparable from the present. In dialogue with the Biennale's theme, *In Minor Keys*, it reflects on how individual and collective memory can become a space for ethical reflection and cultural renewal in a world still marked by the unresolved legacies of history.

IT

Da Golgota a Resurrezione è una nuova installazione site-specific di Predrag Pedja Djaković, realizzata per il Padiglione della Repubblica di Serbia alla 61ª Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia 2026. Il progetto esplora le conseguenze durature del Novecento attraverso i temi intrecciati della frattura storica, dello sradicamento, della memoria e della ricerca di rinnovati sistemi di valori.

Combinando materiali d'archivio, un'installazione scultorea e un'opera video in cui l'artista esegue una composizione originale per pianoforte in La minore, l'opera trasforma il padiglione nazionale in un ambiente immersivo nel quale Djaković costruisce un linguaggio visivo che trascende le narrazioni nazionali, esplorando l'esilio, la violenza ideologica, la perdita e la resilienza.

Lungi dal proporre una narrazione storica lineare, l'installazione invita il visitatore ad attraversare un paesaggio frammentato della memoria, nel quale il passato rimane inscindibile dal presente. In dialogo con il tema della Biennale, *In Minor Keys*, il progetto esplora il modo in cui la memoria individuale e collettiva possa diventare uno spazio di riflessione etica e di rinnovamento culturale in un mondo ancora segnato dalle eredità irrisolte della storia.

SRB

Preko Golgote do Vaskrsenja je nova site-specific instalacija Predraga Peđe Đakovića, nastala za Paviljon Republike Srbije na 61. Međunarodnoj izložbi umetnosti – La Biennale di Venezia 2026. Projekat istražuje trajne posledice 20. veka kroz međusobno isprepletene teme istorijskog preloma, raseljavanja, sećanja i potrage za obnovljenim vrednosnim sistemima.

Objedinjujući arhivsku građu, skulpturalnu instalaciju i video rad u kojem umetnik izvodi autorsku kompoziciju za klavir u a-molu, izložba transformiše nacionalni paviljon u imerzivno okruženje u kojem Đaković gradi vizuelni jezik koji prevazilazi nacionalne narative, istovremeno otvarajući pitanja egzila, ideološkog nasilja, gubitka i sposobnosti obnove.

Umesto da ponudi linearan istorijski narativ, izložba poziva posetioce da se kreću kroz fragmentirani pejzaž sećanja u kojem prošlost ostaje neraskidivo povezana sa sadašnjošću. U dijalogu sa temom Bijenala, *In Minor Keys*, otvara prostor za promišljanje o tome kako individualno i kolektivno sećanje mogu postati prostor etičke refleksije i kulturne obnove u svetu koji je i dalje obeležen nerešenim nasleđem istorije.

THROUGH GOLGOTHA TO RESURRECTION

Tomáš Koudela /Tereza Čapandova

PEDJA'S WORK: WHY MEMORY CANNOT BE CLOSED

Pedja's work enters the Venetian space as an installation that does not present memory as a finished product, but as a situation in which memory is only just taking shape. It is not a return to the past in the form of a single narrative thread, nor is it a reverent reconstruction that would transform pain into a comprehensible story. Memory here operates as a tension: between evidence and silence, between trace and loss, between what can be translated into meaning and what remains as a residue resisting closure. The installation does not present the past as "what was," but as something that keeps returning in various regimes of legibility – and is therefore always also a question of the present.

In modern culture, memory often seeks support in the document. The document promises certainty by presenting itself as a neutral trace. Yet this neutrality is fragile. A document may be true, and yet it need not be fair; it may be accurate and yet it may fail where human measure is required. Pedja's work neither mocks nor questions this fragility from a comfortable distance. It takes the document seriously, while also taking seriously what the document cannot do. The installation leaves room for what is historically knowable while refusing to let knowability harden into ownership.

This opens a distinction that will be decisive for the entire text: the distinction between memory as preservation and memory as responsibility. Preservation relies on accumulation; memory relies on selection and on the capacity to endure loss. Memory that seeks to become complete easily veers towards two extremes: it either turns into a tribunal, where evidence closes questions, or an identitarian claim in which the past serves as a means of mobilisation. Pedja's work resists both tendencies by rejecting pathos and interpretive shortcuts. It does not seek agreement with a single interpretation; rather, it insists that certain traces must be carried without certainty and without claim to ownership.

The title *Through Golgotha to Resurrection* is not to be read, in this sense, as a confessional emblem, but as an anthropological metaphor. Golgotha denotes a moment of rupture at which a shared language of values dissolves and memory tends to harden either into cold evidence or into heated identity, since both offer a form of protection. Resurrection designates the possibility of moving forward without denying the wound: the possibility that memory remains relational and retains measure. That measure is not a sentimental supplement to truth; it is the condition for remaining with the other without contempt and without appropriation.

This is why the installation finds its universality in the "human, all too human": in the trust that even after rupture, the person need not lose the capacity for empathy, work, and

continuity. This trust is neither ideology nor consolation. It is a form of disciplined restraint toward traces that are not our own and towards a past that cannot be closed without remainder. Pedja's work does not turn memory into a discourse about what we ought to think; rather, it shapes memory as a space in which thought must once again learn measure.

REGIMES OF MEMORY AND THE TRANSMISSION OF MEANING

In modern culture, memory is often understood as a return to the contents of the past. Such a conception is understandable but reductive: it confuses memory with storage and meaning with a finished object. It is more accurate to understand memory as a constellation of regimes through which meaning is transmitted, stabilized, distorted, or remains as silence. What a society "remembers" arises not only from what has been recorded, but also from the way records become shareable and from the culturally sustained forms through which they are read. Memory is therefore both epistemic and political: it determines what may be considered a relevant trace, which forms of enunciation are legitimate, and which experiences remain outside language.

Meaning does not enter memory as ready-made content that is merely transferred. It arises within cultural codes that render the world interpretable; interpretation is not passive reception, but an active practice that co-creates meaning (Hall et al., 2013, pp. 13–14). In this sense, memory is a cultural competence: the capacity to engage with shared codes while recognizing that these codes are not neutral, since they privilege certain readings and marginalize others. Memory therefore does not arise only "in the mind"; it emerges within a regime of representation that grants traces their intelligibility, and thereby their force.

Even more precisely, memory is revealed in the concept of the archive. An archive is not merely an institution or a collection of documents; it is a principle that determines the possibility of statements, their accumulation, transformation, and thresholds of visibility. It frames what, at any given time, can become "sayable," that is, legitimately recordable and preservable (Foucault, 1989, pp. 128–129). Memory thus shifts from the psychological plane to that of a historical framework: it is not merely a matter of what was, but of what may become evidence and what silence is produced by this evidence. Archival logic both protects memory from arbitrariness and renders it ambivalent, since every act of preservation also entails exclusion.

At this point the selective nature of memory becomes crucial. Memory differs from the technical preservation of traces in that it involves forgetting; without selection, memory turns into mere accumulation, which may produce chaos or a false impression of completeness, but not measure (Todorov, 2003, p. 126). Memory is not "more data," but the way data become meaningful – and the way in which certain data must be lost for distinction to become possible at all. This also has ethical implications: memory is not valuable in itself; it derives its value from the function it performs in the present. It may support responsibility and solidarity, but it may also become a vehicle of resentment and ideological mobilization (Todorov, 2003, p. 311). The pressure to accumulate traces therefore does not automatically yield more truth; it may simply provide more material for the shortcut.

Here it is useful to distinguish between several regimes of memory, which overlap in practice but have different demands and different risks. There is an evidential regime, in which the trace functions as evidence and tends toward closure; a documentary regime, in

which the trace sustains absence as a reference and protects against proprietary closure; an affective regime, in which memory operates as a measure of relationship and suspends both contempt and safe distance; a temporal regime, in which memory unfolds as a rhythm of returns, latency, and retention; and a material regime, in which the trace carries its own time of vulnerability, degradation, and noise. Theoretical work on memory begins where these regimes do not merge into one, but where their tensions are taken seriously: evidence without measure hardens, documentation without relation grows cold, affect without truthfulness slips into mobilization, time without selection becomes an endless present, and material without reading becomes a mere object.

This framework simultaneously raises three questions that become inevitable in the context of Pedja's work. How is memory organized within the installation without a narrative closure, and what thresholds of legibility and illegibility does this create? How is the tension between archival evidence and the human measure of compassion sustained without one pole turning into a tribunal and the other into pathos? And how do sound and video translate memory from the plane of meaning into that of duration, where the trace becomes binding without requiring definitive interpretation? These questions are not a programme, but points of reference; they allow the installation to be read as a configuration of regimes rather than as an illustration of a single thesis.

This is reflected in the methodological approach: an interpretive reading of the installation as a mnemonic apparatus that combines representation, archival thresholds of evidence, documentary mediation, and temporal coherence. The text does not set out to reconstruct a single historical causality, nor to verify the provenance of every trace; instead, it engages with how the trace operates within the installation, which regimes of memory it activates, and which forms of measure it imposes. The limits of this approach are clear: it does not offer a complete historical narrative, nor does it produce certainty where certainty is structurally impossible. Its strength lies in naming precisely what can be known without the violence of closure: thresholds of legibility, modes of selection, temporal regimes of attention, and the ethical tension between evidence and compassion.

The non-propositional dimension of memory also belongs to this framework, since part of its effect cannot be translated into a statement without losing its quality. Alongside the memory of facticity, there exists a memory of experiential coherence – of how the world unfolds in rhythms and details that cannot be fully reduced to information (Danto, 1998, p. 7). It is precisely in this register that memory becomes a measure: it allows one to remain with the trace without proprietary claim, without hasty judgment, and without the need for immediate closure. Here, too, the distinction between Golgotha and the resurrection as an anthropological metaphor becomes apparent: a rupture that tempts one towards closure and a possibility of continuation that demands time, restraint, and relationship.

THE WALL AS A PROTO-PLATFORM OF MEMORY

The wall in Pedja's installation does not appear as an image intended for a single act of "reading," but as a mnemonic interface that requires a trajectory. Meaning does not arise from linear narration; it emerges from adjacency, density, overload, and return. Within this space, meaning is always situational: at times generated by the sudden proximity of two

fragments, at others by the void between them. The wall places memory within a regime reminiscent of a feed, without being digital: its flow is shaped by composition rather than by algorithm. The interface does not impose a single order; it demands a form of attention that must make choices and which, in making those choices, exposes itself.

Conceived in this way, the wall alters the nature of reading. It is not a matter of decoding a single statement, but of navigating among traces that are not compatible with a single language. Meaning appears as a temporary node: a brief coherence that may immediately disintegrate, as the next fragment overwrites it, calls it into question, or diverts it elsewhere. Interpretation thus becomes a practice rather than a result. Memory unfolds as a cultural competence: the ability to engage with codes while recognizing that codes are not neutral and that reading co-creates meaning (Hall et al., 2013, pp. 13–14). The wall does not merely create "material"; it produces the conditions under which material becomes meaningful, revealing how easily such meaningfulness can slide into a shortcut.

Yet the interface of the wall is fundamentally ambivalent. On the one hand, it promises "a whole world of traces": the past appearing as evidence, document, face, map, administrative record. On the other hand, it systematically undermines the very promise of completeness. The more the trace presents itself as evidence, the more clearly the silence emerges that the evidence cannot resolve. The wall does not deny the authority of the document; it deprives the document of the right to definitiveness. Here the archival dimension of memory becomes legible: not only what is preserved matters, but also what can become a legitimate statement and which thresholds of visibility determine what appears as "relevant" (Foucault, 1989, pp. 128–129). The wall brings this logic to life by articulating evidentiary forms while simultaneously exposing them to their own limits.

In practice, the wall operates through multiple modes of legibility. There is evidentiary legibility: a fragment offers itself as "proof" pointing toward a conclusion. There is affective legibility: a face or detail that produces not information but relationship. In compositional legibility, meaning arises from adjacency and from what is forcibly torn apart. And there is illegibility that is not a fault but a structure of measure: a space in which meaning resists closure, since closure would enact violence against a remainder that is binding precisely because it is unnamed or broken. The wall thus works against comfort: it prevents reading from settling into a single regime and, in doing so, keeps memory from turning into a tribunal.

This effect may be understood as a particular form of selection that occurs within the viewer. The density of traces may resemble accumulation, yet accumulation alone does not constitute memory. Memory requires selection, and selection entails loss. Certain remainders fall outside attention, are bypassed, return later, or remain unread. This is why it is misleading to equate memory with mere conservation of traces; memory is constitutively selective, and without selection it becomes accumulation without measure (Todorov, 2003, p. 126). The wall does not explain this; it enforces it. It compels attention toward choice and thus toward responsibility for what is chosen and for what remains outside. In such a situation, memory cannot be assumed to be self-evidently "good": its ethical value becomes evident in whether selection leads toward responsibility or toward a mobilizing shortcut (Todorov, 2003, p. 311).

The documentary nature of the fragments intensifies this experience. The trace here does not operate as a direct presence of the past, but as a reference to what remains absent. Paradoxically, the density of material expands the space of absence: the more details appear, the more evident the gap that holds them together only as a trace, not as a closed world. Absence thus functions as a safeguard against proprietary closure. Documentation keeps the past within a regime of indirectness and thereby prevents it from becoming the property of interpretation (Groys, 2008, pp. 53–55). At the same time, the installation increases the binding force of the document: not by making it "truer," but by rendering it resistant to easy consumption. The experiential "here and now" emerges as an effect of situatedness; originality is not a property of the material, but an effect of the place and time of reception (Groys, 2008, pp. 62–63).

The wall functions as an analogue proto-platform in that it demands a specific ethics of the gaze. The gaze here is not pure contemplation but a sequence of decisions: where to stop, what to connect, what to release, what to return to, what to endure without explanation. Every connection is an interpretation, and every interpretation is simultaneously a risk - the risk of turning another's trace into our own version. For this reason, the textual intervention on the opposite wall, presented in three languages, becomes structurally significant. Its language is neither evidentiary nor interpretive. Within a space where memory might turn into an overload of traces, it acts as a counterbalance: it evokes the possibility of a memory that is at once precise and compassionate. The mother here is not a figure of identity, but a figure of relationship: a gaze of the embrace rather than the gaze of the eye. In such a gaze, memory does not harden into a claim; it remains within a regime where it is possible to bear even that which cannot be concluded.

In this chapter, the wall is read as the primary memory mechanism within the installation: an interface that produces meaning from a trajectory whilst simultaneously producing measure from non-closure. The wall of traces is not a collection of the past, but a test of the present. In this sense, it becomes the threshold of both Golgotha and resurrection: a place where memory can collapse into a tribunal or preserve the relational measure that makes continuation possible.

DOCUMENTATION, SOFTWARE, AND THE ALGORITHMIC GAZE

In modern art, documentation constitutes a specific regime of truth. It does not testify to "what is," but keeps in circulation what is, in principle, absent: an event, a process, a time that can no longer be inhabited in the same way. Groys's claim that documentation is not art in the strict sense, and that rather than presenting it produces reference, does not devalue the document; it describes a regime in which the past becomes experientially binding precisely through mediation (Groys, 2008, pp. 53–55). In Pedja's work, this regime is not tied to a single trace; it is dispersed throughout the installation. Here, the documentary material is not added as illustration; it constitutes a field in which the past cannot be consumed as ready-made meaning.

The situational nature of the installation is decisive here. Groys's formulation that installation can "make originals out of copies" rests on a simple insight: originality is not a property of the material but an effect of the place and time of reception (Groys, 2008,

pp. 62–63). A copy that would otherwise function as an ordinary documentary fragment gains its "here and now" by being drawn into a space where the viewer is compelled to pause. The installation does not increase factual truthfulness; it increases binding force. The document becomes ethically heavier, because it is no longer mere information, but a situation.

This shift from document to situation has its analogue in software culture. As Manovich notes, software has become the interface through which we encounter both media and the world today; in such an environment, the cultural object is often no longer understood as a stable "document," but as a performative output of an interface (Manovich, 2013, pp. 3, 33–35). Meaning then emerges not only from content but from operations of access: from what can be highlighted, rearranged, zoomed in on, repeated, or shared. Memory thus shifts from storage to distribution, and from distribution to the framing of relevance: what appears, at what speed, and in what compositional configuration.

It is at this point that the problem of the algorithmic perspective arises. The issue is not that the machine replaces interpretation; rather, the software environment transforms legibility into a technical function. What becomes visible also becomes measurable; what is shared becomes countable; what is repeated acquires the status of significance. Documentation thus becomes an infrastructure that produces not only traces of memory but also profiles of memory. In such a situation, Groys's notion of documentary indirectness returns as a form of protection: documentation that refuses closure prevents the trace from becoming an instantly usable sign. Pedja's work utilises documentation not as an instrument of certainty, but as an instrument of restraint.

At the same time, the distinction between analogue and digital logic becomes apparent. Analogue documentation leaves material time inscribed in the trace: wear and tear, patina, and noise appear as evidence of vulnerability. Software culture tends to convert time into manipulability: what can be edited can be "cleaned up", what can be recalculated can be regenerated. Pedja's installation stands at the cusp of both regimes: it adopts forms reminiscent of the interface and a feed yet preserves the material resistance of the trace. That resistance is crucial, for it keeps memory within a regime where meaning cannot collapse into a shortcut and where the document cannot claim closure.

Within this defined framework, documentation can be read as the primary technology of contemporary memory, one that may operate either as an instrument of control or as an instrument of compassion, depending on whether it gives rise to a tribunal or a space of measure. Pedja's work chooses the latter by not transforming the document into a definitive statement, but into a situation that demands time and responsibility.

MEMORY UNDER PRESSURE: IDEOLOGICAL SCRIPTS AND PERIPHERIES

Memory concerns not only what is preserved, but also what is permitted to be said and how connections may be formed. In times of political pressure, memory easily turns into a discipline: a language of conformity that rewards simplified meanings and penalizes ambivalence. What does not fit into the shared framework is pushed into the private sphere or into silence. A particular internal technique then emerges, in which one maintains two regimes of knowledge: one for the public sphere, another for oneself. Milosz described this technique as *ketman* – not a single one-off lie, but a stabilized practice of adaptation that attempts simultaneously to preserve an inner difference (Miłosz, 1953, pp. 54–55). In such a situation, memory does not diminish in intensity; it becomes less shareable – protected because it falls silent, distorted because it learns to separate experience from utterance.

This mechanism stands in direct relation to the archive in the Foucauldian sense. If the archive determines the thresholds of legitimate discourse, then *ketman* demonstrates that such thresholds can be internalized as a second nature: one no longer moves merely between truth and falsehood, but between what is compatible and what is not. Memory then operates not as a neutral return of the past, but as an orientation within relations of power. Its ethical ambivalence sharpens, what protects may also dull, what enables survival may also reshape one's relation to truth.

Konrád's experience of post-communist Central Europe introduces a second pole to this picture. Where the shared frameworks break down, memory can turn into a shapeless mixture or into a "memory mush", a condition in which meanings blend and lose structure (Konrád, 1998, p. 84). If *ketman* represents an overly organized dual memory, "memory mush" represents dispersed memory. Both, however, increase memory's susceptibility to manipulation. Where memory is dual, it can be coerced through compatibility; where memory is shapeless, it can be unified by a violent shortcut.

This pressure is also geopolitical. Memory is not formed within a symmetrical space; it has centres and peripheries that determine what appears as universal and what appears as local deviation. Chakrabarty shows that modernity spreads not only as a historical condition but also as a methodology of legibility: European concepts and historical categories easily assert themselves as an implicit standard, while other experiences are translated into their language and thereby lose their structural specificity (Chakrabarty, 2000, p. 21). In the post-socialist context, this standard is often internalized as the "imaginary West" – a centre that is not geographical but normative, a horizon against which one's own past and present are measured (Lottholz & Manolova, 2024, pp. 259–260). Memory may then become a discipline of aspiration: the past is rewritten to align with an idea of "proper modernity", while what falls outside that horizon is rendered invisible.

The pressures of compatibility and aspiration need not be interpreted cynically, yet they must be taken seriously as regimes of memory. Within such regimes, the ethical question of memory becomes more acute, since memory can easily be replaced by an identitarian script. Todorov's warning that memory is not valuable in itself and may serve ressentiment and ideological mobilization is especially pertinent here (Todorov, 2003, p. 311). A memory that seeks to remain responsible must be capable of enduring non-closure even under pressure. This does not mean abandoning truth; it means refusing a simplified regime in which truth becomes a function of loyalty or compatibility.

It is precisely here that the significance of Pedja's installation becomes visible, not as a political argument, but because it creates a situation of memory resistant to the shortcut. In a context where memory may harden into a tribunal or an identity, the installation repositions memory as a labour of attention, transmission, duration, and measure. It thus becomes a site of sensitivity in which memory under pressure can be reflected upon without that pressure tipping over into pathos.

SUITCASES AND TRAJECTORIES OF ATTENTION

The suitcase functions as a mnemonic device born not from an aesthetic choice but from necessity. In the moment of uprooting, the world is reduced to what can be carried; memory ceases to operate as the taken-for-granted infrastructure of a place and becomes a portable selection. The suitcases in the installation therefore function primarily not as a symbol, but as a form. They configure memory as a threshold at which decisions are made about what can be contained, what must remain behind, what may be safeguarded, and what will be irretrievably lost. This threshold is at once psychic and material. A portable archive cannot exist without loss; it is precisely through that loss that the selective and fragmentary nature of memory comes into view (Todorov, 2003, p. 126).

Such incompleteness is not a weakness but an epistemic property of memory. Memory differs from the technical preservation of traces in that it includes forgetting and exclusion; without this mechanism, memory would dissolve into mere accumulation without measure (Todorov, 2003, p. 126). The suitcase materializes this distinction with almost physical clarity: it does not permit unlimited accumulation; it compels choice. Choice is not arbitrariness, but an existential necessity. In this sense, the suitcase is a paradigm of memory for it acknowledges what modern regimes of memory often conceal: every act of preservation is simultaneously a loss. The installation thus dismantles the temptation of the triumphal narrative, where memory confirms identity, as well as the temptation of cynicism, where memory serves to foster resignation. Incompleteness sustains tension: it does not allow closure, nor does it allow emptiness (Todorov, 2003, p. 311).

The act of carrying a suitcase shifts memory from the level of meaning into the level of experience. Facts and statements can be transported, but so can the quality of experience: the way the world once unfolded in rhythms and details that cannot be reduced to information (Danto, 1998, p. 7). The suitcase carries precisely this kind of memory: worn-out objects, residues of life, materials that possess their own temporality and "remember" as patina rather than as statement. Within such a regime, the past does not return as a message; it returns as an atmosphere, binding precisely because it remains not entirely legible. Here, illegibility is not a deficit but a protective layer: it prevents the trace from being condensed into a single sentence and turned into an immediately usable argument (Danto, 1998, p. 7).

The material of the suitcases is also significant from a historical perspective. Their corporeality – wear and tear, construction, fittings, scratches, heavy fabric, at times even a "pre-digital robustness" – redirects attention to the materiality of the mid-twentieth century, an era in which displacement became a systemic experience and in which logistics and administration often converged in the brutal reduction of the human being to a transportable minimum. Contemporary life has its own suitcases, its own mobility, and its own regimes of movement, often faster and technically more refined. Yet the difference lies not only in design but in mnemonic grammar. The contemporary suitcase may function as a tool of mobility, whereas the suitcase of the mid-twentieth century is burdened with material time, in which transfer and loss assume an existential form. The installation is thus not tied to a single geography, but to a certain historical density: to a time in which memory frequently unfolded in the mode of displacement rather than in the mode of home.

This emphasis on historical materiality protects Pedja's work from being understood as merely deploying familiar moral visual arguments. The suitcase is such a saturated sign in visual culture that it can easily slip into a cliché: a sign of suffering that guarantees a moral effect in advance, without the labour of attention. Such aestheticization always carries the risk of instrumentalisation: suffering becomes a motif, a motif an impression, and the impression becomes consent. Pedja's installation works with suitcases in a way that blocks this cliché. This is above all because the suitcase is not presented as an illustration but as a format: as a spatial and physical pressure. The vertical mass that fills the wall from floor to ceiling is not an object of "reading" but an obstacle and a boundary. It cannot be overlooked, nor exhausted by interpretation. Easy moralising is thereby suspended: the object does not speak through a slogan; it speaks through its weight (Todorov, 2003, p. 311).

The suitcases simultaneously shape the trajectory of attention within the space. Alongside the wall, which functions as an interface and an overflow of traces, they create a mass that cannot be "read", and it is precisely this that slows down attention. The viewer moves between what is visible as evidence and what appears as the substance of life. This shift of regime is crucial: it shows that memory is not only interpretation but also bodily orientation. In a space where meaning is generated through the rearrangement of fragments, the suitcases introduce an experience of heaviness: the transfer is not abstract; it is physical. This physical quality is epistemic, as it introduces a limit - temporal as well as bodily - into memory. That limit prevents closure: one cannot "have the whole", because the whole is literally uncarryable. In this sense, the portable archive becomes a laboratory model of memory: the capacity to endure incompleteness without collapsing into cynicism (Todorov, 2003, p. 126).

A further dimension also emerges. Within the contemporary exhibition context, mnemonic objects are subject to competing interpretations. Moral signs can be rapidly appropriated, inserted into current conflicts, and read as declarations even when the work operates in a different register. For this reason, the work's resistance lies in the restraint of its form. The material is not the "transparent speech" of a single politics, but a mnemonic apparatus in which ethics cannot be avoided, yet the slogan can be. The suitcases do not produce an instant declaration; they produce duration that resists rapid appropriation without loss of precision. The installation thus resists being read as a mere carrier of a "correct position." It remains within a regime that is analytically graspable: one can examine the structure of mnemonic operations (selection, transfer, incompleteness, weight) rather than encountering a pre-formulated political use (Todorov, 2003, p. 311).

At the same time, any potential geographical reduction must be avoided. Suitcases carry a strong historical burden within the European mnemonic imagination, yet Pedja's installation does not anchor memory to a single region or a single historical scene. Visual artifacts and analogue traces point instead to a broader twentieth century as a global experience: the collapse of homes, forced relocations, exiles and returns, what remains after wars and ideologies, but also after other forms of systemic loss. Within this horizon, the suitcase becomes a constant figure of vulnerability - not because it signifies a single history, but because it signifies a limit: a situation where a person reaches a point where "everything" can no longer be carried, and where memory becomes a hard choice. In this way, Pedja's

work does not direct memory towards a local identity narrative, but towards the universality of human vulnerability, recognizable across different vocabularies.

Here the motif of the suitcase connects with that of the "bulletin board" as proto-Facebook. The wall of analogue traces remains anchored in the twentieth century: the century of paper, photography, and administrative forms, where memory appears as a material layer rather than a digital presence. The suitcases belong to this same temporal layer not only thematically but materially: they are objects of the same epoch, bearing time on their surface, while the "suitcases of the present" often carry time more in logistics than in patina. The installation thus avoids flattening into mere contemporaneity. It does not collapse into describing a contemporary media regime, but sustains memory within a historical density, where one can discern how long a trace endures and how slowly its ethical weight shifts. Yet this is not about turning things into museum pieces: the proto-Facebook logic of the wall shows that even before digital platforms there were mnemonic surfaces operating through overload, selection, and loss of context. The installation thereby builds a bridge between epochs without reducing one to the other.

The ethical dimension of memory does not appear here as an added "moral message", but as a consequence of form. Memory is not valuable in itself; its value depends on the function it performs in the present, and it can degenerate into resentment or ideological mobilization (Todorov, 2003, p. 311). A portable archive, precisely because it is incomplete, resists closure; it does not offer a "whole history", which could easily be appropriated. It sustains memory as a responsibility rather than as capital. The suitcase does not offer a triumphant identity; it offers a continuation with loss. Memory here reveals itself as a regime: whether the trace serves as a closure or as a measure (Todorov, 2003, p. 311).

At the same time, one must acknowledge the other side of the same contradiction: incompleteness can become an alibi. It can legitimize resignation ("nothing can truly be known") or support the privatisation of memory ("this concerns only me"). The installation avoids this by not confusing incompleteness with relativism. Incompleteness does not mean arbitrariness; it means that the binding nature of the trace is not identical to its complete legibility. The scientific foundation of the argument therefore lies not in historical description, but in the analysis of the mnemonic structure: the mnemonic effect depends not on the quantity of information, but on the structure of the relations between the trace, time, and attention. The suitcases are not merely "about history", but about what history does to the possibility of home – and what the possibility of home does to memory (Todorov, 2003, p. 126).

In this sense, the installation touches upon the anthropological significance of Golgotha and the resurrection. Golgotha marks a moment of rupture, when home ceases to be self-evident and memory seeks protection in closure; the resurrection is the possibility of moving forward without denying the loss. The suitcase stands precisely on this threshold. It is an object born of necessity and, for that very reason, carries a double temporality: the time of collapse and the time of continuation. The suitcases in the installation therefore do not function as illustrations of historical displacements; they operate as a mnemonic apparatus, reminding us that memory is not merely about what was, but about what can be carried onward – and at what cost. The cost is not only psychological but also material: selection, loss, fatigue, delay, non-closure. Here memory ceases to resemble museum-style "preservation" and begins to act as a means of continuation.

SOUND AND VIDEO: TIME, BODY, CONTINUATION

Sound in Pedja's installation does not function as an accompaniment to the images, but as a temporal axis that holds memory within the regime of duration. It does not add new evidence or information; it introduces rhythm, repetition, and latency. Where the wall operates through an overflow of traces and the suitcases materialize the necessity of selection, sound introduces a measure that cannot be translated into a statement: the measure of time. Time here is not an atmosphere but structure, preventing memory from collapsing into the simultaneous presence of fragments. Obligation shifts accordingly: the trace becomes binding not because it is "proven", but because one must linger with it.

Video introduces the body into this temporal structure as a living archive. The camera focuses on the work of the hands, on the micro-movements of the fingers, on the tension of concentration, on brief flashes of the face that are not statements but traces of duration. Visual restraint refuses ornament and leaves space for memory to unfold as an act of attention rather than commentary. The absence inherent in the documentation is not an error; it is a form in which the past becomes binding without becoming the property of interpretation (Groys, 2008, pp. 53–55). Video shows a "now" that cannot be held; the present is a moment that immediately recedes. Memory is thus not bound to certainty, but to a responsibility for what remains beyond closure.

A first contradiction emerges here: documentary material may promise certainty, yet certainty can become a way of disposing of the past. Closure is often a mask of relief. What matters, therefore, is not to "provide meaning," but to sustain it within a regime that resists immediate closure. The temporality of sound and the labour of the body in the video do not add to the interpretation; they introduce a measure that prevents the trace from slipping into a tribunal. Obligation arises not from evidence, but from duration.

The second contradiction concerns legibility itself. Modern memory apparatuses often assume that the more legible something becomes, the more just it becomes. Experience shows, however, that complete legibility can be violent, reducing a fragment into a single version and turning it into property. A certain degree of illegibility can therefore be productive, not because it guarantees truth, but because it prevents the shortcut. Sound and video function here as a counterbalance to the temptation of evidence: even though the trace is "before us", it is not immediately available as a statement. This marks the difference between memory as preservation and memory as responsibility.

This regime is best described through the distinction between the memory of factuality and the memory of experiential coherence. Alongside memory that relates to a statement "remembering that", there is the memory of experiential coherence – of how the world once unfolded through rhythms and details that cannot be fully converted into information (Danto, 1998, p. 7). Sound and video operate primarily within this register. They do not produce interpretation but sustain a coherence in which the trace remains binding even when fragmentary. Duration becomes an ethical form here, a corrective against rapid legibility, moralizing closure, and mobilising clichés.

The ethical dimension of memory does not appear as an added evaluation; it arises from the ambivalence of memory regimes. Memory is not valuable in itself and may serve both responsibility and resentment (Todorov, 2003, p. 311). Sound and video reduce the

possibility of such slippage: they produce neither slogans nor symbols of loyalty. They do not allow the rapid "classification" of a trace into a single interpretation; they impose a temporality in which interpretation slows down and where meaning cannot be extracted without loss. Memory thus returns to measure: it becomes something to be carried rather than something that can be used immediately.

Within this layered structure, the title *Through Golgotha to Resurrection* reads as an anthropological grammar of time. Golgotha designates a rupture in which memory seeks protection in closure, whether in cold evidentiary logic – or in an overheated identity narrative. Resurrection denotes the possibility of continuation without denying the wound. Sound and video do not proclaim this possibility; they create the conditions for it: a temporality in which the trace does not become an argument, but a commitment. To continue does not mean to forget; it means not allowing memory to harden into a claim. Universality is not sought here in a uniform vocabulary, but in the human capacity to bear the trace without bitterness.

The methodological position of this reading corresponds to the nature of the material: an interpretative close reading of temporal media within an installation setting, combining analysis of documentary indirectness, the temporalization of attention, and the ethical effects of non-closure. The primary unit of analysis is not the "message" of the video nor the "content" of the sound, but the way in which these components shape the regime of memory: how they introduce latency, organize returns, and establish a relational measure in relation to traces that might otherwise be transformed into evidential material. This approach deliberately avoids reconstructing a single historical causality and does not attempt to verify the provenance of every trace; it observes how the installation produces thresholds of legibility and what forms of binding relation it enables without resorting to the violence of closure.

It is precisely here that the limits become apparent. Non-propositional memory cannot be translated into pure evidence without losing its effect; temporal coherence cannot be proven in the sense of a factual assertion but is analysable as a structure of attention; and ethical interpretation must remain restrained, since a foreign trace is not material for "our" complete version. From these limits emerges a criterion of precision: legibility pertains to what can be named at the level of regimes (evidence vs. documentation, closure vs. non-closure, speed vs. latency), not that which would appear as a definitive exhaustion of the material. This clarifies the questions the installation raises: how to sustain memory without a narrative closure; how to hold the tension between evidence and the measure of compassion; and how time - through sound and video - prevents the instrumentalisation of the trace by transforming it from information into duration. The methodological stance is confident precisely because it acknowledges its own limits: it does not confuse interpretation with reconstruction, binding force with proof, nor does it attempt to close what the installation deliberately keeps open.

EPILOGUE: MEMORY AS A MODE OF CONTINUATION

Memory, as has become apparent throughout this text, cannot be reduced to the retrieval of past content, nor to a meaning that could be fully preserved, shared, or interpreted. It operates instead as a simultaneous convergence of regimes: as evidence and as silence, as documentation and as the vulnerability of its carrier, as distribution and as selection, as a

temporal rhythm and as affective measure. Within such an understanding of memory, what becomes decisive is not the quantity of traces, but the way they become binding without being forced into definitive closure. In this respect, Pedja's work creates a situation that is at once theoretically legible and humanly inexhaustible: it places the viewer in a field in which memory can become neither a tribunal nor a form of comfortable nostalgia.

Foucault's intuition of the archive as a principle of enunciability reminds us that memory never unfolds outside orders of visibility and sayability; it always has its thresholds and its structures of silence (Foucault, 1989, pp. 128–129). This perspective guards against the naïve belief that the document is the truth. The installation shows instead that even the most precise records may fail to carry the human meaning it contains. Where records present themselves as the definitive language of memory, the violence of closure emerges; and where memory turns into identitarian mobilization, the violence of claim follows. Todorov's warning against the ethical ambivalence of memory therefore remains crucial: memory is not intrinsically valuable but acquires value through the functions it fulfils in the present (Todorov, 2003, p. 311). Pedja's work resists both shortcuts by sustaining memory within a regime of measure.

This measure appears here as *caritas* in the broadest, non-confessional sense: as a relational structure in which compassion suspends contempt and safe distance, enabling a form of "being-together" (Elshtain, 1996, p. 67). Measure does not imply softness or an escape from the truth; it means a rejection of the proprietary logic in relation to the trace of the other. It is here that the title *Through Golgotha to Resurrection* acquires its universality: Golgotha denotes a turning point at which memory seeks protection in closure; resurrection denotes the possibility of continuation without denying the wound. It is not a triumph, but a return to human value across different vocabularies – the value of the human being as such.

Within this universality, however, concreteness remains. This is not an abstract "humanity" outside of history. The installation emerges from prolonged experiences of loss and displacement, from the existential necessity to start anew under conditions that are never identical to what once was. Hence it remains restrained: it does not generate pathos, nor does it transcribe pain into facile rhetoric; rather, it sustains a space in which pain may be borne without being instrumentalised. This restraint carries ethical significance: it ensures that memory does not become a tool, but an obligation.

From this obligation arises the quiet, intimate tone of the entire work: the installation does not demand agreement with a single interpretation, but it comes across as a gesture that presupposes trust in the human capacity to endure the trace without becoming embittered. In a context where memory easily turns into claim and suffering into argument, such trust possesses unexpected force. It is a trust that human life can remain human even after an experience that might have shattered it; that it is possible to continue without denying the past; and that incompleteness can be borne without cynicism. In this trust, individual fate encounters the universal horizon - not as a doctrine, but as a practice.

For this reason, Pedja's work reads as a mnemonic apparatus that is not confined to history yet is not outside of it. It is a space in which memory learns its own limits: where the document is not definitive and where silence is not empty. It is a space where meaning does

not arise as conclusion, but as relationship – and relationship reveals itself as the only form of memory that resists both the cold tribunal of evidence and the heated shortcut of identity. What remains is a simple yet demanding possibility: that within an embrace that is not an argument, another gaze may open – not as pathos, but as the quiet preservation of the human capacity for a tear.

Bibliography

Arends, Bergit, ed. *Photography, Ecology and Historical Change in the Anthropocene: Activating Archives*. London: Routledge, 2024.

Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Danto, Arthur C. *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Elshtain, Jean Bethke. *Augustine and the Limits of Politics*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1996.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Translated by A. M. Sheridan Smith. London: Routledge, 1989.

Fraser, Nancy. *Cannibal Capitalism: How Our System Is Devouring Democracy, Care, and the Planet—and What We Can Do About It*. London: Verso, 2022.

Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.

Hall, Stuart, Jessica Evans, and Sean Nixon, eds. *Representation*. 2nd ed. London: Sage, 2013.

Konrád, George. *The Melancholy of Rebirth: Essays from Post-Communist Central Europe*. New York: Harcourt Brace, 1998.

Lottholz, Philipp, and Polina Manolova, eds. *The Imaginary West: Cultural Politics of Aspiration in Post-Socialist Europe*. London: Routledge, 2024.

Lütticken, Sven. *History in Motion: Time in the Age of the Moving Image*. Berlin: Sternberg Press, 2011.

Manovich, Lev. *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

Miłosz, Czesław. *The Captive Mind*. New York: Alfred A. Knopf, 1953.

Petkovska, Biljana, ed. *Decolonial Perspectives on Eastern Europe*. London: Routledge, 2024.

Todorov, Tzvetan. *Hope and Memory: Lessons from the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

Wallenhorst, Nathanaël, and Christoph Wulf, eds. *Handbook of the Anthropocene and Education*. Cham: Springer, 2023.

Tomáš Koudela

Curator

Tomáš Koudela is a Czech curator, art historian, writer, and theorist of contemporary art. He serves as Vice-Dean of the Faculty of Education at the University of Ostrava, where he teaches in the Department of Art Education. He holds a Ph.D. in Cultural History from the University of Ostrava.
Alongside his academic career, Koudela has developed an extensive curatorial practice focused on contemporary Central and Eastern European art. He has curated numerous exhibitions and authored essays and monographs on contemporary artists, with a particular interest in memory, cultural identity, historical experience, and the relationship between visual art and literature.

DA GOLGOTA A RESURREZIONE

Tomáš Koudela/Tereza Čapandova

L'OPERA DI PEDJA: PERCHÉ LA MEMORIA NON PUÒ ESSERE CHIUSA

L'installazione di Pedja entra nello spazio veneziano non come presentazione di una memoria compiuta, ma come dispositivo in cui la memoria prende forma. Non si configura come ritorno al passato secondo una linearità narrativa, né come ricostruzione pietosa che traduce il dolore in un racconto coerente. La memoria agisce come tensione: tra evidenza e silenzio, tra traccia e perdita, tra ciò che si lascia articolare nel discorso e ciò che permane come residuo, refrattario a ogni chiusura. In questo senso, l'installazione non espone il passato come "ciò che è stato", ma come ciò che riemerge nei regimi mutevoli di leggibilità, restando perciò sempre una questione del presente.

Nella cultura moderna la memoria cerca spesso un appoggio nel documento. Il documento promette certezza presentandosi come traccia neutrale. Eppure, proprio questa pretesa di neutralità rivela la propria fragilità: un documento può essere veritiero senza essere giusto; può essere esatto e tuttavia fallire laddove è richiesta una misura umana. L'opera di Pedja non elude tale fragilità né la osserva da una distanza rassicurante. Prende il documento sul serio, ma prende sul serio anche ciò che il documento non è in grado di restituire. L'installazione lascia spazio a ciò che è storicamente conoscibile, senza permettere che la conoscibilità si irrigidisca in forma di possesso.

A questo punto si apre una distinzione decisiva: la distinzione tra memoria come conservazione e memoria come responsabilità. La conservazione risponde alla logica dell'accumulazione; la memoria, invece, implica selezione e capacità di sostenere la perdita. Quando aspira alla totalità, la memoria rischia di scivolare in due derive opposte: o diventa un tribunale, dove l'evidenza chiude ogni domanda, oppure una rivendicazione identitaria, in cui il passato viene mobilitato. L'opera di Pedja resiste a entrambe, sottraendosi tanto al pathos quanto alla scorciatoia interpretativa. Non cerca adesioni univoche, ma insiste sulla necessità di farsi carico di tracce che non offrono garanzie né autorizzano alcuna forma di appropriazione.

Il titolo *Da Golgota a Resurrezione* non va inteso, in questa prospettiva, come un emblema confessionale, bensì come una metafora antropologica. Golgota indica la frattura in cui si dissolve un linguaggio condiviso dei valori e la memoria tende a irrigidirsi, oscillando tra la fredda evidenza e l'identità ardente, poiché entrambe offrono protezione. La Resurrezione designa invece la possibilità di continuare senza negare la ferita: la possibilità che la memoria resti relazione e conservi la misura. Questa misura non è un supplemento sentimentale alla verità, ma il modo di restare con l'altro senza disprezzo né appropriazione.

In questo senso, l'installazione trova la propria universalità nell'"umano, troppo umano": nella fiducia che, anche dopo la frattura, sia possibile non perdere la capacità di empatia, di lavoro e di continuazione. Questa fiducia non è un'ideologia né una consolazione; è una forma di disciplina e di riserbo nei confronti di tracce che non ci appartengono e di un passato che non si lascia chiudere senza residuo. Il lavoro di Pedja non traduce la memoria in un discorso prescrittivo; la dispone piuttosto come uno spazio in cui il pensiero è chiamato a reimparare il proprio rapporto con la misura.

REGIMI DELLA MEMORIA E TRASMISSIONE DEL SIGNIFICATO

Nella cultura moderna, la memoria è spesso intesa come un ritorno al passato. Una simile concezione è comprensibile, ma riduttiva: confonde la memoria con un deposito e il significato con un contenuto già dato. È più preciso concepirla come una configurazione simultanea di regimi in cui il significato viene trasmesso, stabilizzato, deformato oppure permane come silenzio. Ciò che una società "ricorda" non dipende soltanto da ciò che è stato registrato, ma anche dai modi in cui la registrazione diventa condivisibile e dai modi di lettura che una cultura sostiene. La memoria è, in questo senso, insieme epistemologica e politica: stabilisce che cosa possa valere come traccia, quali forme di enunciazione risultino legittime e quali esperienze restino fuori dal linguaggio.

Il significato non entra nella memoria come un contenuto da trasferire. Si forma all'interno di codici culturali che rendono qualcosa interpretabile; l'interpretazione non è una ricezione passiva, ma una pratica attiva che co-costruisce il significato (Hall et al., 2013, pp. 13–14). La memoria si configura così come una competenza culturale: la capacità di accedere ai codici condivisi e, al tempo stesso, di riconoscerne la non neutralità, poiché ogni codice privilegia alcune letture e ne esclude altre. La memoria non si produce quindi soltanto "nella mente" ma prende forma all'interno di un regime di rappresentazione che conferisce intelligibilità alle tracce e ne determina, al contempo, le condizioni di efficacia.

Ancora più chiaramente, la memoria si manifesta attraverso la nozione di archivio. L'archivio non è soltanto un'istituzione né un insieme di documenti; è il principio che determina la possibilità degli enunciati, la loro accumulazione, le loro trasformazioni e le soglie di visibilità. Esso delimita ciò che, in un determinato tempo, può divenire "dicibile", ossia legittimamente registrabile e conservabile (Foucault, 1989, pp. 128–129). La memoria si sposta così dal piano psicologico a quello della cornice storica: non riguarda soltanto ciò che è stato, ma ciò che può assumere lo statuto di evidenza e il tipo di silenzio che tale evidenza produce. La logica archivistica sottrae la memoria all'arbitrio ma ne rivela anche l'ambivalenza, poiché ogni atto di conservazione implica, inevitabilmente, un'esclusione.

A questo punto diventa cruciale la natura selettiva della memoria. Essa si distingue dalla conservazione tecnica delle tracce in quanto implica l'oblio; senza selezione, la memoria si riduce a mera accumulazione, capace di generare tanto il caos quanto l'illusione di completezza, ma non una misura (Todorov, 2003, p. 126). La memoria non consiste in "più dati", bensì nel modo in cui i dati diventano significativi e nel fatto che alcuni devono perdersi affinché la differenza resti possibile. Da qui deriva una conseguenza etica: la memoria non è preziosa in sé; acquista valore in base alla funzione che svolge nel presente. Può sostenere forme di responsabilità e di solidarietà, ma anche alimentare il risentimento e la mobilitazione

ideologica (Todorov, 2003, p. 311). La pressione verso l'accumulazione delle tracce non produce automaticamente più verità; produce, semmai, più materiale per la scorciatoia.

In questo quadro è utile distinguere diversi regimi della memoria che, pur sovrapponendosi nella pratica, comportano esigenze e rischi differenti. Vi è un regime evidenziale, in cui la traccia funziona come prova e tende alla chiusura; un regime documentario, in cui la traccia mantiene l'assenza come riferimento e protegge dalla chiusura proprietaria; un regime affettivo, in cui la memoria si misura nella relazione sospendendo il disprezzo e la distanza sicura; un regime temporale, in cui la memoria si articola come ritmo di ritorni, latenza e trattenimento; e infine un regime materiale, in cui la traccia porta con sé il proprio tempo di vulnerabilità, degradazione e rumore. Il lavoro teorico sulla memoria inizia quando questi regimi non vengono fusi in uno solo, ma quando le loro tensioni sono prese sul serio: l'evidenza senza misura si irrigidisce, la documentazione senza relazione si raffredda, l'affetto senza veridicità scivola nella mobilitazione, il tempo senza selezione diventa un'attualizzazione infinita, la materia senza lettura si riduce a mera oggettualità.

Questo assetto apre al contempo alcune domande che, nel contesto dell'opera di Pedja, diventano inevitabili. In che modo l'installazione organizza una memoria sottratta alla chiusura narrativa e quali soglie di leggibilità e di opacità ne derivano? Come si mantiene la tensione tra evidenza archivistica e misura umana della compassione senza che un polo si trasformi in tribunale e l'altro in pathos? E in che modo suono e video spostano la memoria dal piano del significato a quello della durata, in cui la traccia diventa vincolante senza esigere un'interpretazione definitiva? Queste domande non costituiscono un programma, ma orientamenti di lettura: consentono di intendere l'installazione come una configurazione di regimi, piuttosto che come illustrazione di una tesi.

A ciò corrisponde un preciso orientamento metodologico: una lettura interpretativa dell'installazione come apparato della memoria in cui si intrecciano rappresentazione, soglie archivistiche dell'evidenza, mediazione documentaria e coesione temporale. Il testo non procede né attraverso la ricostruzione di una singola causalità storica né attraverso la verifica della provenienza di ogni traccia; si concentra piuttosto su come la traccia agisca nell'installazione, quali regimi della memoria attivi e quali forme di misura imponga. Il limite di questo procedimento è esplicito: non offre una narrazione storica esaustiva né produce certezza dove la certezza è strutturalmente preclusa. La sua forza risiede nella possibilità di nominare ciò che può essere conosciuto senza la violenza della chiusura: le soglie di leggibilità, le modalità della selezione, i regimi temporali dell'attenzione e la tensione etica tra evidenza e compassione.

In questo quadro si inscrive anche la dimensione non proposizionale della memoria poiché una parte del suo effetto non è traducibile in enunciato senza perderne la qualità. Accanto alla memoria della fattualità esiste una memoria della coesione esperienziale, il modo in cui il mondo si articola nei ritmi e nei dettagli che non si lasciano interamente ridurre in informazione (Danto, 1998, p. 7). Su questo piano la memoria diventa misura: consente di restare accanto alla traccia senza appropriazione, senza giudizio affrettato e senza esigenza di chiusura immediata. Qui si riapre la distinzione tra Golgota e Resurrezione come metafora antropologica: da un lato la frattura che sollecita la chiusura, dall'altro la possibilità di una continuazione che esige tempo, misura e relazione.

IL MURO COME PROTO-PIATTAFORMA DELLA MEMORIA

Il muro nell'installazione di Pedja non si offre come immagine destinata a una lettura unica e conclusiva, ma come interfaccia mnemonica che esige un percorso. Il senso non deriva da una narrazione lineare; emerge da prossimità, densità, sovraccarico e ritorni. In questo spazio il significato è sempre situazionale: talvolta emerge dall'improvvisa prossimità di due frammenti, talvolta dal vuoto che li separa. Il muro colloca la memoria in un regime che richiama il feed, pur restando analogico, dove il flusso si configura come composizione piuttosto che come successione algoritmica. L'interfaccia non prescrive un ordine univoco; sollecita un'attenzione selettiva che, nel selezionare, si espone.

Così inteso, il muro modifica lo statuto della lettura. Non si tratta di decodificare un'enunciazione unitaria, ma di orientarsi tra tracce che non si lasciano ricondurre a un unico linguaggio. Il significato emerge come nodo provvisorio: una coerenza momentanea, destinata a dissolversi non appena un altro frammento la riscrive, la mette in tensione o la devia altrove. L'interpretazione diventa così una pratica, non un esito. In questo senso, la memoria si configura come competenza culturale: capacità di accedere ai codici condivisi riconoscendone al contempo la non neutralità e il fatto che ogni lettura co-produca il significato (Hall et al., 2013, pp. 13–14). Il muro non si limita a produrre il "materiale"; produce le condizioni della sua significazione, mostrando al tempo stesso quanto facilmente tale significatività possa scivolare in scorciatoia.

L'interfaccia del muro è radicalmente ambivalente. Da un lato, promette un "intero mondo delle tracce": il passato reso presente come prova, documento, volto, mappa, atto amministrativo. Dall'altro, questa promessa di completezza viene sistematicamente incrinata. Quanto più la traccia si offre come prova, tanto più emerge il silenzio che la prova non è in grado di colmare. Il muro non contesta l'autorità del documento; ne sospende piuttosto la pretesa di chiusura definitiva. Qui si manifesta la dimensione archivistica della memoria: non conta soltanto ciò che è stato conservato, ma ciò che può diventare enunciabile e quali soglie di visibilità determinano ciò che appare come "rilevante" (Foucault, 1989, pp. 128–129). Il muro materializza questa logica esponendo il regime di evidenza e lasciandolo confrontarsi con i propri limiti.

In pratica, ciò significa che l'interfaccia opera attraverso molteplici forme di leggibilità. Vi è una leggibilità evidenziale: il frammento agisce come "prova" che tende a condurre a una conclusione. Vi è una leggibilità affettiva: un volto, un gesto, un dettaglio che non conduce all'informazione, ma alla pressione improvvisa della relazione. Esiste una leggibilità compositiva: il senso emerge dalla prossimità e dalle separazioni imposte. E infine esiste un'illeggibilità che si configura come struttura di misura, anziché come difetto: uno spazio in cui il significato rifiuta di chiudersi, poiché ogni chiusura cancellerebbe il residuo eticamente vincolante proprio in quanto anonimo o interrotto. Il muro opera così contro il comfort: impedisce che la lettura si stabilizzi in un unico regime e, in tal modo, sottrae la memoria alla rigidità del tribunale probatorio.

Questo effetto può essere inteso come una particolare forma di selezione che si compie nello spettatore. La densità delle tracce produce un'impressione di accumulo, ma l'accumulo non è ancora memoria. La memoria implica selezione e la selezione implica perdita: qualcosa resta fuori dall'attenzione, qualcosa viene saltato, qualcosa ritorna più tardi, qualcosa non verrà mai "letto". Proprio per questo è fuorviante identificare la memoria con la mera conservazione delle tracce; essa è costitutivamente selettiva e, senza selezione, diventa un accumulo privo di misura (Todorov, 2003, p. 126). Il muro non spiega questo principio; lo impone. Costringe l'attenzione alla scelta e, con essa, alla responsabilità per ciò che viene scelto e per ciò che resta fuori. In tale situazione la memoria non può diventare automaticamente un bene in sé. Il suo valore etico si manifesta nel modo in cui la selezione viene esercitata: se conduce a responsabilità o a una scorciatoia mobilitante (Todorov, 2003, p. 311).

In questa esperienza interviene la natura documentaria dei frammenti. La traccia in questo contesto non opera come presenza diretta del passato, ma come rimando a qualcosa che rimane assente. La densità del materiale amplia paradossalmente lo spazio dell'assenza: quanto più numerosi sono i dettagli, tanto più evidente diventa la lacuna che li tiene insieme solo come traccia e non come mondo compiuto. L'assenza non è una debolezza; è una protezione contro la chiusura proprietaria. La documentazione mantiene il passato nel regime dell'obliquità, impedendogli di divenire proprietà dell'interpretazione (Groys, 2008, pp. 53–55). L'installazione accresce al contempo il peso vincolante del documento: non rendendolo "più vero", ma sottraendolo al consumo immediato. Il "qui e ora" esperienziale emerge come effetto del situarsi; l'originalità si produce nel luogo e nel tempo della ricezione (Groys, 2008, pp. 62–63).

Il muro funziona dunque come proto-piattaforma analogica anche perché esige un'etica specifica dello sguardo. Lo sguardo non è pura contemplazione, ma una serie di decisioni: dove fermarsi, cosa connettere, cosa lasciare, a cosa ritornare, cosa sostenere senza spiegazione. Ogni connessione è al tempo stesso interpretazione e ogni interpretazione comporta un rischio: il rischio che dalla traccia altrui nasca la nostra versione. Per questo l'intervento testuale sulla parete opposta, in tre lingue, assume un ruolo strutturale. Il suo linguaggio non è né evidenziale né interpretativo. In uno spazio in cui la memoria può trasformarsi in sovraccarico di tracce, esso agisce come contro-bilanciamento: richiama la possibilità di una memoria al tempo stesso precisa e compassionevole. La madre si offre qui come figura di relazione: uno sguardo dell'abbraccio piuttosto che dell'occhio. In tale sguardo la memoria non si irrigidisce in esigenza; rimane nel regime in cui è possibile portare anche ciò che non può essere chiuso.

In questo capitolo il muro viene letto come il principale meccanismo di memoria dell'installazione: un'interfaccia che produce significato attraverso la traiettoria e misura attraverso la non-chiusura. La muratura di tracce eccede la dimensione della collezione del passato e si offre come prova di presenza. In questo senso, il muro diventa l'ingresso di *Da Golgota a Resurrezione*: il luogo in cui la memoria può irrigidirsi nel tribunale, oppure preservare quella misura relazionale che consente di continuare.

DOCUMENTAZIONE, SOFTWARE E SGUARDO ALGORITMICO

La documentazione nell'arte moderna costituisce una forma particolare di verità. Non testimonia "ciò che è", ma mantiene in circolazione ciò che per definizione è assente: l'evento, il processo, un tempo che non può più essere abitato in modo identico. La tesi di Groys secondo cui la documentazione non coincide direttamente con l'arte e produce, invece di una

presenza, un rimando, non svaluta il documento; descrive piuttosto il regime in cui il passato diventa vincolante proprio attraverso la propria mediazione (Groys, 2008, pp. 53–55). Nel lavoro di Pedja questo regime non si concentra in una singola traccia, ma si distribuisce nell'intera installazione. Il materiale documentario non funziona come illustrazione; costituisce un campo in cui il passato non può essere consumato come significato già stabilizzato.

È decisiva, in questo senso, la situazionalità. La tesi di Groys secondo cui l'installazione può generare originali a partire da copie, presuppone un principio essenziale: l'originalità emerge come effetto della sua iscrizione in un determinato luogo e in un determinato tempo di ricezione (Groys, 2008, pp. 62–63). Un frammento documentario che, al di fuori dell'installazione, resterebbe una semplice copia, qui acquisisce statuto attraverso la sua inclusione in uno spazio che impone una sospensione allo sguardo. L'installazione non incrementa la verità fattuale del documento; ciò che muta è la sua forza vincolante. Il documento cessa di funzionare come semplice dato e diventa una situazione eticamente impegnativa.

Questo passaggio dal documento alla situazione trova un'analogia nella cultura del software. Come osserva Manovich, il software è divenuto l'interfaccia attraverso cui oggi incontriamo i media e il mondo; l'oggetto culturale viene spesso percepito non come documento stabile, ma come output performativo di un'interfaccia (Manovich, 2013, pp. 3, 33–35). In tale regime, il significato non nasce solo dal contenuto, ma dalle operazioni di accesso: ciò che può essere evidenziato, riorganizzato, ingrandito, ripetuto o condiviso. La memoria si sposta così dalla conservazione alla distribuzione e dalla distribuzione all'inquadramento: decisivo diventa ciò che emerge come rilevante, con quale velocità e in quale configurazione.

Qui si apre il problema dello sguardo algoritmico. Non si tratta dell'idea che la macchina sostituisca l'interpretazione; piuttosto, che l'ambiente software trasformi la leggibilità in una funzione tecnica. Ciò che diventa visibile diventa anche misurabile; ciò che viene condiviso diventa numerabile; ciò che si ripete acquisisce statuto di rilevanza. La documentazione si configura così in un'infrastruttura che produce non solo tracce, ma profili di memoria. In questo contesto, l'obliquità della documentazione di cui parla Groys assume un valore protettivo: una documentazione che rifiuta la chiusura impedisce che la traccia si trasformi in un segno immediatamente utilizzabile. L'opera di Pedja impiega la documentazione non come garanzia di certezza, ma come strumento di misura e di trattenimento.

Al contempo emerge la differenza tra logica analogica e logica digitale. La documentazione analogica conserva nella traccia un tempo materiale: usura, patina, rumore come segni di vulnerabilità. La cultura del software tende invece a convertire quel tempo in pura manipolabilità: ciò che può essere modificato può essere "ripulito"; ciò che può essere ricalcolato può essere rigenerato. L'installazione si colloca sulla soglia tra i due regimi: richiama l'interfaccia e il feed, ma mantiene la resistenza materiale della traccia. Questa resistenza è decisiva, perché mantiene la memoria in un regime in cui il significato non si riduce a scorciatoia e il documento non acquisisce un potere di chiusura.

In questo quadro, la documentazione può essere intesa come una delle tecnologie centrali della memoria contemporanea: una tecnologia che può funzionare come strumento di controllo o come forma di partecipazione empatica, a seconda che generi un tribunale o uno spazio di misura. L'installazione di Pedja opta per la seconda possibilità: il documento non viene trasformato in enunciato definitivo, ma in una situazione che esige tempo e responsabilità.

MEMORIA SOTTO PRESSIONE: COPIONI IDEOLOGICI E PERIFERIE

La memoria non riguarda soltanto ciò che viene conservato, ma anche ciò che può essere detto e il modo in cui è consentito connettere. Nei momenti di pressione politica, la memoria può trasformarsi in disciplina: un linguaggio di compatibilità che premia significati semplici e penalizza l'ambivalenza. Ciò che non rientra nella cornice condivisa viene relegato al privato o al silenzio. Nasce così una tecnica interiore che mantiene due regimi di sapere: uno pubblico e uno intimo. Miłosz ha descritto questa tecnica come *ketman*, non una menzogna occasionale, ma una pratica stabilizzata di adattamento che tenta di preservare una differenza interiore (Miłosz, 1953, pp. 54–55). In tale situazione la memoria non si indebolisce; diventa meno condivisibile. È al tempo stesso protetta e deformata: protetta perché tace, deformata perché impara a separare l'esperienza dall'enunciato.

Questo meccanismo intrattiene un rapporto diretto con l'archivio in senso foucaultiano. Se l'archivio stabilisce le soglie dell'enunciabile legittimo, il *ketman* mostra come tali soglie possano essere interiorizzate come seconda natura: non ci si muove più soltanto tra verità e menzogna, ma tra ciò che è compatibile e ciò che non lo è. In una simile configurazione la memoria non opera come ritorno neutrale del passato, bensì come orientamento pratico all'interno dei rapporti di potere. La sua ambivalenza etica si fa qui più acuta: ciò che protegge può anche ottundere; ciò che consente la sopravvivenza può trasformare il rapporto con la verità.

L'esperienza di Konrád nell'Europa centrale dopo il crollo del comunismo introduce un secondo polo. Dove il quadro pubblico si dissolve, la memoria può trasformarsi in una massa informe in cui le distinzioni si confondono e le parole perdono consistenza: *memory mush*, una condizione in cui i significati si mescolano e si indeboliscono (Konrád, 1998, p. 84). Se il *ketman* rappresenta una memoria doppiamente organizzata, *memory mush* è una memoria dispersa. Entrambe, tuttavia, condividono una caratteristica: accrescono la vulnerabilità della memoria alla manipolazione. Dove la memoria è duplice, può essere ricattata attraverso la compatibilità; dove è informe, può essere uniformata mediante la scorciatoia.

Qui entra in gioco anche la geopolitica delle periferie. La memoria non si produce in uno spazio simmetrico: esistono centri e periferie che determinano ciò che appare universale e ciò che viene relegato a deviazione locale. Chakrabarty ha mostrato come la modernità si diffonda anche come metodologia della leggibilità: concetti europei e categorie storiche si impongono facilmente come standard impliciti, mentre altre esperienze vengono tradotte nel loro linguaggio, perdendo così la propria struttura (Chakrabarty, 2000, p. 21). Nel contesto postsocialista questo standard viene spesso interiorizzato come "Occidente immaginario" – un centro non geografico ma normativo, un orizzonte rispetto al quale si misurano il proprio passato e il proprio presente (Lottholz & Manolova, 2024, pp. 259–260). La memoria diventa allora disciplina dell'aspirazione: il passato viene riscritto per conformarsi all'idea di una "modernità corretta", mentre ciò che non rientra in tale orizzonte scivola nell'invisibilità.

La pressione della compatibilità e dell'aspirazione non deve essere interpretata in chiave cinica, ma va riconosciuta come un regime di memoria. In tali regimi la questione etica della memoria si fa più stringente, poiché essa può facilmente essere sostituita da un copione identitario. L'avvertimento di Todorov, secondo cui la memoria non è un valore in sé e può servire il risentimento e la mobilitazione ideologica, trova qui piena risonanza (Todorov, 2003, p. 311). Una memoria che voglia restare responsabile deve essere capace di sostenere la non-chiusura anche sotto pressione. Ciò non significa rinunciare alla verità; significa piuttosto rifiutare un regime semplificato in cui la verità è ridotta a funzione della lealtà o della compatibilità.

In questa prospettiva si comprende nuovamente il rilievo dell'installazione di Pedja. Non perché proponga un'argomentazione politologica, ma perché costruisce una situazione di memoria resistente alla scorciatoia. In uno spazio in cui la memoria può irrigidirsi in tribunale o in rivendicazione identitaria, l'opera si configura come la pratica dell'attenzione, come tempo, come relazione, come misura. Così diventa un luogo sensibile in cui la memoria sotto pressione può essere pensata senza che la pressione si trasformi in pathos.

LE VALIGIE E LE TRAIETTORIE DELL' ATTENZIONE

La valigia è un oggetto della memoria che nasce non da una scelta estetica, ma da una necessità. Nel momento dello spostamento il mondo si riduce a ciò che può essere portato con sé; la memoria cessa di essere l'infrastruttura naturale di un luogo e diventa selezione trasportabile. Le valigie nell'installazione di Pedja non operano dunque principalmente come simboli, ma come forma: configurano la memoria come soglia, in cui si decide che cosa entra, che cosa deve essere lasciato, che cosa può essere protetto e che cosa andrà perduto. Questa soglia è insieme psichica e materiale. Un archivio portatile non esiste senza perdita; ed è proprio attraverso tale perdita che diventano visibili la selettività e l'incompletezza della memoria (Todorov, 2003, p. 126).

Questa incompletezza non costituisce una debolezza, ma una condizione epistemologica. La memoria si distingue dalla mera conservazione tecnica delle tracce perché implica dimenticanza ed esclusione; senza questo meccanismo si ridurrebbe a semplice accumulo privo di misura (Todorov, 2003, p. 126). La valigia rende questa differenza quasi fisicamente evidente: non consente un'accumulazione illimitata, ma costringe alla scelta. La scelta eccede l'arbitrio e si impone come necessità esistenziale. In tale situazione la valigia diventa paradigma della memoria, poiché esplicita ciò che i regimi moderni della memoria spesso occultano: che ogni conservazione è simultaneamente perdita. L'installazione incrina così tanto la tentazione del racconto trionfale, in cui la memoria conferma un'identità, quanto quella del cinismo, in cui la memoria coincide con la resa. L'incompletezza mantiene la tensione: impedisce la chiusura, ma non consente neppure il vuoto (Todorov, 2003, p. 311).

Il gesto del trasporto della valigia traduce inoltre la memoria dal piano del significato a quello dell'esperienza. Si possono trasmettere fatti enunciati, ma anche la qualità dell'esperienza: il modo in cui il mondo si manifestava in dettagli non riducibili a informazione (Danto, 1998, p. 7). La valigia custodisce precisamente questa forma di memoria: oggetti usurati, resti di vita, materiali che possiedono un proprio tempo e che "ricordano" come patina, e non come affermazione. In tale regime il passato non ritorna come messaggio, ma come

atmosfera – vincolante proprio perché non interamente leggibile. L'illeggibilità qui opera come strato protettivo: impedisce che la traccia venga compressa in una frase unica e diventi un argomento immediatamente utilizzabile (Danto, 1998, p. 7).

La materialità delle valigie possiede anche una rilevanza storica. La loro corporeità, l'usura, la struttura, i fermagli, le incisioni, il tessuto pesante, talvolta una robustezza quasi pre-digitale, orienta l'attenzione verso la cultura materiale della metà del Novecento, verso un'epoca in cui lo spostamento divenne esperienza sistemica e in cui logistica e amministrazione si intrecciavano con una drastica riduzione dell'essere umano a minimo trasportabile. Anche la contemporaneità possiede, naturalmente, le proprie valigie, la propria mobilità, i propri regimi di trasferimento, spesso più rapidi e tecnicamente levigati. La differenza, tuttavia, non riguarda soltanto il design, ma la grammatica della memoria. La valigia contemporanea può apparire come uno strumento funzionale del movimento, mentre quella della metà del Novecento è gravata da un tempo materiale in cui trasferimento e perdita assumono una forma esistenziale. L'installazione non si lega così a una geografia specifica, ma a una densità storica: a un'epoca in cui la memoria si svolgeva nel regime dello spostamento più che in quello della stabilità domestica.

Questo accento sulla materialità protegge l'opera di Pedja dal rischio di essere inteso come un "utilizzatore di argomenti morali visivi già codificati". La valigia è infatti un segno così carico nella cultura visiva da poter facilmente scivolare nel cliché: segno di sofferenza che garantisce in anticipo un effetto morale senza il lavoro dell'attenzione. Una simile estetizzazione comporta sempre il rischio della strumentalizzazione: la sofferenza diventa motivo, il motivo diventa impressione, l'impressione diventa consenso. L'installazione lavora invece con le valigie in modo da neutralizzare il cliché. Anzitutto perché la valigia non si dà come illustrazione ma come formato, pressione spaziale e corporea. La massa verticale che occupa la parete dal pavimento al soffitto eccede la lettura e si impone come ostacolo e soglia. Non può essere sorvolata dallo sguardo, né esaurita dall'interpretazione. La facile moralizzazione viene così sospesa: l'oggetto non parla per slogan, ma attraverso il proprio peso (Todorov, 2003, p. 311).

Le valigie determinano inoltre la traiettoria dell'attenzione nello spazio. Accanto alla parete che funziona come interfaccia e sovraccarico di tracce, costituiscono una massa non immediatamente leggibile e proprio per questo rallentano lo sguardo. Lo spettatore si muove tra ciò che si offre come evidenza e ciò che si offre come materia di vita. Questo mutamento di regime è decisivo, poiché la memoria non è soltanto interpretazione, ma anche orientamento corporeo. In uno spazio in cui il significato nasce dal riordino dei frammenti, le valigie introducono l'esperienza della gravità: il trasporto non è astratto ma fisico. Tale fisicità è di per sé epistemologica, perché introduce nella memoria un limite, temporale e corporeo. Il limite impedisce la chiusura: non si può possedere il tutto, perché la totalità è letteralmente impensabile da trasportare. In questo senso l'archivio portatile diventa un modello quasi laboratoriale della memoria: la capacità di sostenere l'incompletezza senza scivolare nel cinismo (Todorov, 2003, p. 126).

Occorre aggiungere un'ulteriore dimensione, spesso trascurata: nello spazio espositivo contemporaneo gli oggetti mnemonici sono sottoposti alla pressione di interpretazioni concorrenti. I segni morali possono essere rapidamente appropriati, inseriti nei conflitti at-

tuali e letti come dichiarazioni, anche quando l'installazione opera in un altro regime. Per questo, nel lavoro di Pedja, è decisiva la sobrietà formale: il materiale non è il linguaggio trasparente di una politica, ma un apparato di memoria in cui l'etica è ineludibile, mentre lo slogan può essere evitato. Le valigie non producono una dichiarazione immediata; producono una durata che rende difficile un'appropriazione rapida senza perdita di precisione. L'installazione si sottrae così a una lettura come semplice veicolo di una "posizione corretta". Rimane in un regime analiticamente affrontabile: ciò che può essere esaminato è la struttura delle operazioni della memoria, selezione, trasporto, incompletezza, peso, e non un uso politico predisposto (Todorov, 2003, p. 311).

Al tempo stesso va evitata una possibile riduzione geografica. Sebbene le valigie portino una forte carica storica nell'immaginario europeo, né la parete né l'insieme dell'installazione ancorano la memoria a una sola regione o a un'unica scena storica. Gli artefatti visivi e le tracce analogiche rimandano al Novecento come esperienza globale: alla perdita della casa, agli spostamenti forzati, agli esili e ai ritorni, a ciò che resta dopo guerre e ideologie, ma anche dopo altre forme di frattura sistemica. In questo orizzonte la valigia non designa una sola storia, ma un limite: la situazione in cui non è più possibile portare tutto e in cui la memoria diventa selezione radicale. Il lavoro di Pedja non conduce la memoria verso un racconto identitario locale; la conduce verso l'universalità della vulnerabilità umana, riconoscibile attraverso lessici differenti.

Qui il motivo della valigia si connette con delicatezza al motivo della "bacheca" come proto-Facebook. La parete di tracce analogiche mantiene il proprio baricentro visivo nel Novecento: il secolo della carta, della fotografia, delle forme amministrative, un regime in cui la memoria non si realizza ancora come presenza digitale, ma come stratificazione materiale. Le valigie appartengono alla stessa epoca e portano il tempo nella loro patina, mentre quelle contemporanee lo portano spesso più nella logistica che nella superficie. L'installazione evita così l'appiattimento sull'attualità: non si trasforma in una descrizione del regime mediatico contemporaneo, ma mantiene la memoria in una densità storica in cui si percepisce quanto a lungo una traccia duri e quanto lentamente muti il suo peso etico. E tuttavia non si tratta di musealizzazione. La logica proto-Facebook della parete mostra che, anche prima delle piattaforme digitali, esistevano sistemi superficiali della memoria che operavano attraverso prelievo, selezione e perdita di contesto. L'installazione costruisce così un ponte tra epoche, senza ridurre l'una all'altra.

L'etica della memoria non appare qui come un'ulteriore "morale del messaggio", ma come conseguenza della forma. La memoria non è un valore in sé; acquista valore in relazione alla funzione che svolge nel presente e può degenerare in risentimento o mobilitazione ideologica (Todorov, 2003, p. 311). L'archivio portatile, proprio perché incompleto, riduce la possibilità di una chiusura mobilitante: non offre una "storia intera" che possa essere posseduta. Mantiene la memoria nel registro della responsabilità, non in quello del capitale. La valigia non propone un'identità trionfale; propone una continuazione con perdita. La memoria si manifesta qui come regime: se la traccia serva alla chiusura o alla misura (Todorov, 2003, p. 311).

Occorre tuttavia riconoscere anche il lato opposto. L'incompletezza può diventare un alibi: può legittimare la rinuncia ("tanto non si può sapere") o la privatizzazione della

memoria ("riguarda solo me"). L'installazione evita questa trappola perché non confonde incompletezza e relativismo. L'incompletezza non significa arbitrarietà; significa che la forza vincolante della traccia non coincide con la sua piena leggibilità. Il fondamento dell'argomentazione non risiede dunque nella descrizione storica, ma nell'analisi della struttura della memoria: l'efficacia della memoria non dipende dalla quantità di informazioni, bensì dalla relazione tra traccia, tempo e attenzione. Le valigie non riguardano solo "la storia", ma ciò che la storia fa alla possibilità di "casa" – e ciò che la possibilità di casa fa alla memoria (Todorov, 2003, p. 126).

In questo senso l'installazione tocca anche il significato antropologico del Golgota e della Resurrezione. Il Golgota è la situazione di rottura in cui la casa cessa di essere evidente e la memoria cerca protezione nella chiusura; la Resurrezione è la possibilità di continuare senza negare la perdita. La valigia si colloca precisamente su questa soglia. Nasce dalla necessità e porta quindi con sé un doppio tempo: il tempo della caduta e quello della continuazione. Le valigie nell'installazione non sono un'illustrazione dello spostamento; sono un apparato della memoria che ricorda come essa non riguardi soltanto ciò che è stato, ma ciò che può essere portato oltre – e a quale prezzo. Il prezzo non è soltanto psichico, ma anche materiale: selezione, perdita, fatica, trattenimento, non-chiusura. Qui la memoria smette di assomigliare a una conservazione museale e inizia a operare come modalità di continuazione.

SUONO E VIDEO: DURATA, CORPO, CONTINUITÀ

Il suono nell'installazione di Pedja non è accompagnamento alle immagini, ma un asse temporale che mantiene la memoria nel regime della durata. Non aggiunge nuova evidenza né nuova informazione; introduce ritmo, ripetizione e latenza. Là dove la parete lavora per prelievo di tracce e le valigie materializzano la necessità della selezione, il suono introduce una misura che non può essere tradotta in enunciato: la misura del tempo. Il tempo qui non è atmosfera, ma una struttura che impedisce alla memoria di ridursi alla simultanea presenza dei frammenti. Si modifica così anche la natura vincolante della traccia: essa è vincolante non perché sia "provata", ma perché richiede di sostarvi.

Il video inserisce in questa struttura temporale il corpo come archivio. La videocamera si concentra sul lavoro delle mani, sui micromovimenti delle dita, sulla tensione della concentrazione, su brevi lampi del volto che non sono dichiarazione, ma traccia di durata. La sobrietà visiva rifiuta l'ornamento e lascia che la memoria si svolga come lavoro dell'attenzione, non come commento. L'assenza che la documentazione porta con sé non è un errore, ma una forma attraverso cui il passato diventa vincolante senza trasformarsi in proprietà dell'interpretazione (Groys, 2008, pp. 53–55). Il video mostra un "ora" che non può essere trattenuto; la presenza è un istante che subito si allontana. La memoria si lega così non alla sicurezza, ma alla responsabilità verso ciò che resta fuori dalla chiusura.

Emerge qui una prima contraddizione dell'installazione. Il materiale documentario può promettere sicurezza, ma la sicurezza può diventare un modo per liberarsi del passato. La chiusura è spesso una maschera di sollievo. Non si tratta dunque di "fornire un senso", ma di mantenerlo in un regime che resiste alla chiusura immediata. Il tempo del suono e il lavoro del corpo nel video non aggiungono interpretazione; introducono una

misura che impedisce alla traccia di scivolare nel tribunale. L'obbligo non nasce dalla prova, ma dalla durata.

Una seconda contraddizione riguarda la leggibilità. I moderni apparati della memoria tendono a ritenere che quanto più qualcosa è leggibile, tanto più sia giusto. L'esperienza mostra invece che una leggibilità totale può essere violenta: traduce il frammento in una sola versione e lo trasforma in possesso. Per questo, nell'installazione, si afferma un regime in cui una certa misura di illeggibilità è produttiva. Non garantisce la verità, ma impedisce la scorciatoia. Suono e video funzionano come controbilanciamento alla tentazione evidenziale: sebbene la traccia sia "davanti a noi", non è immediatamente disponibile come enunciato. È questa la differenza tra memoria come conservazione e memoria come responsabilità.

La distinzione può essere descritta con maggiore precisione attraverso la differenza tra memoria della fattualità e memoria della coesione esperienziale. Accanto alla memoria che si riferisce a un enunciato ("memoria che"), esiste una memoria della qualità dell'esperienza – del modo in cui il mondo agisce nei ritmi e nei dettagli che non si lasciano ridurre a informazione (Danto, 1998, p. 7). Suono e video operano principalmente su questo secondo piano. Non producono "interpretazione", ma mantengono una coerenza entro cui la traccia può restare vincolante pur rimanendo frammentaria. La durata diventa qui una forma etica: sostare come correttivo alla leggibilità rapida, alla chiusura moralistica e al cliché mobilitante.

La dimensione etica della memoria non appare come una valutazione aggiuntiva, ma scaturisce dall'ambivalenza del regime stesso della memoria. La memoria non è un valore in sé e può servire tanto alla responsabilità quanto al risentimento (Todorov, 2003, p. 311). Suono e video riducono la possibilità di scivolare nel risentimento perché non producono slogan né segni di lealtà. Non consentono una rapida "classificazione" della traccia in un'unica interpretazione; impongono un tempo in cui l'interpretazione rallenta e in cui il significato non può essere estratto senza perdita. La memoria ritorna così alla misura: diventa qualcosa da portare, non qualcosa da usare immediatamente.

Il titolo *Da Golgota a Resurrezione*, in questa stratificazione, può essere letto come una grammatica antropologica del tempo. Il Golgota è la situazione di rottura in cui la memoria cerca protezione nella chiusura – sia nella fredda evidenza, sia nella narrazione identitaria surriscaldata. La Resurrezione è la possibilità di continuare senza negare la ferita. Suono e video non lo proclamano; ne costruiscono le condizioni: un tempo in cui la traccia non diventa argomento, ma obbligo. Continuare non significa dimenticare; significa non permettere che la memoria si irrigidisca in richiesta. L'universalità non si cerca qui in un lessico univoco, ma nella capacità umana di sostenere la traccia senza cedere all'amarezza.

La posizione metodologica di questa lettura corrisponde alla natura del materiale: un close reading interpretativo dei media temporali in situazione installativa, che combina l'analisi dell'obliquità documentaria, della temporalizzazione dell'attenzione e degli effetti etici della non-chiusura. L'unità fondamentale di analisi non è il "messaggio" del video né il "contenuto" del suono, ma il modo in cui tali componenti configurano un regime della memoria: come introducono latenza, organizzano ritorni e istituiscono una misura relazionale rispetto a tracce che altrimenti potrebbero ridursi a materiale evidenziale. Questo approccio

evita deliberatamente la ricostruzione di una causalità storica univoca e non mira alla verifica della provenienza di ogni traccia; osserva invece come l'installazione produca soglie di leggibilità e quali forme di relazione vincolante renda possibili senza la violenza della chiusura.

I limiti sono espliciti. La memoria non proposizionale non può essere tradotta in pura evidenza senza perdita di effetto; la coesione temporale non si dimostra in termini fattografici, ma si analizza come struttura dell'attenzione; l'interpretazione etica deve restare sobria, poiché la traccia altrui non è materiale per una "nostra" versione totale. Da questi limiti deriva anche un criterio di precisione: è leggibile ciò che può essere nominato a livello di regime (evidenza vs. documentazione, chiusura vs. non-chiusura, velocità vs. latenza), non ciò che pretende di esaurire definitivamente il materiale. In questo modo si chiariscono anche le questioni che l'installazione solleva: come sostenere la memoria senza chiusura narrativa; come mantenere in tensione evidenza e misura della compassione; e come il tempo – attraverso suono e video – impedisca la strumentalizzazione della traccia, traducendola da informazione in durata. Il metodo è solido proprio perché porta con sé i propri limiti: non confonde interpretazione e ricostruzione, obbligatorietà e prova, né tenta di chiudere ciò che l'installazione mantiene aperto.

EPILOGO: LA MEMORIA COME FORMA DI CONTINUAZIONE

La memoria, come questo testo ha cercato di mostrare, non può essere ridotta a un ritorno a contenuti passati né a un significato che possa essere integralmente conservato, condiviso o interpretato. Essa opera come una costellazione simultanea di regimi: come evidenza e come silenzio, come documentazione e come vulnerabilità del suo supporto, come distribuzione e come selezione, come ritmo temporale e come misura affettiva. In tale concezione della memoria non è decisiva la quantità delle tracce, ma il modo in cui esse diventano vincolanti – e insieme non vengono costrette in una chiusura definitiva. In questo senso, il lavoro di Pedja costruisce una situazione insieme teoricamente leggibile e umanamente inesauribile: colloca lo spettatore in uno spazio in cui la memoria non può trasformarsi né in tribunale né in nostalgia rassicurante.

L'intuizione foucaultiana dell'archivio come principio di enunciabilità ricorda che la memoria non si dà mai al di fuori degli ordini del visibile e del dicibile; essa possiede sempre le proprie soglie e le proprie strutture di silenzio (Foucault, 1989, pp. 128–129). Questa prospettiva protegge dall'ingenuità secondo cui il documento sarebbe verità in sé. Ma l'installazione mostra anche che neppure l'evidenza più precisa è in grado di sostenere, da sola, il senso umano che in essa si cela. Dove l'evidenza si presenta come linguaggio definitivo della memoria, emerge la violenza della chiusura; dove la memoria diventa mobilitazione identitaria, emerge la violenza della pretesa. L'avvertimento di Todorov sull'ambivalenza etica della memoria resta perciò decisivo: la memoria non è preziosa in sé, ma acquista valore in base alla funzione che svolge nel presente (Todorov, 2003, p. 311). Il lavoro di Pedja resiste a entrambe le scorciatoie mantenendo la memoria nel regime della misura.

Questa misura si manifesta qui come caritas nel senso più ampio e non confessionale: una struttura relazionale in cui la compassione sospende il disprezzo e la distanza rassicurante, rendendo possibile un essere "insieme" (Elshtain, 1996, p. 67). La misura non implica morbidezza né fuga dalla verità; implica piuttosto il rifiuto di una logica proprietaria nei con-

fronti della traccia altrui. È in questo punto che il titolo *Da Golgota a Resurrezione* acquista la propria universalità: Golgota indica la frattura in cui la memoria cerca protezione nella chiusura; Resurrezione indica la possibilità di continuare senza negare la ferita – non come trionfo, ma come ritorno al valore umano attraverso lessici differenti, al valore dell'essere umano in quanto tale.

In questa universalità è presente anche una concreta esperienza storica. Non si tratta di un'"umanità" astratta al di fuori del tempo. L'installazione nasce da un'esperienza prolungata di perdita e di spostamento, dalla necessità esistenziale di ricominciare in condizioni che non coincidono più con ciò che è stato. Da qui la sua sobrietà: non produce pathos né traduce il dolore in retorica facile; mantiene piuttosto uno spazio in cui il dolore può essere sostenuto senza essere strumentalizzato. Questa sobrietà possiede un significato etico: consente che la memoria non diventi strumento, ma obbligazione.

Da tale obbligazione deriva anche l'accento intimo e silenzioso dell'opera: l'installazione non si configura come un gesto che esige adesione a un'unica interpretazione, ma come un gesto che presuppone fiducia nella capacità umana di sostenere la traccia – e tuttavia di non indurirsi. In un contesto in cui la memoria si trasforma facilmente in rivendicazione e la sofferenza in argomento, una tale fiducia possiede una forza inattesa. È la fiducia che la vita umana possa restare umana anche dopo un'esperienza che avrebbe potuto spezzarla; che sia possibile continuare senza negare il passato; che sia possibile portare l'incompletezza senza scivolare nel cinismo. In questa fiducia il destino individuale incontra un orizzonte universale – non come dottrina, ma come pratica.

Per questo l'opera di Pedja si legge come un apparato memoriale che non è chiuso nella storia e tuttavia non è fuori dalla storia. È uno spazio in cui la memoria apprende i propri limiti: dove il documento non è definitivo e il silenzio non è vuoto. È uno spazio in cui il senso non nasce come conclusione, ma come relazione, e in cui la relazione si rivela l'unica forma di memoria capace di resistere tanto al freddo tribunale dell'evidenza quanto alla scorciatoia ardente dell'identità. Resta una possibilità semplice ma esigente: che in un abbraccio che non è argomento possa aprirsi un altro sguardo – non come pathos, ma come silenziosa custodia della capacità umana di una lacrima.

Bibliografia

Arends, Bergit, ed. *Photography, Ecology and Historical Change in the Anthropocene: Activating Archives*. London: Routledge, 2024.

Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Danto, Arthur C. *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Elshtain, Jean Bethke. *Augustine and the Limits of Politics*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1996.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Translated by A. M. Sheridan Smith. London: Routledge, 1989.

Fraser, Nancy. *Cannibal Capitalism: How Our System Is Devouring Democracy, Care, and the Planet—and What We Can Do About It*. London: Verso, 2022.

Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.

Hall, Stuart, Jessica Evans, and Sean Nixon, eds. *Representation*. 2nd ed. London: Sage, 2013.

Konrád, George. *The Melancholy of Rebirth: Essays from Post-Communist Central Europe*. New York: Harcourt Brace, 1998.

Lottholz, Philipp, and Polina Manolova, eds. *The Imaginary West: Cultural Politics of Aspiration in Post-Socialist Europe*. London: Routledge, 2024.

Lütticken, Sven. *History in Motion: Time in the Age of the Moving Image*. Berlin: Sternberg Press, 2011.

Manovich, Lev. *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

Miłosz, Czesław. *The Captive Mind*. New York: Alfred A. Knopf, 1953.

Petkovska, Biljana, ed. *Decolonial Perspectives on Eastern Europe*. London: Routledge, 2024.

Todorov, Tzvetan. *Hope and Memory: Lessons from the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

Tomáš Koudela

Curatore

Tomáš Koudela è curatore, storico dell'arte, scrittore e teorico dell'arte contemporanea ceco. È Vicepreside della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Ostrava, dove insegna presso il Dipartimento di Educazione Artistica. Ha conseguito il dottorato di ricerca (Ph.D.) in Storia della cultura presso l'Università di Ostrava.
Accanto alla carriera accademica, Koudela ha sviluppato un'intensa attività curatoriale dedicata all'arte contemporanea dell'Europa centrale e orientale. Ha curato numerose mostre ed è autore di saggi e monografie dedicate ad artisti contemporanei, con particolare attenzione ai temi della memoria, dell'identità culturale, dell'esperienza storica e del rapporto tra arti visive e letteratura.

.

PREKO GOLGOTE DO VASKRSENJA

Tomáš Koudela/Tereza Čapandova

PEĐIN RAD: ZAŠTO SE PAMĆENJE NE MOŽE ZATVORITI

Peđin rad ulazi u venecijanski prostor kao instalacija koja ne nudi pamćenje kao gotov sadržaj, već kao situaciju u kojoj se pamćenje tek realizuje. To nije povratak prošlosti u obliku jedne narativne linije, niti pobožna rekonstrukcija koja bi od bola napravila razumljivu priču. Pamćenje ovde deluje kao napetost: između evidencije i tišine, između traga i gubitka, između onoga što se može prevesti u poruku i onoga što ostaje kao reziduum koji se ne može zatvoriti. U tom smislu instalacija ne pokazuje prošlost kao „ono što je bilo“, nego kao ono što se iznova vraća u različitim režimima čitljivosti i što je zato uvek pitanje sadašnjosti.

Pamćenje u modernoj kulturi često traži oslonac u dokumentu. Dokument obećava sigurnost jer se predstavlja kao neutralan trag. Ali upravo ta neutralnost je krhka. Dokument može biti istinit, a ipak ne mora biti pravedan; može biti precizan, a ipak zakazati tamo gde je potrebna ljudska mera. Peđin rad tu krhkost ne ismeva niti je dovodi u pitanje iz udobne distance. Dokument shvata ozbiljno, ali ozbiljno shvata i ono što dokument ne ume. U instalaciji ostavlja prostor za ono što je istorijski spoznatljivo, a pritom ne dozvoljava da se spoznatljivost pretvori u vlasništvo.

Tu se otvara razlika ključna za ceo tekst: razlika između pamćenja kao konzervacije i pamćenja kao odgovornosti. Konzervacija se oslanja na akumulaciju; pamćenje na selekciju i na sposobnost da se podnese gubitak. Pamćenje koje želi da postane potpuno lako sklizne u dve krajnosti: ili se pretvori u tribunal, gde evidencija zatvara pitanja, ili u identitetski zahtev, gde prošlost služi mobilizaciji. Peđin rad se tim krajnostima odupire odbijajući patos i prečicu. Ne traži saglasnost s jednom interpretacijom, nego insistira na tome da neke tragove treba nositi bez sigurnosti i bez vlasničkog prava.

Naslov *Preko Golgote do Vaskrsenja* ne čita se, u ovom ključu, kao konfesionalni amblem, nego kao antropološka metafora. Golgota označava situaciju preloma, kada se raspada zajednički jezik vrednosti i pamćenje ima sklonost da očvrsne u hladnu evidenciju ili u vreli identitet, jer obe nude zaštitu. Vaskrsenje označava mogućnost nastavka bez poricanja rane: mogućnost da pamćenje ostane odnos i zadrži meru. Ta mera nije sentimentalni dodatak istini. Ona je način da ostanemo s drugim bez prezira i bez prisvajanja.

Zato instalacija svoju univerzalnost nalazi u „ljudskom, previše ljudskom“: u poverenju da i posle preloma čovek može da ne izgubi sposobnost saosećanja, rada i nastavka. To poverenje nije ideologija niti uteha. Ono je oblik disciplinovane uzdržanosti prema tragovima koji nisu naši i prema prošlosti koja se ne može zatvoriti bez ostatka. Peđin rad ne pretvara pamćenje u govor o tome šta treba da mislimo; on pamćenje oblikuje kao prostor u kome mišljenje ponovo mora da nauči meru.

REŽIMI PAMĆENJA I PRENOS ZNAČENJA

Pamćenje se u modernoj kulturi često shvata kao povratak prošlom sadržaju. Takvo shvatanje je razumljivo, ali reduktivno: brka pamćenje sa skladištem, a značenje sa gotovim predmetom. Preciznije je razumeti pamćenje kao istovremeni sklop režima u kojima se značenje prenosi, stabilizuje, deformiše ili ostaje kao tišina. Ono što društvo „pamti" ne nastaje samo iz onoga što je zabeleženo, nego i iz načina na koji zapis postaje deljiv i iz tipova čitanja koje kultura podržava. Pamćenje je zato istovremeno epistemološko i političko: određuje šta može da se smatra relevantnim tragom, koje su forme iskaza legitimne i koja iskustva ostaju izvan jezika.

Značenje ne ulazi u pamćenje kao gotov sadržaj koji se samo prenosi. Ono nastaje u kulturnim kodovima koji omogućavaju da nešto postane tumačivo; interpretacija nije pasivna recepcija, nego aktivna praksa koja značenje suoblikuje (Hall et al., 2013, str. 13–14). Pamćenje je u tom smislu kulturna kompetencija: sposobnost da se uđe u deljene kodove i istovremeno prepozna da kodovi nisu neutralni, jer favorizuju neka čitanja, a potiskuju druga. Pamćenje zato ne nastaje samo „u glavi"; ono nastaje u režimu reprezentacije koji tragovima daje razumljivost, a time i učinak.

Još jasnije, pamćenje se pokazuje kroz pojam arhiva. Arhiv nije samo institucija niti skup dokumenata; to je princip koji određuje mogućnost iskaza, njihovu akumulaciju, promene i pragove vidljivosti. On uokviruje ono što u datom vremenu može postati „izrečeno", dakle legitimno zabeleživo i čuvljivo (Foucault, 1989, str. 128–129). Pamćenje se tako pomera iz psihološke ravni u ravan istorijskog okvira: ne radi se samo o tome šta je bilo, nego o tome šta može postati evidencija i kakvu tišinu ta evidencija proizvodi. Arhivska logika istovremeno štiti pamćenje od samovolje i čini ga ambivalentnim, jer svako čuvanje podrazumeva i izbacivanje.

U ovom trenutku ključna postaje selektivna priroda pamćenja. Pamćenje se razlikuje od tehničke konzervacije tragova po tome što uključuje zaborav; bez selekcije pamćenje se pretvara u puku akumulaciju koja može proizvesti haos ili iluziju potpunosti, ali ne i meru (Todorov, 2003, str. 126). Pamćenje nije „više podataka", nego način na koji podaci postaju smisleni i način na koji neki podaci moraju biti izgubljeni da bi razlika uopšte bila moguća. Otuda i etička posledica: pamćenje nije vredno samo po sebi, već prema funkciji koju ima u sadašnjosti. Može podržati odgovornost i solidarnost, ali može biti i sredstvo resentimana i ideološke mobilizacije (Todorov, 2003, str. 311). Pritisak na akumulaciju tragova zato ne donosi automatski više istine; može doneti tek više materijala za prečicu.

Ovde je korisno razlikovati nekoliko režima pamćenja koji se u praksi preklapaju, ali imaju različite zahteve i rizike. Postoji evidencijski režim, u kome trag funkcioniše kao dokaz i teži zatvaranju; dokumentacioni režim, u kome trag održava odsutno kao referencu i štiti od vlasničkog zatvaranja; afektivni režim, u kome pamćenje deluje kao mera odnosa i ukida prezir i sigurnu distancu; vremenski režim, u kome se pamćenje ostvaruje kao ritam povrataka, latentnosti i zadržavanja; i materijalni režim, u kome trag nosi sopstveno vreme ranjivosti, degradacije i šuma. Teorijski rad s pamćenjem počinje onda kada se ti režimi ne razmažu u jedan, nego kada se njihovi sukobi uzmu ozbiljno: evidencija bez mere otvrdne, dokumentacija bez odnosa ohladi, afekt bez istinitosti sklizne u mobilizaciju, vreme bez selekcije postane beskrajna aktualizacija, materijal bez čitanja svede se na puku stvar.

Ovaj okvir istovremeno postavlja tri pitanja koja u kontekstu Peđinog rada postaju neizbežna. Kako se u instalaciji organizuje pamćenje bez narativnog zatvaranja i kakvi pragovi čitljivosti i nečitljivosti iz toga proističu? Kako se u njoj zateže odnos između arhivske evidencije i ljudske mere saosećanja, a da se jedan pol ne pretvori u tribunal, a drugi u patos? I kako zvuk i video prevode pamćenje iz ravni značenja u ravan trajanja, u kojoj trag postaje obavezujući bez potrebe za definitivnim tumačenjem? Ta pitanja nisu program, nego orijentiri: omogućavaju da se instalacija čita kao konfiguracija režima, a ne kao ilustracija jedne teze.

Tome odgovara i metodološki pristup: interpretativno čitanje instalacije kao aparata pamćenja koji kombinuje reprezentaciju, arhivske pragove evidencije, dokumentacionu neizravnost i vremensku koheziju. Tekst ne ide putem rekonstrukcije jedne istorijske kauzalnosti niti putem provere provenijencije svakog traga; bavi se time kako trag deluje u instalaciji, koje režime pamćenja aktivira i koje forme mere nameće. Granica ovog postupka je jasna: ne nudi potpunu istorijsku priču i ne proizvodi sigurnost tamo gde je ona strukturno nemoguća. Snaga ovog postupka je u tome što imenuje upravo ono što može biti spoznato bez nasilja zatvaranja: pragove čitljivosti, načine selekcije, vremenske režime pažnje i etičku napetost između evidencije i saosećanja.

U ovaj okvir spada i nepropozicionalna ravan pamćenja, jer se deo učinka pamćenja ne može prevesti u tvrdnju a da se ne izgubi njegov kvalitet. Pored pamćenja faktičnosti postoji i pamćenje iskustvene kohezije – način na koji svet deluje u ritmovima i detaljima koji se ne mogu do kraja svesti na informaciju (Danto, 1998, str. 7). Upravo na toj ravni pamćenje postaje mera: omogućava ostajanje uz trag bez vlasničkog zahteva, bez brze presude i bez potrebe za trenutnim zaključkom. Tu se otvara i razlika između Golgote i vaskrsenja kao antropološke metafore: prelom koji mami na zatvaranje i mogućnost nastavka koja zahteva vreme, uzdržanost i odnos.

ZID KAO PROTO-PLATFORMA PAMĆENJA

Zid u Peđinoj instalaciji ne pojavljuje se kao slika namenjena jednokratnom „čitanju", nego kao memorijski interfejs koji zahteva putanju. Smisao ne proizlazi iz linearnog pripovedanja; nastaje iz susedstva, gustine, preopterećenja i povrataka. U tom prostoru značenje je uvek situaciono: ponekad se rađa iz iznenadne blizine dva fragmenta, ponekad iz praznine između njih. Zid uvodi pamćenje u režim koji podseća na feed, iako nije digitalan: tok oblikuje kompozicija, a ne algoritam. Interfejs ne nameće jedinstven poredak; zahteva pažnju koja bira i koja se u izboru razotkriva.

Tako shvaćen zid menja status čitanja. Ne radi se o dekodiranju jedne poruke, već o navigaciji između tragova koji nisu kompatibilni u jednom jeziku. Značenje se pojavljuje kao privremeni čvor: kratka koherencija koja se može odmah raspasti, jer sledeći fragment prepisuje, dovodi u pitanje ili odvodi drugde. Interpretacija tako postaje praksa, a ne rezultat. U tom smislu pamćenje se ostvaruje kao kulturna kompetencija: sposobnost ulaska u kodove uz istovremeno prepoznavanje da kodovi nisu neutralni i da čitanje suoblikuje značenje (Hall et al., 2013, str. 13–14). Zid dakle ne proizvodi samo „materijal"; proizvodi način na koji materijal postaje smislen i pokazuje koliko lako ta smislenost može skliznuti u prečicu.

Interfejs zida je pritom radikalno ambivalentan. S jedne strane obećava „ceo svet tragova": prisutnost prošlosti u evidenciji, dokumentu, licu, mapi, administrativnom zapisu. S

druge strane tu obećanu potpunost sistematski potkopava. Što se više trag predstavlja kao dokaz, to jasnije izbija tišina koju dokaz ne može razrešiti. Zid ne negira autoritet dokumenta; oduzima mu pravo na definitivnost. Tu se vidi arhivska dimenzija pamćenja: nije presudno samo šta je sačuvano, nego šta može postati legitimni iskaz i koji pragovi vidljivosti određuju šta se pojavljuje kao „relevantno" (Foucault, 1989, str. 128–129). Zid tu logiku čini opipljivom, nudeći evidencijske forme i istovremeno pokazujući granicu njihove valjanosti.

U praksi to znači da zid operiše kroz više tipova čitljivosti. Postoji evidencijska čitljivost: fragment deluje kao „dokaz" koji upućuje ka zaključku. Postoji afektivna čitljivost: lice, gest, detalj koji ne vodi informaciji, već naglom pritisku odnosa. Postoji kompoziciona čitljivost: smisao nastaje iz susedstva i iz nasilnih razdvajanja. Postoji i nečitljivost koja nije kvar, nego struktura mere: prostor u kome se smisao opire zatvaranju, jer bi se zatvaranjem izgubio ostatak koji je etički obavezujući upravo zato što je bezimen ili prekinut. Zid tako deluje protiv komfora: ne dopušta da čitanje sklizne u jedan režim i time sprečava da se pamćenje pretvori u tribunal.

Taj efekat se može razumeti kao posebna forma selekcije koja se događa u posmatraču. Gustina tragova stvara utisak akumulacije, ali akumulacija sama po sebi još nije pamćenje. Pamćenje zahteva selekciju, a selekcija podrazumeva gubitak. Ostaci izmiču pažnji, bivaju zaobiđeni, vraćaju se kasnije ili ostaju „nepročitani". Zato je pogrešno poistovećivati pamćenje s pukom konzervacijom tragova; ono je konstitutivno selektivno i bez selekcije postaje akumulacija bez mere (Todorov, 2003, str. 126). Zid to ne objašnjava; on to nameće. Prisiljava pažnju na izbor, a time i na odgovornost za izabrano i za ono što ostaje izvan. U takvoj situaciji pamćenje ne može biti samorazumljivo „dobro": njegova etička vrednost se pokazuje po tome da li selekcija vodi odgovornosti ili mobilizacionoj prečici (Todorov, 2003, str. 311).

U to iskustvo ulazi i dokumentaciona priroda fragmenata. Trag ovde ne deluje kao neposredno prisustvo prošlog, već kao upućivanje na nešto što ostaje odsutno. Gustina materijala paradoksalno širi prostor odsutnog: što više detalja, to očigledniji jaz koji ih drži na okupu samo kao trag, ne kao zatvoren svet. Odsutnost nije slabost; ona štiti od vlasničkog zatvaranja. Dokumentacija drži prošlost u režimu neizravnosti i time sprečava da postane vlasništvo interpretacije (Groys, 2008, str. 53–55). Instalacija istovremeno povećava obavezujuću težinu dokumenta: ne time što ga čini „istinitijim", nego time što ga nije moguće lako potrošiti. Iskustveno „ovde i sada" nastaje kao efekat situiranja; originalnost se proizvodi u mestu i vremenu recepcije (Groys, 2008, str. 62–63).

Zid tako funkcioniše kao analogna proto-platforma i zato što zahteva specifičnu etiku pogleda. Pogled ovde nije čista kontemplacija, nego niz odluka: gde stati, šta povezati, šta pustiti, čemu se vratiti, šta podneti bez objašnjenja. Svaka veza je interpretacija, i svaka interpretacija je rizik – rizik da od tuđeg traga napravimo našu verziju. Zato je u arhitekturi instalacije značajna tekstualna intervencija na suprotnom zidu, na tri jezika. Njen jezik nije jezik evidencije niti tumačenja. U prostoru gde se pamćenje može pretvoriti u preliv tragova, ona deluje kao protivteža: podseća na mogućnost pamćenja koje je istovremeno precizno i saosećajno. Majka se ovde pojavljuje kao figura odnosa: pogled zagrljaja, a ne oka. U takvom pogledu pamćenje se ne pretvara u zahtev; ostaje u režimu u kome je moguće nositi i ono što se ne može zatvoriti.

U ovom poglavlju zid je čitan kao glavni mehanizam pamćenja instalacije: interfejs koji proizvodi značenje iz putanje i istovremeno proizvodi meru iz ne-zatvaranja. Zid od tragova nije kolekcija prošlosti, već proba sadašnjosti. U tom smislu zid postaje prag Golgote i vaskrsenja: mesto gde se pamćenje može slomiti u tribunal, ili sačuvati odnosnu meru koja omogućava nastavak.

DOKUMENTACIJA, SOFTVER I ALGORITAMSKI POGLED

Dokumentacija u modernoj umetnosti predstavlja poseban režim istine. Ne govori „o tome šta jeste", nego održava u opticaju ono što je po definiciji odsutno: događaj, proces, vreme koje više ne možemo identično ponovo nastaniti. Groysova teza da dokumentacija nije umetnost u direktnom smislu i da umesto prezentacije proizvodi upućivanje ne znači obezvređivanje dokumenta; ona opisuje režim u kome prošlost postaje iskustveno obavezujuća upravo preko svoje neizravnosti (Groys, 2008, str. 53–55). Kod Peđe taj režim nije vezan za pojedinačni trag; raspršen je kroz čitavu instalaciju. Dokumentarni materijal nije dodat kao ilustracija, nego gradi polje u kome se prošlost ne da potrošiti kao gotov smisao.

Presudno je pritom situiranje. Groysova formulacija da instalacija može „praviti originale od kopija" zasniva se na jednostavnom uvidu: originalnost nije svojstvo materijala nego efekat mesta i vremena recepcije (Groys, 2008, str. 62–63). Kopija koja bi izvan instalacije ostala običan dokumentarni fragment dobija „ovde i sada" time što je uvučena u prostor gde posmatrač mora da zastane. Instalacija time ne povećava faktografsku istinitost; povećava obavezujuću težinu. Dokument postaje etički teži, jer više nije puka informacija nego situacija.

Taj pomak od dokumenta ka situaciji ima analogiju u softverskoj kulturi. Manovich podseća da je softver postao interfejs kroz koji danas susrećemo medije i svet; kulturni objekat se u tom okruženju često razume ne kao stabilan „dokument", nego kao performativni izlaz interfejsa (Manovich, 2013, str. 3, 33–35). U tom režimu značenje ne nastaje samo iz sadržaja, nego iz operacija pristupa: šta se može istaknuti, presložiti, uvećati, ponoviti ili deliti. Pamćenje se tako pomera od čuvanja ka distribuciji, a od distribucije ka uokviravanju: presudno je šta izranja kao relevantno, kojom brzinom i u kakvoj kompoziciji.

Tu se otvara problem algoritamskog pogleda. Ne zato što mašina zamenjuje interpretaciju, već zato što softversko okruženje pretvara čitljivost u tehničku funkciju. Ono što je vidljivo postaje i merljivo; ono što je deljeno postaje brojivo; ono što se ponavlja dobija status značaja. Dokumentacija se tako pretvara u infrastrukturu koja ne proizvodi samo tragove pamćenja već i profile pamćenja. U takvoj situaciji groysovska neizravnost dokumentacije vraća se kao zaštita: dokumentacija koja odbija zatvaranje sprečava da se trag pretvori u odmah upotrebljiv znak. Peđin rad koristi dokumentaciju ne kao instrument sigurnosti, nego kao instrument uzdržanosti.

Istovremeno se razotkriva razlika između analogne i digitalne logike. Analogna dokumentacija ostavlja tragu materijalno vreme: habanje, patinu i šum kao znak ranjivosti. Softverska kultura teži da to vreme prevede u čistu manipulativnost: ono što se može urediti može se „očistiti", ono što se može preračunati može se iznova generisati. Peđina instalacija stoji na granici oba režima: koristi ono što podseća na interfejs i feed, ali zadržava materijalni otpor traga. Taj otpor je presudan jer održava pamćenje u režimu u kome značenje nije prečica i u kome dokument ne dobija moć zatvaranja.

U ovom okviru dokumentacija se može čitati kao glavna tehnologija pamćenja savremenosti: tehnologija koja može postati instrument kontrole ili instrument saosećanja, zavisno od toga da li iz nje nastaje tribunal ili prostor mere. Peđin rad bira drugo time što dokument ne pretvara u definitivan iskaz, već u situaciju koja zahteva vreme i odgovornost.

PAMĆENJE POD PRITISKOM: IDEOLOŠKI SKRIPTOVI I PERIFERIJE

Pamćenje nije samo pitanje onoga što se sačuva, nego i onoga što je dopušteno reći i načina na koji je dopušteno povezivati. U trenucima političkog pritiska pamćenje se lako pretvara u disciplinu: postaje jezik kompatibilnosti koji nagrađuje jednostavna značenja i kažnjava ambivalenciju. Ono što se ne uklapa u deljeni okvir potiskuje se u privatno ili u tišinu. Nastaje posebna unutrašnja tehnika u kojoj čovek održava dva režima znanja: jedan za javnost i jedan za sebe. Miłosz je tu tehniku opisao kao *ketman*: ne kao jednokratnu laž, već kao stabilizovanu praksu prilagođavanja uz pokušaj očuvanja unutrašnje razlike (Miłosz, 1953, str. 54–55). Pamćenje u takvoj situaciji ne postaje manje intenzivno; postaje manje deljivo. Istovremeno je zaštićeno i deformisano: zaštićeno jer ćuti, deformisano jer uči da odvaja iskustvo od iskaza.

Taj mehanizam stoji u neposrednom odnosu s arhivom u foucaultovskom smislu. Ako arhiv određuje pragove legitimnog iskaza, *ketman* pokazuje da se ti pragovi mogu internalizovati kao druga priroda: čovek se ne kreće samo između istine i laži, već između kompatibilnog i nekompatibilnog. U takvoj konfiguraciji pamćenje ne deluje kao neutralan povratak prošlosti, nego kao praktična orijentacija unutar odnosa moći. Njegova etička ambivalencija tu se zaoštrava: ono što štiti može i da otupljuje; ono što omogućava opstanak može da preoblikuje odnos prema istini.

Konrádovo iskustvo srednje Evrope posle sloma komunizma dopunjuje sliku drugim polom. Tamo gde se javni okvir raspadne, nastaje stanje u kome se pamćenje pretvara u bezobličnu mešavinu u kojoj je teško razlučivati, a reči gube čvrstinu: *memory mush*, stanje u kome se značenja mešaju i rasplinjuju (Konrád, 1998, str. 84). Dok je *ketman* organizovano dvojno pamćenje, *memory mush* je rasuto pamćenje. Oba, međutim, dele jednu osobinu: povećavaju podložnost manipulaciji. Gde je pamćenje dvojno, moguće ga je uslovljavati kompatibilnošću; gde je bezoblično, moguće ga je nasilno ujednačiti prečicom.

Ovde se otvara i geopolitika periferija. Pamćenje ne nastaje u simetričnom prostoru; ima centre i periferije koji određuju šta izgleda univerzalno, a šta kao lokalno odstupanje. Chakrabarty pokazuje da se modernost širi i kao metodologija čitljivosti: evropski pojmovi i istorijske kategorije lako se nameću kao implicitni standard, dok se druga iskustva prevode u njihov jezik i time gube sopstvenu strukturu (Chakrabarty, 2000, str. 21). U postsocijalističkom prostoru taj standard se često internalizuje kao „imaginarni Zapad", centar koji nije geografski već normativni horizont prema kome se meri sopstvena prošlost i sadašnjost (Lottholz & Manolova, 2024, str. 259–260). Pamćenje tada može postati disciplina aspiracije: prošlost se prepisuje da bi odgovarala ideji „ispravne modernosti", dok ono što u taj horizont ne staje postaje nevidljivo.

Pritisak kompatibilnosti i aspiracije ne mora se tumačiti cinično, ali se mora uzeti ozbiljno kao režim pamćenja. U takvim režimima etičko pitanje pamćenja postaje oštrije, jer se ono lako zamenjuje identitarnim skriptom. Todorovljevo upozorenje da pamćenje nije vredno samo po sebi i da može služiti resentimanu i ideološkoj mobilizaciji pogađa upravo

ovde (Todorov, 2003, str. 311). Pamćenje koje želi da bude odgovorno mora biti sposobno da opstane u ne-zatvaranju i pod pritiskom. To ne znači odbaciti istinu; znači odbaciti pojednostavljeni režim u kome je istina samo svedena na funkciju lojalnosti ili kompatibilnosti.

Tu se ponovo pokazuje značaj Peđine instalacije. Ne zato što nudi politološki argument, već zato što stvara situaciju pamćenja otpornu na prečicu. U prostoru gde pamćenje može postati tribunal ili identitet, instalacija uspostavlja pamćenje kao rad pažnje, kao prenos, kao vreme, kao meru. Time postaje osetljivo mesto na kome se o pamćenju pod pritiskom može misliti bez prelivanja pritiska u patos.

KOFERI I TRAJEKTORIJE PAŽNJE

Kofer je memorijski predmet koji ne proizlazi iz estetskog izbora već iz nužnosti. U trenutku preseljenja svet se svodi na ono što se može poneti; pamćenje prestaje da bude samorazumljiva infrastruktura mesta i postaje prenosiva selekcija. Koferi u Peđinoj instalaciji zato ne deluju prvenstveno kao simbol, nego kao forma: oblikuju pamćenje kao granicu na kojoj se odlučuje šta staje, šta mora ostati, šta se može zaštititi i šta će se izgubiti. Ta granica je istovremeno psihička i materijalna. Prenosni arhiv ne postoji bez gubitka; upravo u tom gubitku postaje vidljiva selektivnost i necelovitost pamćenja (Todorov, 2003, str. 126).

Ta necelovitost nije slabost nego epistemološka osobina pamćenja. Pamćenje se razlikuje od tehničke konzervacije po tome što uključuje zaborav i izbacivanje; bez toga bi se pretvorilo u puku kumulaciju bez mere (Todorov, 2003, str. 126). Kofer tu razliku materijalizuje gotovo fizičkom očiglednošću: ne dopušta akumulaciju; prisiljava na izbor. Izbor nije hir nego egzistencijalna nužnost. Instalacija time razgrađuje iskušenje trijumfalnog narativa, u kome pamćenje potvrđuje identitet, i iskušenje cinizma, u kome pamćenje znači tek rezignaciju. Necelovitost drži pamćenje u napetosti: ne dopušta zatvaranje, ali ne dopušta ni prazninu (Todorov, 2003, str. 311).

Prenos kofera istovremeno prevodi pamćenje iz ravni značenja u ravan iskustva. Moguće je prenositi činjenice i tvrdnje, ali i kvalitet iskustva: način na koji je svet delovao u detaljima koji se ne mogu svesti na informaciju (Danto, 1998, str. 7). Kofer nosi upravo tu vrstu pamćenja: iznošene stvari, ostatke života, materijale sa sopstvenim vremenom koji „pamte" kao patina, a ne kao iskaz. U takvom režimu prošlost se ne vraća kao poruka, nego kao atmosfera – obavezujuća upravo zato što nije do kraja čitljiva. Nečitljivost ovde nije deficit, već zaštitni sloj: sprečava da se trag lako prevede u jednu rečenicu i postane odmah upotrebljiv argument (Danto, 1998, str. 7).

Materijal kofera ima i istorijsku težinu. Njihova telesnost, habanje, konstrukcija, okovi, urezi, teška tkanina, ponekad gotovo „pre-digitalna" robusnost, usmerava pažnju ka materijalnosti sredine 20. veka, u epohu u kojoj su preseljenja postajala sistemsko iskustvo i u kojoj su se logistika i administracija često susretale s brutalnim svođenjem čoveka na prenosivi minimum. Savremenost ima svoje kofere i svoje režime mobilnosti, brže i tehnički uglađenije. Ali razlika nije samo u dizajnu; razlika je u gramatici pamćenja. Savremeni kofer lako može delovati kao potrošački alat kretanja, dok je kofer sredine 20. veka opterećen materijalnim vremenom u kome prenos i gubitak postaju egzistencijalni format. Instalacija se time ne vezuje za jednu geografiju, nego za istorijsku gustinu: za doba u kome se pamćenje odvijalo u režimu preseljenja, a ne doma.

Taj naglasak na materijalnosti štiti Peđin rad od toga da bude shvaćen kao „korisnik proverenih moralnih vizuelnih argumenata“. Kofer je u vizuelnoj kulturi toliko zasićen znak da lako postaje kliše: znak patnje koji unapred garantuje moralni efekat bez rada pažnje. Takva estetizacija nosi rizik instrumentalnosti: patnja postaje motiv, motiv postaje utisak, utisak postaje saglasnost. Peđina instalacija radi s koferima tako da blokira kliše. Pre svega zato što kofer nije ilustracija nego format: prostorni i telesni pritisak. Vertikalna masa koja ispunjava zid od poda do plafona nije „čitanje“ nego prepreka i granica. Ne može se preleteti pogledom, ali se ne može ni iscrpeti interpretacijom. Laka moralizacija je time ukinuta: objekat ne govori sloganom, već težinom (Todorov, 2003, str. 311).

Koferi istovremeno određuju trajektoriju pažnje u prostoru. Pored zida koji funkcioniše kao interfejs i preliv tragova, oni stvaraju masu koju nije moguće „pročitati“ i upravo time usporavaju. Posmatrač se kreće između onoga što je pred očima kao evidencija i onoga što je pred očima kao materija života. Ta promena režima je ključna: pokazuje da pamćenje nije samo interpretacija, nego i telesna orijentacija. U prostoru u kome se značenje rađa iz preslaganja fragmenata, koferi uvode iskustvo težine: prenos nije apstraktan, nego fizički. Ta fizičnost je sama po sebi epistemološka, jer u pamćenje uvodi limit – vremenski i telesni. Limit sprečava zatvaranje: ne može se „imati sve“, jer je celovitost doslovno neprenosiva. U tom smislu prenosni arhiv postaje laboratorijski model pamćenja kao sposobnosti da se izdrži necelovitost bez prelaska u cinizam (Todorov, 2003, str. 126).

Treba dodati još jednu ravan: u savremenom izlaganju memorijski objekti su pod pritiskom konkurentskih interpretacija. Moralni znaci mogu biti brzo prisvojeni, ubačeni u aktuelne sporove i čitani kao deklaracija, iako delo funkcioniše u drugom režimu. Zato je za Peđin rad važna uzdržanost forme: materijal nije „transparentni govor“ jedne politike, već aparat pamćenja u kome se etika ne može izbeći, ali se može izbeći slogan. Koferi ne proizvode trenutnu deklaraciju; proizvode dugo trajanje koje onemogućava brzo prisvajanje bez gubitka preciznosti. Instalacija se time brani od toga da bude čitana kao puki nosač „ispravnog stava“. Ona ostaje u režimu koji je analitički sagledliv: može se analizirati struktura operacija pamćenja (selekcija, prenos, necelovitost, težina), a ne unapred pripremljena politička upotreba (Todorov, 2003, str. 311).

Istovremeno treba korigovati moguću geografsku redukciju. Iako koferi u evropskoj imaginaciji nose snažnu istorijsku težinu, Peđina instalacija ne vezuje pamćenje ni za jednu oblast niti za jednu scenu. Vizuelni artefakti i analogni tragovi upućuju na šire 20. stoleće kao globalno iskustvo: raspade domova, prisilna preseljenja, egzile i povratke, ono što ostaje posle ratova i ideologija, ali i posle drugih oblika sistemskog gubitka. Kofer je u tom horizontu konstanta ne zato što označava jednu istoriju, nego zato što označava limit: situaciju u kojoj čovek više ne može poneti „sve“ i u kojoj pamćenje postaje težak izbor. Peđin rad time ne vodi pamćenje ka lokalnoj identitetskoj priči, već ka univerzalnosti ljudske ranjivosti, prepoznatljivoj kroz različite rečnike.

Tu se nežno povezuje motiv kofera s motivom „table“ kao prafejsbuka. Zid s analognim tragovima zadržava svoje vizuelno težište u 20. veku: veku papira, fotografije i administrativnih formi, u režimu u kome se pamćenje još ne realizuje kao digitalna prisutnost, već kao materijalni sloj. Koferi pripadaju toj istoj epohi i nose vreme u svojoj patini, dok savremeni koferi vreme češće nose u logistici nego na svojoj površini. Instalacija tako izbegava

aktuelizacijsko spljoštavanje: ne pretvara se u opis savremenog medijskog režima, nego održava pamćenje u istorijskoj gustini u kojoj se vidi koliko dugo trag traje i koliko sporo menja svoju etičku težinu. Ali to nije muzealizacija: prafejsbuk logika zida pokazuje da su i pre digitalnih platformi postojali memorijski sistemi površine koji su radili s prelivom, izborom i gubitkom konteksta. Instalacija time gradi most između epoha, bez redukcije jedne na drugu.

Etika pamćenja ovde nije dodatna „moralna poruka“, nego posledica forme. Pamćenje nije vredno samo po sebi; vrednost dobija prema funkciji u sadašnjosti i može se izroditi u resentiman i ideološku mobilizaciju (Todorov, 2003, str. 311). Prenosni arhiv, upravo zato što je necelovit, smanjuje mogućnost mobilizacionog zatvaranja: ne daje „celu istoriju“ koju bismo mogli posedovati. Održava pamćenje kao odgovornost, a ne kao kapital. Kofer ne nudi trijumfalni identitet; nudi nastavak sa gubitkom. Pamćenje se ovde pokazuje kao režim: da li trag služi zatvaranju ili meri (Todorov, 2003, str. 311).

Ipak, treba priznati i suprotnu stranu: necelovitost može biti i alibi. Može legitimisati rezignaciju („ionako se ne može saznati“) ili privatizaciju pamćenja („to je samo moje“). Instalacija toj zamci izmiče jer necelovitost ne meša s relativizmom. Necelovitost ne znači da je sve proizvoljno; znači da obavezujuća snaga traga nije isto što i njegova potpuna čitljivost. Teorijski temelj argumenta zato nije u istorijskom opisu, nego u analizi strukture pamćenja: učinak pamćenja ne zavisi od količine informacija, nego od odnosa između traga, vremena i pažnje. Koferi nisu samo „o istoriji“, nego o tome šta istorija čini mogućnosti doma, i šta mogućnost doma čini pamćenju (Todorov, 2003, str. 126).

U tom smislu instalacija dotiče i antropološko značenje Golgote i vaskrsenja. Golgota je situacija preloma, kada dom prestaje da bude samorazumljiv i pamćenje traži zaštitu u zatvaranju; vaskrsenje je mogućnost nastavka bez poricanja gubitka. Kofer stoji upravo na toj granici. Nastaje iz nužnosti i zato nosi dvostruko vreme: vreme pada i vreme nastavka. Koferi u instalaciji zato nisu ilustracija preseljenja; oni su aparat pamćenja koji podseća da pamćenje nije samo o onome što je bilo, nego o onome što se može nositi dalje, i po kojoj ceni. Cena nije samo psihička, već i materijalna: selekcija, gubitak, umor, zadržavanje, nezatvaranje. Tu pamćenje prestaje da liči na muzejsko „čuvanje“ i počinje da deluje kao način nastavka.

ZVUK I VIDEO: VREME, TELO, NASTAVAK

Zvuk u Peđinoj instalaciji nije pratnja slikama, nego vremenska osa koja drži pamćenje u režimu trajanja. Ne dodaje novu evidenciju ni novu informaciju; uvodi ritam, ponavljanje i latenciju. Tamo gde zid radi s prelivom tragova, a koferi materijalizuju nužnost selekcije, zvuk uvodi meru koja se ne može prevesti u tvrdnju: meru vremena. Vreme ovde nije atmosfera, već struktura koja sprečava da se pamćenje svede na simultanu prisutnost fragmenata. Time se menja i obavezujuća priroda traga: trag je obavezujući ne zato što je „dokazan“, nego zato što se uz njega mora ostati.

Video u tu vremensku strukturu uvodi telo kao arhiv. Kamera se fokusira na rad ruku, mikropokrete prstiju, napetost koncentracije, kratke bljeskove lica koji nisu izjava, nego trag trajanja. Vizuelna uzdržanost odbija ornament i ostavlja prostor da se pamćenje odvija kao napor pažnje, a ne kao komentar. Odsutnost koju dokumentacija nosi ovde nije greška, nego forma u kojoj prošlost postaje obavezujuća bez pretvaranja u vlasništvo interpretacije

(Groys, 2008, str. 53–55). Video pokazuje „sada“, ali „sada“ koje se ne može zadržati; prisutnost je trenutak koji odmah odlazi. Pamćenje se tako vezuje ne za sigurnost, nego za odgovornost prema onome što ostaje izvan zatvaranja.

U središte izlazi i prva protivrečnost instalacije: dokumentarni materijal može obećavati sigurnost, ali sigurnost može biti način da se prošlosti oslobodimo. Zatvaranje je često maska olakšanja. Zato ovde nije ključno „dati smisao“, nego održati smisao u režimu koji se ne može odmah zatvoriti. Vreme zvuka i rad tela u videu ne dodaju interpretaciju; uvode meru koja sprečava da trag sklizne u tribunal. Obaveza ne nastaje iz dokaza, nego iz trajanja.

Druga protivrečnost tiče se čitljivosti. Moderni aparati pamćenja često polaze od pretpostavke da što je nešto čitljivije, to je pravednije. Iskustvo, međutim, pokazuje da potpuna čitljivost može biti nasilna: prevodi fragment u jednu verziju i time ga pretvara u vlasništvo. Zato se u instalaciji pojavljuje režim u kome je određena mera nečitljivosti produktivna: ne garantuje istinu, ali sprečava prečicu. Zvuk i video tu deluju kao protivteža evidencijskom iskušenju: iako je trag „pred nama“, nije odmah raspoloživ kao iskaz. To je razlika između pamćenja kao konzervacije i pamćenja kao odgovornosti.

Najpreciznije se to može opisati razlikom između pamćenja faktičnosti i pamćenja iskustvene kohezije. Pored pamćenja koje se odnosi na tvrdnju („pamćenje da“), postoji i pamćenje kvaliteta iskustva, način na koji svet deluje u ritmovima i detaljima koji se ne mogu svesti na informaciju (Danto, 1998, str. 7). Zvuk i video deluju pre svega u toj drugoj ravni. Ne proizvode „tumačenje“, nego održavaju koherenciju u kojoj trag može ostati obavezujući i kada je fragmentaran. Trajanje je ovde etička forma: zadržavanje kao korektiv protiv brze čitljivosti, moralističkog zatvaranja i mobilizacionog klišea.

Etička dimenzija pamćenja ovde se ne pojavljuje kao naknadna „procena“, već proizlazi iz ambivalencije samog režima pamćenja. Pamćenje nije vredno samo po sebi i može služiti i odgovornosti i resentimanu (Todorov, 2003, str. 311). Zvuk i video smanjuju mogućnost klizanja u resentiman jer ne proizvode slogan ni znak lojalnosti. Ne dopuštaju brzo „razvrstavanje“ traga u jednu interpretaciju; nameću vreme u kome se interpretacija usporava i u kome se značenje ne može izvući bez gubitka. Pamćenje se time vraća meri: postaje nešto što treba nositi, a ne nešto što se može odmah upotrebiti.

Naslov *Preko Golgote do Vaskrsenja* se u toj slojevitosti čita kao antropološka gramatika vremena. Golgota je situacija preloma u kojoj pamćenje traži zaštitu u zatvaranju – bilo u hladnoj evidenciji, bilo u vreloj identitetskoj priči. Vaskrsenje je mogućnost nastavka bez poricanja rane. Zvuk i video to ne proglašavaju; oni stvaraju uslove: vreme u kome trag ne postaje argument, već obaveza. Nastaviti ne znači zaboraviti; znači ne dopustiti da pamćenje očvrsne u zahtev. Univerzalnost se ovde ne traži u jedinstvenom rečniku, već u ljudskoj sposobnosti da se trag izdrži bez ogorčenja.

Metodološka pozicija ovakvog čitanja odgovara prirodi materijala: interpretativno „close reading“ vremenskih medija u instalacionoj situaciji, koje kombinuje analizu dokumentacione neizravnosti, temporalizacije pažnje i etičkih efekata ne-zatvaranja. Osnovna jedinica analize nije „poruka“ videa niti „sadržaj“ zvuka, već način na koji te komponente oblikuju režim pamćenja: kako uvode latenciju, organizuju povratke i uspostavljaju odnosnu meru prema tragovima koji bi se inače mogli pretvoriti u evidencijski materijal. Ovaj pristup namerno ne vodi ka rekonstrukciji jedne istorijske kauzalnosti i ne ulazi u verifikaciju prove-

nijencije svih tragova; prati kako instalacija proizvodi pragove čitljivosti i koje tipove obavezujućeg odnosa omogućava bez nasilja zatvaranja.

Granice su jasne: nepropozicionalna memorija ne može se prevesti u čistu evidenciju bez gubitka učinka; vremenska kohezija se ne dokazuje faktografski, ali se analizira kao struktura pažnje; etička interpretacija mora ostati uzdržana, jer tuđi trag nije materijal za „našu“ potpunu verziju. Iz tih granica sledi i kriterijum preciznosti: čitljivo je ono što se može imenovati na nivou režima (evidencija naspram dokumentacije, zatvaranje naspram ne-zatvaranja, brzina naspram latencije), a ne ono što bi se predstavljalo kao definitivno iscrpljenje materijala. Tako se razjašnjavaju i pitanja koja instalacija otvara: kako održati pamćenje bez narativnog zatvaranja; kako održati napetost između evidencije i mere saosećanja; i kako vreme – kroz zvuk i video – sprečava instrumentalizaciju traga prevodeći ga iz informacije u trajanje. Ovaj metod je samouveren upravo zato što nosi svoje granice: ne meša interpretaciju s rekonstrukcijom, normativnost s dokazom i ne pokušava da zatvori ono što instalacija drži otvorenim.

EPILOG: PAMĆENJE KAO NAČIN NASTAVKA

Pamćenje, kako se kroz ovaj tekst pokazivalo, se ne može svesti na povratak prošlom sadržaju niti na značenje koje bi se moglo do kraja sačuvati, podeliti ili protumačiti. Ono funkcioniše kao istovremeni sklop režima: kao evidencija i tišina, kao dokumentacija i ranjivost njenog nosača, kao distribucija i selekcija, kao vremenski ritam i afektivna mera. U tako shvaćenom pamćenju nije presudna količina tragova, već način na koji tragovi postaju obavezujući – i način na koji im se pritom ne nameće definitivno zatvaranje. Peđin rad time stvara situaciju koja je istovremeno teorijski čitljiva i ljudski neiscrpna: postavlja posmatrača u polje u kome pamćenje ne može postati ni tribunal ni udobna nostalgija.

Foucaultova intuicija arhiva kao principa mogućnosti iskaza podseća da se pamćenje nikada ne odvija izvan poredaka vidljivosti i govorljivosti; ono uvek ima svoje pragove i svoje strukture tišine (Foucault, 1989, str. 128–129). Ta perspektiva štiti od naivnosti da je dokument sam po sebi istina, ali instalacija pokazuje da ni najpreciznija evidencija nije dovoljna da artikuliše ljudski smisao koji joj prethodi i u njoj ostaje impliciran. Tamo gde se evidencija predstavlja kao definitivan jezik pamćenja, nastaje nasilje zatvaranja; a tamo gde pamćenje postaje identitarna mobilizacija, nastaje nasilje zahteva. Todorovljevo upozorenje na etičku ambivalenciju pamćenja zato ostaje ključno: pamćenje nije vredno samo po sebi, već prema funkciji koju ima u sadašnjosti (Todorov, 2003, str. 311). Peđin rad se odupire obema prečicama time što pamćenje održava u režimu mere.

Ta mera se ovde pokazuje kao caritas u najširem, nekonfesionalnom smislu: struktura odnosa u kojoj saosećanje ukida prezir i sigurnu distancu i omogućava da se bude „zajedno“ (Elshtain, 1996, str. 67). Mera ne znači mekoću niti bekstvo od istine; znači odbijanje vlasničke logike prema tuđem tragu. Tu naslov *Preko Golgote do Vaskrsenja* dobija svoju univerzalnost: Golgota je prelom kada pamćenje traži zaštitu u zatvaranju; vaskrsenje je mogućnost nastavka bez poricanja rane. Ne kao trijumf, već kao povratak ljudskoj vrednosti kroz različite rečnike – vrednosti čoveka kao takvog.

U toj univerzalnosti postoji i konkretnost. Ne radi se o apstraktnoj „ljudskosti“ izvan istorije. Instalacija deluje kao rad nastao iz dugog iskustva gubitka i preseljenja, iz životne nužnosti da se započne iznova u uslovima koji više nikada nisu identični onome što je bilo.

Otuda i njena uzdržanost: ne proizvodi patos niti prevodi bol u laku retoriku; pre održava prostor u kome se bol može nositi, a da se ne upotrebi. Ta uzdržanost ima etički smisao: omogućava da pamćenje ne postane instrument, već obaveza.

Iz te obaveze proizlazi i tihi, intimni akcenat rada: instalacija ne deluje kao gest koji traži saglasnost s jednim tumačenjem, već kao gest koji pretpostavlja poverenje u čovekovu sposobnost da izdrži trag, a da se pritom ne ogorči. U okruženju u kome se pamćenje lako pretvara u zahtev, a patnja u argument, takvo poverenje ima neočekivanu snagu. To je poverenje da ljudski život može ostati ljudski i posle iskustva koje bi ga moglo slomiti; da je moguće nastaviti bez poricanja prošlosti; da je moguće nositi necelovitost bez cinizma. U tom poverenju individualna sudbina susreće univerzalni horizont: ne kao pouka, već kao praksa.

Zato se Peđin rad čita kao aparat pamćenja koji nije ni zatvoren u istoriji, niti egzistira izvan nje. To je prostor u kome pamćenje uči sopstvene granice: gde dokument nije definitivan, a tišina nije prazna. To je prostor u kome se smisao ne rađa kao zaključak, već kao odnos, i u kome se odnos pokazuje kao jedina forma pamćenja koja odoleva i hladnom tribunalu evidencije i vreloj identitetskoj prečici. Ostaje jednostavna, ali zahtevna mogućnost: da se u zagrljaju koji nije argument otvori još jedno „oko" – ne kao patos, već kao tiho očuvanje ljudske sposobnosti da suza potekne.

Bibliografija

Arends, Bergit, ed. *Photography, Ecology and Historical Change in the Anthropocene: Activating Archives*. London: Routledge, 2024.

Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Danto, Arthur C. *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Elshtain, Jean Bethke. *Augustine and the Limits of Politics*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1996.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Translated by A. M. Sheridan Smith. London: Routledge, 1989.

Fraser, Nancy. *Cannibal Capitalism: How Our System Is Devouring Democracy, Care, and the Planet—and What We Can Do About It*. London: Verso, 2022.

Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.

Hall, Stuart, Jessica Evans, and Sean Nixon, eds. *Representation*. 2nd ed. London: Sage, 2013.

Konrád, George. *The Melancholy of Rebirth: Essays from Post-Communist Central Europe*. New York: Harcourt Brace, 1998.

Lottholz, Philipp, and Polina Manolova, eds. *The Imaginary West: Cultural Politics of Aspiration in Post-Socialist Europe*. London: Routledge, 2024.

Lütticken, Sven. *History in Motion: Time in the Age of the Moving Image*. Berlin: Sternberg Press, 2011.

Manovich, Lev. *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

Miłosz, Czesław. *The Captive Mind*. New York: Alfred A. Knopf, 1953.

Petkovska, Biljana, ed. *Decolonial Perspectives on Eastern Europe*. London: Routledge, 2024.

Todorov, Tzvetan. *Hope and Memory: Lessons from the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

Wallenhorst, Nathanaël, and Christoph Wulf, eds. *Handbook of the Anthropocene and Education*. Cham: Springer, 2023.

Tomáš Koudela

Kustos

Tomaš Koudela je češki kustos, istoričar umetnosti, pisac i teoretičar savremene umetnosti. Obavlja funkciju prodekana Pedagoškog fakulteta Univerziteta u Ostravi, gde predaje na Katedri za likovno obrazovanje. Doktorirao je kulturnu istoriju na Univerzitetu u Ostravi.
Pored akademske karijere, Koudela je razvio bogatu kustosku praksu posvećenu savremenoj umetnosti centralne i istočne Evrope. Kustos je brojnih izložbi i autor eseja i monografija o savremenim umetnicima, sa posebnim interesovanjem za teme sećanja, kulturnog identiteta, istorijskog iskustva i odnosa između vizuelne umetnosti i književnosti.

CREATION

CREAZIONE

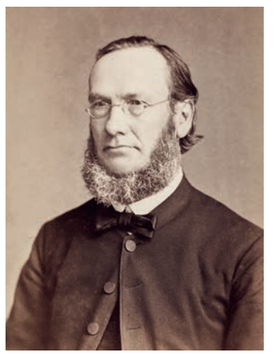
STVARANJE


der OT

















TEX
Klas








ILLUSTRATED
SVĚT
M.Rönneker
Weserm.-Lehe




PETROF


PETROF


MAPA TERENU WOJNY ROSYA
KARTE DES RUSSISCHEN KRIEGS SCHAUPLATZES
EVROPA
VORDER-ASIEN
AFRICA ORIENTALE
L'ETIOPIA
LE MIROIR
LA CINA
INDIAN IRON AND STEEL COMPANY LIMITED.


Brennender Wald
Wien
Illustrierte Woche
Der Stürmer
Jüdisches Leben
Israel und Sara
FALL GRÜN
SVĚT
Svět v obrazech
Moskva
200000
THE STARS AND STRIPES
ROOSEVELT DIES




M.Rönneker
Weserm.-Lehe.


ARTEX
ART SERVICES

INSTALLATION

ALLESTIMENTO

INSTALACIJA






SERBIA




108
Pedja






НАРОДНА ОПЕРА
ТИБОР ФРЕШО
МАРГАРИТА ЧЕСАНИОВА
БОХЕМИ
GANAKS
ГАНАК




Jindrich Hypius.
PUMA


NAZI ARMIES IN ITALY SURRENDER
DAS REICH
Völkischer Beobachter
Der Stürmer
FALL GRÜN
SVĚT


RUDÉ PRÁVO
RUDÉ PRÁVO
Tagespost


KOREA
NEUTRALITÉ
Tagespost
DAS REICH
NAZI ARMIES IN ITALY SURRENDER
RUDÉ PRÁVO
RACI
SVĚT


LIQUIDACION
GATH.CHAVES
TAMARA
KOREA
TROVATO
IL CADAVERE
DI MORO
Oggi in orbita lunare
Non disturberà l'Apollo
200000
SVET
V OBRAZECH




The image, image and music of this space give shape to a silence that assumes the form of language, yet does not promise redemption.
Образ, слика и музика овог простора дају облик ћутању које узима облик језика, али не обећава искупљење.
Le stasi, immagini e la musica di questo spazio danno forma a un silenzio che si dispone come linguaggio, ma non promette redenzione.

EXHIBITION

MOSTRA

IZLOŽBA

Through magic and music of this space give shape to a silence that assumes the form of language, yet does not promise redemption.

Својом чаролијом и музиком овог простора уобличи тишину која изгледа да је пронашла речи које не обећавају искупљење.

Dai alla magia e alla musica di questo spazio una forma a un silenzio che si dispone come linguaggio, ma non promette redenzione.

oks at you with her embrace, with the eye of love and compassion. In that embrace, another gaze opens, not as pathos, but as a quiet refuge for the human capacity to shed a tear.

ви и саосећања. У том загрљају отвара се још један поглед, не као патос, већ тихо уточиште људске способности да пусти сузу.

n il suo abbraccio, con l'occhio dell'amore e della compassione. In quell'abbraccio si apre un altro sguardo, non come pathos, ma come silenzioso rifugio della capacità umana di versare una lacrima.


STRIP ART
Roma: la nuova moda
Berliner Morgenpost
Süddeutsche Zeitung
DIE ZEIT
Liebe Leser, diese Woche fiel uns leider nichts ein.
SOLO 3 DIAS... TERMINA LIQUIDACION GATH.CHAVES
GOFFREDO LOMBARDO
BURT LANCASTER
IL GATTOPARDO
CLAUDIA CARDINALE
ALAIN DELON
LUCHINO VISCONTI
SERGE REGGIANI
TAMARA
SOLA AMM
MARIA CEBOTARI
CARLO NINCHI · FILIPPO SCELZO
RUBI · DALMA
LA STORIA DEL WEST
LEY COOPER
L'ULTIMA CONQUISTA
L'ALTRA BANDIERA
BIG DEAL BREWING
KOREA a nation rebuilds
SVOBODA
Jedinú možnosť: NEUTRALITA!
Tagespost
DAS REICH
Oggi in
Moro, il volto più nobile della DC
hirurgo opera con elevisione
Sotto la Tenda con Lucio Dalla
BARBARO ASSASSINIO
IN UN'AUTO IN VIA CAETANI
TROVATO IL CADAVERE DI MORO
Il corpo, sotto dei pacchi, riverso su sedili posteriori rivolti in senso opposto - Mitrano: «C'è una bomba»
Odessa Fiamme
chiudete subito il conto con il freddo!
Il Messaggero
Oggi in orbita lunare
Non disturberà l'Apollo
GIORNALE DI ROMA
E caduta l'unica speranza di identificare il decapitato
IL REGIME E LE STRADE
MILLOIL
LA NACION
EL SOCIALISTA
Правда
Le Monde
VLASTA
BESEDA
THE STARS AND STRIPES
ROOSEVELT DIES
NAZI ARMIES IN ITALY SURRENDER
L'ITALIA LIBERA
Mussolini ha affrontato tremante i moschetti del plotone di esecuzione
RACI
UNA FORZA FINANZIARIA AL SERVIZIO DELLA COLLETTIVITA'
CORRIERE DELLA SERA
Il Duce in Africa fra le truppe
L'ETIOPIA
AFRICA ORIENTALE
VORDER-ASIEN UND BRITISCH-INDIEN
TOURING CLUB ITALIANO

The things, images, and music of this space give shape to a silence that assumes the form of language, yet does not promise redemption.

Οτινα, εικονε и музика ове просторије дају облик тишини која поприма облик језика, али не обећавају искупљење.

Le cose, le immagini e la musica di questo spazio danno forma a un silenzio che si dispone come linguaggio, ma non promette redenzione.

SERBIA

Predrag Djaković

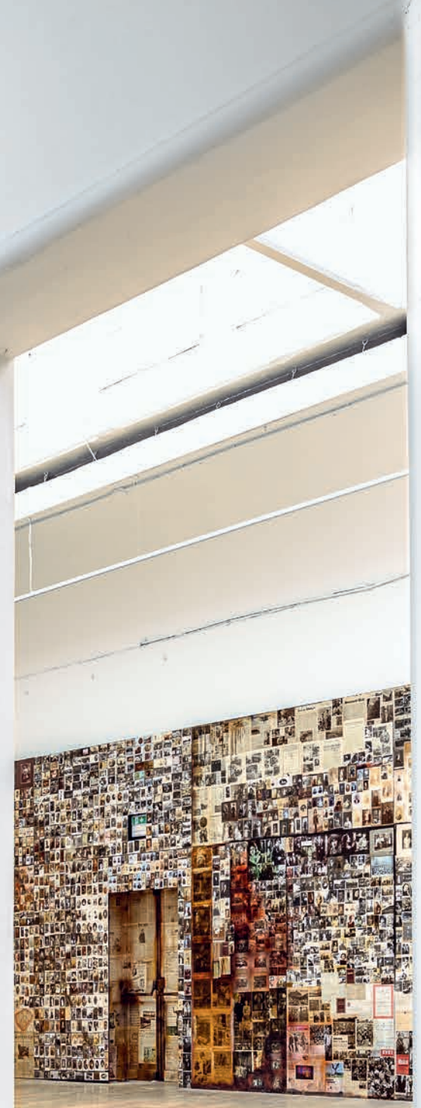
PAVILION OF THE REPUBLIC OF SERBIA
La Biennale di Venezia
9 May – 22 November 2026

THROUGH GOLGOTHA TO RESURRECTION

COMMISSIONER OF THE PAVILION OF THE REPUBLIC OF SERBIA
Ivan Milošević

CURATOR
Tomáš Koudela

ARTIST ASSISTANT / EDITOR
Olga Čučković



Predrag

C

RESUR

PADIGLIONE DELLA REPUBBLICA DI SERBIA
La Biennale di Venezia
9 maggio – 22 novembre 2026

COMMISSARIO DEL PADIGLIONE
DELLA REPUBBLICA DI SERBIA
Ivan Milošević

CURATORE
Tomáš Koudela

ASSISTENTE DELL'ARTISTA / EDITOR
Olga Čučković

PRODUZIONE E ORGANIZZAZIONE
Archives of Vojvodina
Museum of Contemporary Art, Belgrade
Foundation of the Museum of Contemporary Art

MUSICA / COMPOSIZIONE PER PIANOFORTE
Predrag Djaković

REGIA VIDEO
Sanjin Mirić

FOTOGRAFO
Zvonimir Segi

PROGETTO GRAFICO
Studio Forma

EDITORE
Università di Ostrava

INSTALLAZIONE TECNICA E SUPPORTO
KAI Architecture Interiors
Nowatron
CDM Contemporary
Wall-ink

Il Padiglione della Repubblica di Serbia è realizzato
sotto il patrocinioidel Ministero della Cultura
della Repubblica di Serbia.

L'installazione dell'artista Predrag Djaković si configura come u
una costellazione frammentaria e stratificata di tracce. Non si p
che Jacques Derrida ha definito *mal d'archive* — uno spazio in c

Djaković opera con fotografie provenienti da archivi personal
La loro crudezza sottrae l'immagine a ogni deriva nostalgica
un documento, ma anche testimonianza di ciò che è andato p

L'orizzonte tragico dell'installazione oltrepassa i confini europ
ideali della modernità, dalla razionalità all'umanesimo, sono r
di massa. L'Europa ha avuto un ruolo cruciale in questa dina
morali si inscrivono in un movimento più ampio, su scala glob
condivisa di promesse infrante e visioni del mondo lacerate ch

Da questa prospettiva, l'Europa sud-orientale non emerge com
simbolico", in cui il divario tra aspirazioni moderne e realtà
Konstantinović mette in luce i meccanismi attraverso i quali u
Questa riflessione travalica il contesto regionale e si impone co
ricorrenti su scala globale.

Motivi leggibili come echi lontani del Golgota e della resur
silenziosa: una forma archetipica attraverso cui si rendono
ma una condizione, il momento in cui il mondo si disgrega. La
se sia ancora possibile che emerga un nuovo linguaggio di val

La seconda metà del Novecento segna una trasformazione dec
scientifici alle catastrofi mediatizzate — indicano un passaggio
contesto, l'ordinamento dei resti visivi operato da Djaković si p
resistenza all'appiattimento della realtà in icone, segnali e simu

Il leitmotiv delle valigie — d'epoca e contemporanee — emerge
secolo: deportazioni, fughe, reinsediamenti, esili e ritorni impo
in un "archivio in movimento", in cui ciascuno porta con sé l
geografica, ma come figura di un'esperienza umana universal

La componente sonora dell'installazione — un video con imp
non si limita ad accompagnare, ma si articola come struttura
la concezione di Theodor W. Adorno della musica come medi

Questa tonalità minore non si presenta come ricostruzione c
memoria, che continua a portare le tracce delle proprie trage
L'installazione apre così una riflessione sulla possibilità di artic
né alla distorsione ideologica né ai fallimenti delle élite intellet

L'opera di Djaković non offre una risposta, ma apre uno spaz
ha silenziato e ciò che l'immagine può ancora silenziosamente

When you look at the world through the eyes of the past, you fail to grasp the present. When you look at it through the eyes of the future, fear overtakes you. Then the mother comes: she doesn't judge, she looks at you with her embrace, with the eye of love and compassion. In that embrace, another gaze opens, not as pathos, but as a quiet refuge for the human capacity to shed a tear.

Када гледаш свет кроз очи прошлости, не успеваш да обухватиш садашњост. Када га гледаш кроз очи будућности, страх те обузима. Тада долази мајка: она не суди, гледа те наручјем, оком љубави и саосећања. У том загрљају отвара се још један поглед, не као патос, већ тихо уточиште људске способности да пусти сузу.

Quando guardi il mondo attraverso gli occhi del passato, non riesci ad afferrare il presente. Quando lo guardi attraverso gli occhi del futuro, la paura ti invade. Allora arriva la madre: non giudica, ti guarda con il suo abbraccio, con l'occhio dell'amore e della compassione. In quell'abbraccio si apre un altro sguardo, non come pathos, ma come silenzioso rifugio della capacità umana di versare una lacrima.





BIOGRAPHY

Predrag Pedja Djaković (Serbia) is a visual artist based in Prague where he graduated in painting from the Academy of Fine Arts. While there he developed a multidisciplinary practice spanning: painting, drawing, fresco, watercolour, sculpture, installation, video, and sound.

His artistic practice has engaged with political ideologies, the dogmas and tragedies associated with the communism, the Holocaust, the Balkan wars, Greek mythology, jazz, and a cycle dedicated to love and eros. Literary metaphors in Pedja's opus often unfold through the elusive logic of dreams and illusion, where history, memory, and imagination converge.

His preferred painting techniques are acrylic on canvas, fresco, watercolour, ink and a combined technique of applying stucco-like pigment on fabric. He is also well-versed in sculpting and creating installations using vast array of materials.

For more than three decades, Djaković has explored themes of memory, displacement, loss, continuity, and the fragile relationship between personal and collective histories. His work draws on a wide range of cultural, historical, and literary references, transforming archival materials, found objects, and painterly interventions into complex visual narratives that move between individual experience and broader historical processes.

In recent years, his research has focused on large-scale installations constructed from thousands of original photographs, documents, maps, newspapers, and other historical artifacts assembled into monumental archival compositions. These works investigate the ways memory is preserved, transmitted, fragmented, and reinterpreted over time. A recurring element of his installations is the use of vintage suitcases, which evoke migration, exile, and the experience of departure, while functioning as material traces of lived histories.

Djaković represents the Republic of Serbia at the 61st International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, with *Through Golgotha to Resurrection* (2026), an immersive installation that brings together archival imagery, sculptural elements and a video featuring the artist performing an original piano composition in A minor. Its tonal register resonates with the Biennale's theme, *In Minor Keys*, while exploring memory, displacement, and the possibility of renewal.

Djaković has exhibited extensively in Serbia, the Czech Republic, the United Kingdom, and the United States. His works are held in public and private collections in Europe and beyond.

BIOGRAFIA

Predrag Pedja Djaković (Serbia) è un artista visivo residente a Praga. Dopo essersi laureato in pittura presso l'Accademia di Belle Arti della capitale ceca, ha sviluppato una pratica multidisciplinare che spazia tra pittura, disegno, affresco, acquerello, scultura, installazione, video e suono.

Nel corso della sua ricerca artistica Pedja ha affrontato temi politici, i dogmi e le tragedie del comunismo, l'Olocausto, le guerre balcaniche, la mitologia greca, la musica jazz nonché un articolato ciclo dedicato all'amore e all'eros. Le sue metafore letterarie prendono forma attraverso la logica sfuggente del sogno e dell'illusione, dove memoria, immaginazione e storia si intrecciano.

Tra le tecniche da lui privilegiate figurano l'acrilico su tela, l'affresco, l'acquerello, l'inchiostro e una tecnica mista basata sull'applicazione di pigmenti simili allo stucco su tessuto. Si dedica inoltre alla scultura e alla realizzazione di installazioni attraverso l'impiego si una vasta gamma di materiali.

Da oltre tre decenni Djaković esplora temi quali la memoria, lo sfollamento, la perdita, la continuità e il fragile rapporto tra storie individuali e collettive. Il suo lavoro attinge a un ampio spettro di riferimenti culturali, storici e letterari, trasformando materiali d'archivio, oggetti trovati e pratiche pittoriche in complesse narrazioni visive che si muovono tra esperienza personale e processi storici di più ampia portata.

Negli ultimi anni, la sua ricerca si è concentrata su installazioni di grande formato costruite a partire da migliaia di fotografie originali, documenti, mappe, giornali e altri reperti storici assemblati in monumentali composizioni d'archivio. Queste opere indagano le modalità in cui la memoria viene preservata, trasmessa, frammentata e reinterpretata nel tempo. Un elemento ricorrente delle sue installazioni è l'impiego di valigie d'epoca, che evocano la migrazione, l'esilio e l'esperienza della partenza, fungendo al contempo da tracce materiali di storie vissute.

Djaković rappresenta la Repubblica di Serbia alla 61ª Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia, con *Da Golgota a Resurrezione* (2026), un'installazione immersiva che riunisce immagini d'archivio, elementi scultorei e un video in cui l'artista esegue una composizione originale per pianoforte in La minore. Il suo registro tonale risuona con il tema della Biennale, *In Minor Keys*, indagando al contempo la memoria, lo sradicamento e la possibilità di rinnovamento.

Djaković ha esposto ampiamente in Serbia, Repubblica Ceca, Regno Unito e Stati Uniti. Le sue opere fanno parte di collezioni pubbliche e private in Europa e all'estero.

BIOGRAFIJA

Predrag Peđa Đaković (Srbija) je vizuelni umetnik sa sedištem u Pragu. Diplomirao je slikarstvo na praškoj Akademiji likovnih umetnosti, gde je razvio multidisciplinarnu praksu koja obuhvata slikarstvo, crtež, fresko, akvarel, skulpturu, instalaciju, video i zvuk.

Tokom svog umetničkog rada bavio se političkim temama, dogmama i tragedijama komunizma, Holokaustom, balkanskim ratovima, grčkom mitologijom, džez muzikom, kao i ciklusom posvećenim ljubavi i erosu. Peđine književne metafore često poprimaju oblik kroz neuhvatljivu logiku sna i iluzije, gde se prepliću sećanje, mašta i istorija.

Njegove omiljene tehnike slikanja su akril na platnu, freska, akvarel, tuš i kombinovana tehnika nanošenja pigmenta sličnog malteru na tkaninu. Takođe je vešt u vajanju i stvaranju instalacija koristeći raznovrsne materijale.

Više od tri decenije Đaković istražuje teme sećanja, raseljenosti, gubitka, kontinuiteta i krhkog odnosa između ličnih i kolektivnih istorija. Njegov rad crpi iz širokog spektra kulturnih, istorijskih i književnih referenci, preobražavajući arhivske materijale, pronađene predmete i slikarske zahvate u složene vizuelne naracije koje se kreću između pojedinačnog iskustva i širih istorijskih procesa.

U poslednjih nekoliko godina, njegovo istraživanje je fokusirano na instalacije velikih razmera sastavljene od hiljada originalnih fotografija, dokumenata, mapa, novina i drugih istorijskih artefakata, uobličenih u monumentalne arhivske kompozicije. Ovi radovi istražuju načine na koje se sećanje čuva, prenosi, fragmentira i reinterpretira tokom vremena. Jedan od prepoznatljivih motiva u njegovim instalacijama jesu starinski koferi, koji podsećaju na migraciju, egzil i iskustvo odlaska, a istovremeno funkcionišu kao materijalni tragovi proživljenih istorija.

Đaković predstavlja Republiku Srbiju na 61. Međunarodnoj umetničkoj izložbi – La Biennale di Venezia, instalacijom *Preko Golgote do Vaskrsenja* (2026), imerzivnim delom koje objedinjuje arhivske slike, skulptorske elemente i video rad u kojem umetnik izvodi autorsku kompoziciju za klavir u a-molu. Njen tonalitet korespondira s temom Bijenala, *In Minor Keys,* istovremeno istražujući sećanje, raseljenost i mogućnost obnove.

Đaković je imao brojne izložbe u Srbiji, Češkoj Republici, Ujedinjenom Kraljevstvu i Sjedinjenim Američkim Državama. Njegova dela se nalaze u javnim i privatnim kolekcijama u Evropi i inostranstvu.

INDEPENDENT EXHIBITIONS

1990 Prague, Reduta Jazz Club
1990 Sremski Karlovci, Bishop's Palace
1991 Boston, Shawn's Gallery
1991 Los Angeles, BKH Gallery
1991 Connecticut, Mrs. Harry G.A. Seggerman Estate
1991 Sremski Karlovci, Gallery of the Cultural Center
1991 Prague, Press Jazz Club
1992 Munich, Galerie Inter Art
1994 Prague, ABN AMRO
1995 Prague, American Chamber of Commerce of the Czech Republic
1996 Prague, Café Slavia
1997 Prague, Dům U Deklamátorů
1998 London, Susanna Allen Fine Art Limited
1998 London, Daniel Katz Gallery
1999 Munich, Galerie Reygers
1999 Prague, Crédit Lyonnais
2000 Amsterdam, Suzanne Biederberg Gallery
2002 Prague, Prague City Center
2003 Prague, Česká spořitelna
2004 Prague, National Agriculture Museum
2006 Prague, Galerie La Femme
2008 Prague, Galerie La Femme
2009 Belgrade, Galerija Progres
2010 Prague, Galerie PRE
2011 Belgrade, *Pozorišne iluzije,* National Theatre Museum
2011 Prague, Dea Orh Art Gallery
2012 Nový Bor, Kultura NB
2014 Veternik (Novi Sad)
2014 Prague, Galerie Pavilon
2015 Kotor, Old Town Gallery
2015 London, Royal Ahrend Gallery
2017 Novi Sad, Gallery of Matica Srpska
2018 Belgrade, Galerija Doma Vojske Srbije
2023 Venice, *Borders*, ITSLIQUID International Art and Architecture Fair
2023 Opava, *Osudové české osmičky*, Galerie Hřivnáč
2023 Ostrava, *Glory of My Father*, University of Ostrava City Campus
2024 Novi Sad, *Molitva kao milosrđe*. Alfons Muha i Predrag Đaković (*Prayer as a Mercy*. Alphonse Mucha and Predrag Đaković), Gallery of Matica Srpska

MOSTRE PERSONALI

1990 Praga, Reduta Jazz Club
1990 Sremski Karlovci, Palazzo Vescovile
1991 Boston, Shawn's Gallery
1991 Los Angeles, BKH Gallery
1991 Connecticut, Mrs. Harry G.A. Seggerman Estate
1991 Sremski Karlovci, Galerija kulturnog centra
1991 Praga, Press Jazz Club
1992 Monaco di Baviera, Galerie Inter Art
1994 Praga, ABN AMRO
1995 Praga, American Chamber of Commerce nella Repubblica Ceca
1996 Praga, Café Slavia
1997 Praga, Dům U Deklamátorů
1998 Londra, Susanna Allen Fine Art Limited
1998 Londra, Daniel Katz Gallery
1999 Monaco di Baviera, Galerie Reygers
1999 Praga, Crédit Lyonnais
2000 Amsterdam, Suzanne Biederberg Gallery
2002 Praga, Prague City Center
2003 Praga, Česká spořitelna
2004 Praga, Museo Nazionale dell'Agricoltura
2006 Praga, Galerie La Femme
2008 Praga, Galerie La Femme
2009 Belgrado, Galerija Progres
2010 Praga, Galerie PRE
2011 Belgrado, *Pozorišne iluzije*, Museo del Teatro Nazionale
2011 Praga, Dea Orh Art Gallery
2012 Nový Bor, Kultura NB
2014 Veternik (Novi Sad)
2014 Praga, Galerie Pavilon
2015 Kotor, Galleria della Città Vecchia
2015 Londra, Royal Ahrend Gallery
2017 Novi Sad, Galleria della Matica Srpska
2018 Belgrado, Galerija Doma Vojske Srbije
2023 Venezia, Borders*,* ITSLIQUID International Art and Architecture Fair
2023 Opava, *Osudové české osmičky*, Galerie Hřivnáč
2023 Ostrava*, Glory of My Father,* City Campus dell'Università di Ostrava
2024 Novi Sad, *Molitva kao milosrđe*. Alfons Muha i Predrag Đaković (*Prayer as a Mercy*. Alphonse Mucha and Predrag Đaković), Galleria della Matica Srpska

SAMOSTALNE IZLOŽBE

1990 Prag, Reduta Jazz Club
1990 Sremski Karlovci, Vladičanski dvor
1991 Boston, Shawn's Gallery
1991 Los Anđeles, BKH Gallery
1991 Konektikat, Mrs. Harry G.A. Seggerman Estate
1991 Sremski Karlovci, Galerija kulturnog centra
1991 Prag, Press Jazz Club
1992 Minhen, Galerie Inter Art
1994 Prag, ABN AMRO
1995 Prag, American Chamber of Commerce u Češkoj Republici
1996 Prag, Café Slavia
1997 Prag, Dům U Deklamátorů
1998 London, Susanna Allen Fine Art Limited
1998 London, Daniel Katz Gallery
1999 Minhen, Galerie Reygers
1999 Prag, Crédit Lyonnais
2000 Amsterdam, Suzanne Biederberg Gallery
2002 Prag, Prague City Center
2003 Prag, Česká spořitelna
2004 Prag, Nacionalni poljoprivredni muzej
2006 Prag, Galerie La Femme
2008 Prag, Galerie La Femme
2009 Beograd, Galerija Progres
2010 Prag, Galerie PRE
2011 Beograd, *Pozorišne iluzije*, Muzej Narodnog pozorišta
2011 Prag, Dea Orh Art Gallery
2012 Novi Bor, Kultura NB
2014 Veternik (Novi Sad)
2014 Prag, Galerie Pavilon
2015 Kotor, Galerija Starog grada
2015 London, Royal Ahrend Gallery
2017 Novi Sad, Galerija Matice srpske
2018 Beograd, Galerija Doma Vojske Srbije
2023 Venecija, *Borders*, ITSLIQUID International Art and Architecture Fair
2023 Opava, *Osudové české osmičky*, Galerie Hřivnáč
2023 Ostrava, *Glory of My Father*, Gradski kampus Univerziteta u Ostravi
2024 Novi Sad, *Molitva kao milosrđe*. Alfons Muha i Predrag Đaković (*Prayer as a Mercy*. Alphonse Mucha and Predrag Đaković), Galerija Matice srpske



AWARDS

1986 Lidice, Lidice Memorial Art Competition, Main Prize
1988 Prague, Academy of Fine Arts, Prize for Painting
1995 Prague, Masarykova akademie umění, Award for Painting
1996 Prague, Salvador Dalì Club, Salvador Dalì Prize
1997 Prague, European Franz Kafka Circle, Franz Kafka Medal
2018 Novi Sad, Laza Kostić Foundation, conferred the title of Knight
2018 Belgrade, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije (Cultural and Educational Association of Serbia), Gold Medal
2022 Belgrade, Gold Medal for Extraordinary Achievements and Results in Art, conferred by the President of the Republic of Serbia

SELECTED MONOGRAPHS AND PUBLICATIONS

Pedja, Prague, 2016.
Pedja: Efemeris jednog crteža, Belgrade, 2018.
Love & Eros, Prague, 2021.
Molitva kao milosrđe: Alfons Muha i Predrag Đaković / Prayer as a Mercy: Alphonse Mucha and Predrag Đaković, exhibition catalogue, Gallery of Matica Srpska, Novi Sad, 2024.

PREMI E RICONOSCIMENTI

1986 Lidice, Lidice Memorial Art Competition, premio principale
1988 Praga, Accademia di Belle Arti, premio per la pittura
1995 Praga, Masarykova akademie umění, premio per la pittura
1996 Praga, Club Salvador Dalí, premio Salvador Dalí
1997 Praga, Circolo Europeo Franz Kafka, medaglia Franz Kafka
2018 Novi Sad, Fondazione Laza Kostić, conferimento del titolo di Cavaliere
2018 Belgrado, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije (Associazione culturale ed educativa della Serbia), medaglia d'oro
2022 Belgrado, medaglia d'oro per gli straordinari risultati e contributi all'arte, conferita dal Presidente della Repubblica di Serbia

MONOGRAFIE E PUBBLICAZIONI SELEZIONATE

Pedja, Praga, 2016.
Pedja: Efemeris jednog crteža, Belgrado, 2018.
Love & Eros, Praga, 2021.
Molitva kao milosrđe: Alfons Muha i Predrag Đaković / Prayer as a Mercy: Alphonse Mucha and Predrag Đaković, catalogo della mostra, Galleria della Matica Srpska, Novi Sad, 2024.

NAGRADE I PRIZNANJA

1986 Lidice, Lidice Memorial Art Competition, glavna nagrada
1988 Prag, Akademija likovnih umetnosti, nagrada za slikarstvo
1995 Prag, Masarykova akademie umění, nagrada za slikarstvo
1996 Prag, Klub Salvador Dalì, nagrada Salvador Dalì
1997 Prag, Evropski krug Franca Kafke, medalja Franca Kafke
2018 Novi Sad, Fondacija Laza Kostić, dodela titule viteza
2018 Beograd, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije, zlatna medalja
2022 Beograd, zlatna medalja za izuzetna dostignuća i rezultate u umetnosti, dodeljena od strane predsednika Republike Srbije

ODABRANE MONOGRAFIJE I PUBLIKACIJE

Pedja, Prag, 2016.
Pedja: Efemeris jednog crteža, Beograd, 2018.
Love & Eros, Prag, 2021.
Molitva kao milosrđe: Alfons Muha i Predrag Đaković / Prayer as a Mercy: Alphonse Mucha and Predrag Đaković, katalog izložbe, Galerija Matice srpske, Novi Sad, 2024.



PAVILION OF THE REPUBLIC OF SERBIA

61st International Art Exhibition – La Biennale di Venezia 2026
9 May – 22 November 2026

Through Golgotha to Resurrection

ARTIST
Predrag Pedja Djaković

COMMISSIONER OF THE PAVILION OF THE REPUBLIC OF SERBIA
Ivan Milošević

CURATOR
Tomáš Koudela

EXHIBITION COORDINATOR • EDITOR • TRANSLATOR
Olga Čučković

GRAPHIC DESIGN
Studio Forma

PHOTOGRAPHER
Zvonimir Segi

MUSIC / PIANO COMPOSITION
Predrag Djaković

VIDEO DIRECTION
Sanjin Mirić

PRODUCTION AND ORGANISATION
Archives of Vojvodina
Museum of Contemporary Art, Belgrade
Foundation of the Museum of Contemporary Art

ADVISORY BOARD
Commission for the Preparation of the Participation of the Republic of Serbia
in the 61st International Art Exhibition – La Biennale di Venezia 2026
Jelena Medaković, PhD
Stanko Blagojević, PhD
Marijana Kolarić, MA
Miodrag Ivanović
Miodrag Mišo Rogan

TECHNICAL INSTALLATION AND SUPPORT
KAI Architecture Interiors
Nowatron
GDM Contemporary
Wall-ink

PUBLISHER
University of Ostrava

PRINTED BY
Tiskárna Daniel



The Pavilion of the Republic of Serbia is presented with the support
of the Ministry of Culture of the Republic of Serbia.

All artworks © 2026 Predrag Pedja Djaković
Photographs © Zvonimir Segi
Texts © 2026 Tomáš Koudela

All rights reserved
Published in 2026

Republic of Serbia Ministry of Culture
muzej savremene umetnosti —beograd
museum of contemporary art —belgrade
АРХИВ ВОЈВОДИНЕ
FOUNDATION OF THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

PADIGLIONE DELLA REPUBBLICA DI SERBIA

61. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia 2026
9 maggio – 22 novembre 2026

Da Golgota a Resurrezione

ARTISTA
Predrag Pedja Djaković

COMMISSARIO DEL PADIGLIONE DELLA REPUBBLICA DI SERBIA
Ivan Milošević

CURATORE
Tomáš Koudela

COORDINATRICE DELLA MOSTRA • CURATRICE EDITORIALE • TRADUTTRICE
Olga Čučković

PROGETTO GRAFICO
Studio Forma

FOTOGRAFO
Zvonimir Segi

MUSICA / COMPOSIZIONE PER PIANOFORTE
Predrag Djaković

REGIA VIDEO
Sanjin Mirić

PRODUZIONE E ORGANIZZAZIONE
Archives of Vojvodina
Museum of Contemporary Art, Belgrade
Foundation of the Museum of Contemporary Art

COMITATO CONSULTIVO
Commissione per la preparazione della partecipazione della Repubblica di Serbia
alla 61. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia 2026
Jelena Medaković, PhD
Stanko Blagojević, PhD
Marijana Kolarić, MA
Miodrag Ivanović
Miodrag Mišo Rogan

INSTALLAZIONE TECNICA E SUPPORTO
KAI Architecture Interiors
Nowatron
GDM Contemporary
Wall-ink

EDITORE
University of Ostrava

STAMPATO DA
Tiskárna Daniel



Il Padiglione della Repubblica di Serbia è stato realizzato con il sostegno
del Ministero della Cultura della Repubblica di Serbia.

Tutte le opere © 2026 Predrag Pedja Djaković
Fotografie © Zvonimir Segi
Testi © 2026 Tomáš Koudela

Tutti i diritti riservati
Pubblicato nel 2026

Republic of Serbia Ministry of Culture
muzej savremene umetnosti —beograd
museum of contemporary art —belgrade
АРХИВ ВОЈВОДИНЕ
FOUNDATION OF THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

PAVILJON REPUBLIKE SRBIJE
61. Međunarodna izložba umetnosti – La Biennale di Venezia 2026
9. maj – 22. novembar 2026

Preko Golgote do Vaskrsenja

UMETNIK
Predrag Peđa Đaković

KOMESAR PAVILJONA REPUBLIKE SRBIJE
Ivan Milošević

KUSTOS
Tomáš Koudela

KOORDINATORKA IZLOŽBE • UREDNICA • PREVODILAC
Olga Čučković

GRAFIČKI DIZAJN
Studio Forma

FOTOGRAF
Zvonimir Segi

MUZIKA / KOMPOZICIJA ZA KLAVIR
Predrag Đaković

VIDEO REŽIJA
Sanjin Mirić

PRODUKCIJA I ORGANIZACIJA
Arhiv Vojvodine
Muzej savremene umetnosti, Beograd
Fondacija Muzeja savremene umetnosti

SAVETODAVNI ODBOR
Komisija za pripremu nastupa Republike Srbije na
61. Međunarodnoj izložbi umetnosti – La Biennale di Venezia 2026
dr Jelena Medaković
dr Stanko Blagojević
mr Marijana Kolarić
Miodrag Ivanović
Miodrag Mišo Rogan

TEHNIČKA REALIZACIJA I PODRŠKA
KAI Architecture Interiors
Nowatron
GDM Contemporary
Wall-ink

IZDAVAČ
Univerzitet u Ostravi

ŠTAMPA
Tiskárna Daniel



Paviljon Republike Srbije realizovan je uz podršku
Ministarstva kulture Republike Srbije.

Sva dela © 2026 Predrag Peđa Đaković
Fotografije © Zvonimir Segi
Tekstovi © 2026 Tomáš Koudela

Sva prava zadržana
Objavljeno 2026. godine

Republic of Serbia
Ministry of Culture

muzej savremene umetnosti —beograd
museum of contemporary art —belgrade

АРХИВ ВОЈВОДИНЕ

FOUNDATION OF THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

EN

Our deepest and most heartfelt gratitude goes to Olga Čučković, not only on my own behalf as the artist, but also on behalf of the entire core team and the many collaborators who contributed to the realisation of this project. She has been, and continues to be, one of its fundamental pillars.

Her professionalism, dedication, exceptional communication skills and eloquence across different languages, immense commitment, tireless work, and unwavering optimism helped us overcome numerous challenges and bring this significant exhibition to fruition. Under the title *Through Golgotha to Resurrection*, it proudly represents the Republic of Serbia at the 61st International Art Exhibition – La Biennale di Venezia 2026.

IT

Desideriamo esprimere la nostra più profonda e sincera gratitudine a Olga Čučković, non solo a mio nome come artista, ma anche a nome dell'intero team che ha contribuito alla realizzazione di questo progetto. Olga è stata, e continua ad essere, uno dei suoi pilastri fondamentali.

La sua professionalità, dedizione, straordinaria capacità di comunicazione ed eloquenza in diverse lingue, l'immenso impegno, il costante lavoro, la sua forza d'animo e il suo spirito positivo, ci hanno aiutato a superare numerose difficoltà e a realizzare questa importante esposizione che, con il titolo *Da Golgota a Resurrezione*, rappresenta con orgoglio la Repubblica di Serbia alla 61ª Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia 2026.

SRB

Veliku i iskrenu zahvalnost, ne samo u svoje ime kao umetnika, već i u ime celog užeg i šireg tima koji je učestvovao u realizaciji ovog poduhvata, upućujemo Olgi Čučković, koja je bila i ostala jedan od njegovih ključnih stubova.

Njena profesionalnost, požrtvovanost, izuzetna sposobnost komunikacije i elokventnost na različitim jezicima, ogroman trud i predanost, kao i njen nesalomivi i vedri duh, pomogli su nam da savladamo brojne prepreke i ostvarimo ovu značajnu izložbu, koja pod nazivom *Preko Golgote do Vaskrsenja* s ponosom predstavlja Republiku Srbiju na 61. Bijenalu u Veneciji 2026. godine.

