

Monika Leisch-Kiesl

TWO CITIES:

An Aesthetic Approach
to Ethical Responsibility

TWO CITIES:

Eine ästhetische Annäherung
an ethische Verantwortung

DVA GRADA:

Estetički pristup etičkoj odgovornosti

Monika Leisch-Kiesl

TWO CITIES:

An Aesthetic Approach to Ethical Responsibility

When I met Irena Lagator for the first time in the summer of 2019, we were both dealing with female city-building: more precisely, city-building by constructing books. Irena Lagator Pejović was preparing her exhibition *For the Common Good* in the framework of *Im Vorbeigehen* at the Catholic Private University (KU) Linz;¹ I, Monika Leisch-Kiesl, was preparing a text about Christine de Pizan's *Livre de la cité des dames* [*The Book of the City of Ladies*].² At first glance, I saw so many parallels and silent relationships between these two authors, Irena Lagator and Christine de Pizan, that it left me no peace but to dig deeper. When I met Irena Lagator in her studio in Cetinje in the summer of 2022, we decided to develop an essay about these hidden threads through a period of 600 years of European history.

We may find knots, first in the form of the book, then in the topic of the city, and finally in the awareness of responsibility. So, let us try this narrative and go back from Cetinje and Podgorica, Montenegro—the place where Irena

1 Irena Lagator Pejović, *For the Common Good, Im Vorbeigehen* II/17, curated by Karolina Majewska-Güde. See <https://ku-linz.at/kunstwissenschaft/veranstaltungen/ausstellungen/detail/im-vorbeigehen-ii-17-irena-lagator-pejovic-for-the-common-good>. A description of the exhibition plus a talk between Toni Hildebrandt and Irena Lagator Pejović are published in *Was sagt die Kunst? Gegenwartskunst und Wissenschaft im Dialog*, ed. by Monika Leisch-Kiesl and Franziska Heiß (Linzer Beiträge zur Kunstwissenschaft und Philosophie 13), (Bielefeld: transcript Verlag, 2022), 267–83.

2 Ultimately, this essay developed into a bilingual (English and German) book: Monika Leisch-Kiesl, *Lady Reason and the Writing of History / Die Dame Vernunft und das Schreiben von Geschichte: Christine de Pizan's 'Livre de la cité des dames'* (Hildesheim: Olms Verlag, 2021).

Lagator Pejović works and lives—via Linz, Austria—the place of the exhibition and a vibrant university—and Basel, Switzerland—the place where I did my research, wrote the text and, after all, developed the book *Lady Reason and the Writing of History*—to fourteenth/fifteenth-century Paris, France—where, at the Burgundian court, Christine de Pizan wrote and designed her manuscript(s).

Le livre de la cité des dames

Before we open one of the delicately illustrated autographs of *Le livre de la cité des dames*, I want to introduce this partly highly appreciated and partly completely unknown author to a modern-day European audience (and beyond). Born in Venice in 1364, Christine de Pizan arrived in Paris at the age of four, at the court of King Charles V, where her father, Tommaso di Benvenuto da Pizzano (hence her name, “de Pizan”), was an astronomer and physicist. She benefited from the intellectual and cultural climate of the Valois court and received an extensive education, not least from her father, who introduced her to the *artes liberales*. She had access to the royal library and participated in the vibrant political debates during this period of transition between the Middle Ages and the Renaissance. She gained her first professional experience in the chancery of her husband, Étienne du Castel, who held a position as secretary and notary at the court. Widowed at the age of twenty-five and responsible for three children, Christine de Pizan decided to pursue a career as a writer. She employed scribes, supervised the illumination of her manuscripts, and engaged some of the leading artists working in Paris. The exquisite pieces were to be found in the most prestigious libraries in Burgundy and beyond.³

Among the approximately forty volumes that Christine de Pizan wrote and edited, *Le livre de la cité des dames* is one of the most comprehensive and best-known pieces. There are still five existing autographs—this means manuscripts, (at least partly) handwritten by Christine de Pizan with illustrations commissioned and supervised by her—and a lot of later copies, manuscripts as well as printed volumes.

The five autographs are all skillfully conceived and meticulously executed splendid copies. They are almost identical in structure and execution, so that they can be attributed to a single artistic hand or workshop. Let’s have a closer look at one of these copies, named according to the signature of the Bibliothèque nationale de France in Paris: *MS fr 607*.⁴ The overall shape of the book is equally of interest as are the—in sum—three illustrations.

3 Thanks to digitization, they are now accessible to a wide range of readers.

4 The whole manuscript is retrievable online, so that the experience of flipping through the book and the impression of the complete pages can be relived

We open a heavy, leather-bound folio measuring 35 × 26 cm, pass some empty pages, skim the table of contents, and find on fol 2r a framed page decorated with a delicate tendril in blue and gold (fig. 1a). The beginning of this book is impressively presented to the reader. The text, written in two columns, with a caption in red and a multi-line initial, is introduced with a precious miniature. The framed scene spans half of the text area in height and the two columns in width (so it measures approx. 12 × 17.5 cm). The scene breathes the lightness and elegance of the International Style of around 1400. At first glance, our attention is awakened by the brilliant blue and powerful red that are emphasized by bright white, accompanied by tones of purple and ocher, embedded in gray, underpinned by a deep green and embraced by sky blue. Some accents in yellow or gold lend a dignified character to the entire scene. From a central point of view, the setting opens into two diverging perspectives: one leads to an interior setting, the other to an outdoor site.

On the left side, a box-like room in the style of Giotto creates a stage, and simultaneously a circumscribed space for a mysterious tale. It is defined by the walls as well as by the tiled floor. This inner room is divided into two spheres by the arches and by a desk that accentuates the visual axis to the background and separates the two areas. Thus, the different regions are both clearly defined and communicate with each other—and they communicate with the viewer. The left-hand part of the room, and therefore the opening scene, is ruled by Christine, a young female person who is characterized in a manner both modest and elegant. She wears a full-length blue dress with long slit sleeves and a white head covering “a la hennin.” Her room is clearly a room of books: on her right is a small pile of books, and an open book lies in front of her on which even the written lines can be seen. She holds neither pen nor pencil, so it seems that she is, or was, reading. She is standing up, for she has been visited by three extraordinary female figures who occupy the right part of the study. All three are young, each dressed in a different but equally elegant manner. The first one in red, the second in blue, the third in yellow. Each of them wears a crown. They carry attributes, which reveal them as allegorical figures. If we consider the information from the text combined with iconographical knowledge, we can identify them as (from back to front) *Dame Raison*, *Dame Rectitude* and *Dame Justice*—in English: *Lady Reason*, *Lady Rectitude* and *Lady Justice*. This might push us into the middle of the text, yet we should first dwell a bit longer on the detailed and telling miniatures.

broadly true to the original: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000102v?rk=107296;4>; and can also be viewed via DLMM: <https://dlmm.library.jhu.edu/viewer/#pizan/Francais607/thumb>.

It is clear from the beginning—and becomes even clearer as we spend more time with the picture—that the main figure is Christine de Pizan.⁵ She is slightly taller than the accompanying (but nevertheless also main) figures, she has more space around her, and she is active in a special manner. Although she is just standing, she appears attentive and concentrated. And she is communicating. She is clearly the pivotal figure in the scene. Whereas she may have been reading before, she now moves into open and interested eye contact with her guests; in addition, she is depicted in three-quarter profile, which means that she also turns a little towards the viewer-reader. From this, we can say that she does not just communicate with her books and with the figures of Reason, Rectitude and Justice, but also with her audience. The same can be said about the three ladies: they address their speech to Christine, but they turn and show their moralizing attributes to the viewer-reader as well. The importance of the depicted event is supported by the ceiling of the chapel-like studiolo, which shines in a bright gold, valorizing the whole situation.

Before I elaborate on the meaning and relevance of this opening scene of one of the first manuscripts of *Le livre de la cité des dames*, let us have a glimpse at the second part of the miniature. In an outdoor space that appears as a garden or a field, we see the building of a wall—the city wall of the future City of Ladies, as we know from the text. Again, we see Christine de Pizan on the left side, now with a mason's trowel in her right hand and an angle measure close at hand at her feet. She is supported by one of the female figures—but there is confusion. According to her apparel, a red dress with a white bodice, this figure is designated as *Lady Justice*. Yet, in the text it is *Lady Reason* who helps to dig the ground and build the fundamentals of the future city, and who guides the first part of the book. Was this an arbitrary decision made by the illustrator? It seems that he/she⁶ accentuated the main figure in each of the three parts by clothing her in this striking red dress.

However, there is another aspect of the miniature that I would like to emphasize, and that is the relationship between the two parts. On the one hand they are clearly separated: two halves of the picture plane, one interior and one outdoor space, two different stories. On the other hand, they are linked: The green lawn-base covers the whole miniature; it is particularly detailed in the foreground of the left section. There is an open archway from the study to the building site. The blue and white sky embraces and unites the two scenes. But most important, I think, is the way in which Christine de Pizan's activity is characterized: it is not just the same clothing that correlates the two figures with each other; they are also composed like a parallelogram. In other words, her action, which starts with reading and continues with communicating, accomplishes itself by building—building the future City of Ladies. Reading and working, the world of books and the world of politics, are intertwined.

5 The assertion that the female figure in blue is a (self-) portrait of Christine de Pizan is justified by the text as well as by the iconography of the early manuscripts.

6 I will come back to the topic of the organization of CdeP's workshop below (fn. 13).

Before I compare this city-book/book-city with Irena Lagator's *Knowledge of the Limited Responsibility Society*—and related works—we have to delve a little into the narrative of the book. I will make it short and simply say this: The framing story tells how Christine de Pizan, during her reading, encounters a certain *Matheolus* and is so irritated by his misogynistic statements that she falls into a deep sadness. While struggling with these thoughts, three crowned women appear to her. In further conversation, they reveal themselves as *Dame Raison*, *Dame Rectitude* and *Dame Justice* [*Lady Reason*, *Lady Rectitude*, *Lady Justice*] and announce that they wish to build an (imaginary) city together with her. The book consists of three parts, each guided by one of the three Virtues. *Lady Reason* begins the construction of this allegorical city of women by digging the foundations—which means, first of all, to dispel the prevailing prejudices regarding women's alleged lack of skills and moral weakness. The other chapters (Part One comprises—including the framing story—47 chapters, Part Two 69, Part Three 19) tell how the city is first erected stone by stone (Part One), then how the interior of the city is executed (Part Two), and finally how it is completed with battlements and towers (Part Three). The chapters from Part Two onwards also describe which women are chosen to inhabit the newly built city. The building blocks of its walls are the outstanding achievements and benevolent deeds of the numerous female figures handed down from mythology, the Bible and history. The carefully composed book thus offers a comprehensive catalog of noteworthy women, both traditional and contemporary.

Irena Lagator's *Knowledge of the Limited Responsibility Society* (fig. 4) looks completely different, but nevertheless, the—conceptual—similarities are striking. The shape of Lagator's city changes over time. Developed in 2009 and exhibited for the first time in a group exhibition called *Little Constellation* in Milan, Italy,⁷ it was presented in various constellations⁸ and is still growing today. Books in black cloth binding of different dimensions are arranged like buildings of a modern city. Some of them look small and compact like family houses or school buildings, some tiny like huts or cottages, some elegant like theaters or museums, some

7 *Little Constellation—A Vision of Contemporary Art in Geo-Cultural Micro-Areas and Small States of Europe*, Fabbrica del Vapore, Milan, Italy, March–April 2010. http://www.littleconstellation.org/pdf/scheda%20Milano_ENG.pdf.

8 *Orte/Nicht-Orte. ORTung 2009*. Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austria, 2010; *Società a responsabilità limitata (S.r.l.) / Limited Responsibility Society (L.L.C.)*, Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno, Pisa, Italy, 2012; Spring Exhibition, Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen, Denmark, 2013; *For the Common Good. Im Vorbeigehen II/17*, KU Private University Linz, Austria, 2019/20; Irena Lagator Pejović, Nikola Zečević and Monika Leisch-Kiesl, *Critique of Capitalism in Post-Yugoslav Art*. Master-Seminar at KU Private University Linz, March 2022; and recently, *Expanses of Love in the Nadežda Petrović Art Gallery in Čačak*, Serbia, April–May 2023.

tall like skyscrapers, be they factories or banks. The books are arranged on the floor, on a side table or on a workbench, allowing the viewer to look at this city from above, as if from an observation point. Their black and white performance at first creates a somewhat hermetic situation. The change of light during the day gives this collocation a both vivid and auratic appearance. Yet—and this points to the other aspect of this initially hermetic vision—since these buildings are books, the viewer is also interested in their content. There are no titles on their covers or spines, which could give some hints about the topic. Their haptic quality, and the fact that they are arranged in different positions and often also slightly opened, motivates the visitor not only to touch but also to take them—to read: to get at least some information about the author, the title, and the contents. What follows this grabbing is irritation, maybe also curiosity. Each book consists of customers' original bills, just bound together. The differing size and thickness of the books simply results from the different lengths and number of bills. So there are no titles, except of Aroma and Voli, Baumax and Billa—depending on the country from which Lagator took the bills (and in fact, she collects them from almost all over the world). And the authors? Simply put, the printer of the cash desk—in fact, our economic system. Although each bill is an individual and also personal document, they are bound together into a superior structure—there is no way to slip away or escape. “Knowledge”—as part of the installation's title—is not surprising in connection with books. Books are, over centuries, stores of knowledge. But what about the second part, the “Limited Responsibility Society”? This pushes us into the center of Irena Lagator's artistic work, her project of a *Society of Unlimited Responsibility*.

The *Society of Unlimited Responsibility*

At the beginning of the twenty-first century—I cannot say exactly when—Irena Lagator Pejović made a small discovery—small, with a huge potential. The names of private companies almost all over the world carry a small addition, normally and mostly unnoticed, in abbreviated form. “In the Serbo-Croatian language, this title is called Društvo s Ograničenom Odgovornošću (DOO). In France and in Italy it has literally the same meaning, as Société à Responsabilité Limitée (SARL) and Società a Responsabilità Limitata (SRL). Translating this literally into English, the result is ‘Limited Responsibility Society’—a company whose liability is limited to the financial contributions of its members. But in Great Britain the meaning changes slightly, to Limited Liability Partnership (LLP); in the United States it becomes Limited Liability Company (LLC); in Germany, Gesellschaft mit beschränkter Haftung (GmbH) and in Russia, Общество с ограниченной ответственностью (ООО).”⁹

9 Irena Lagator Pejović, “The Society of Unlimited Responsibility,” in *The Society of Unlimited Responsibility: Art as Social Strategy, 2001-2011*, ed. by Neue Galerie am Universalmuseum Joanneum Graz (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012), p.78.

Irena Lagator takes this term from the economic world and gives these tiny letter configurations an ethically and politically explosive power—through art. Above, related to the opening miniature of Christine de Pizan's *Livre de la cité des dames*, I wrote: "Reading and working, the world of books and the world of politics, are intertwined." Related to Irena Lagator's *Knowledge of the Limited Responsibility Society*, we must say: "The world of art and the world of politics are intertwined." By taking these simple objects from everyday social life and transforming them into a work of art, they receive not just an aesthetic but also an ethical quality and power. Through this process of artistic research, Lagator deconstructs the current economic system. And she marks this through a tiny shift of spelling, adding the prefix (in English) "un-," and ends—as a kind of utopia, or heterotopia or dystopia—in a *Society of Unlimited Responsibility*.

Irena Lagator describes this process as follows: "Seen from a wider contextual level, if we understand space and society as relational processes always under construction; [...] by inverting the term of limitation and transforming it into a more gradual and generous notion of unlimitation, aren't we then as a plurality able to at least visualize or verbalize, if not produce, the idea of a possible, differently established *Society of Unlimited Responsibility*?"¹⁰

Let's come back to the volumes consisting of original bills to discover another aspect of Lagator's dystopia. We all know through personal experience that since these receipts are produced by thermal printing, the numbers and letters disappear over time—like a silent fading out. Depending on the temperature and the intensity of light of the surroundings, after a while, these legal documents are totally unreadable. So, as legal documents, they don't exist any longer. In other words, they have passed into another kind of being; being yellowed paper with some traces of something gone. Transferred into an art piece, Irena Lagator's cityscape marks a silhouette of something coming, or better still, something expected to be realized.

The *Knowledge of the Limited Responsibility Society* is something like a crossover point of similar installations, like former and further lines going through this piece, opening in various directions, each of them marking slightly different aspects of (un)limited responsibility. Each aesthetic shape marks another venture of dystopia. The titles of the individual pieces of this work complex sound very similar; the single installations also look similar—at first glance. Let us pass some of these arrangements just briefly to get some insight into the complexities of (un)limited responsibility: *Limited Responsibility Society* (fig. 5) consists again of paper bills, but in this case, the artist took cash register rolls from local supermarkets—this means copies of customers' original bills—twisted them into pillars of different widths and heights and arranged them in a dense but nevertheless lively gathering. The columns are growing from the ground into the sky, and while staging an

10 Lagator, "The Society of Unlimited Responsibility," p. 78.

almost threatening presence of economic facts, its aesthetic appearance—the materiality of the ground, the contrast of black and white, the appeal of light and shadow—transforms them into a future somewhere. You may also read this column forest as a skyline, an experience that intensifies in another variation, the *Limited Responsibility Society by Night* (fig. 6). In principle, it is the same shape of register rolls, but in a dark room with light coming from within the rolls, which allows them to create a special performance, be it as individuals or as a whole.

Two other variations, *Continuous Limited Responsibility Society* and *Time of Limited Responsibility Society*, the first from 2009, the second from 2010, arrange the bill rolls in walk-in installations, thereby lending them even more of an architectonic character; in both cases, the rolls are hanging from the ceiling to the floor. While in *Continuous...* (fig. 7), the black and white paper rolls are presented along a white wall like a loose curtain and therefore mark the ongoing and maybe moveable process of economic attendance, in *Time...* (fig. 8), they are staged like columns—with one distinctive difference: they are fixed on the ceiling, hanging down to the bottom and slightly touching the floor. So this installation again offers the viewer a sense of ambivalence. The temple-like columns, mostly presented in a white and bright gallery room, convey an impression of lasting eternity; on the other hand, they are not stable: I think a gentle breeze, coming from an open window or created simply by visitors passing, would suffice to budge this noble edifice. Or, imagining it in a more interactive form, visitors are invited to scroll the rolls down, maybe read these bill stories, and while doing so accumulate more and more paper on the floor—which means, finally, deconstructing this temple-like edifice of economic data.

In 2012, Irena Lagator Pejović introduced a new element into the world of sculpturally or architectonically arranged bill rolls—with striking effect. *Limited Responsibility Society Automatism* (fig. 9) initially looks very similar to *Time of Limited Responsibility Society*, with bill rolls hanging column-like from the ceiling. Now they are (again) illuminated from the inside, which doesn't just make them more readable, but also emphasizes the auratic effect. Indeed, this is not the only difference: the installation from 2012 is not just another variation of *Limited Responsibility Societies*, but another form of artistic intervention. The artist interrupted the bill production by taking over part of the programming herself. Using a fiscal cash register, she—in a kind of surrealistic automatic writing—typed words like "love," "job," "career," "memory," "future," etc. and assigned fictional prices to them. These new items, all of them intangible values, are inserted between those we need existentially, such as milk, bread or shoes. The shimmering paper/light columns welcome the visitors in a dim room, which offers a somewhat private situation. Even if there are many visitors at the same time, people act as individuals or as couples—and: begin to read. A community of viewer-readers, so to speak. Just bills at first glance, they realize that these paper pieces differ from those of economic

life, and by reading these poem-like bills, they enter into an area of astonishing phenomena. What needs to happen so that you can find knowledge, self-confidence, a sunny morning?

Looking at these hanging paper strips from some distance, you may recognize these textual compositions typed by using a fiscal cash register as an elaboration of concrete or visual poetry, which takes us again into the aesthetic qualities of the world of books—I will come back to this later.

First, I would like to refer again to Christine de Pizan's *Book of the City of Ladies* and mark the conceptual parallels between the two artists, separated by centuries. They are linked by a common gesture: the world of books/art and the world of politics/economics have to be seen as intertwined. We were following Irena Lagator's dystopias, built by seemingly simple economic elements, altered through her artistic work: first, a decontextualizing and then, in consequence, a reshaping of their formal appearance to give them—and this is the stunning point—a new meaning and ethical power—without giving up their former context.

So, what about the inhabitants of Christine de Pizan's allegorical, or more precisely, symbolic City? Inhabitants of a city, built with the help of *Dame Reason*, *Dame Rectitude* and *Dame Justice*? The volume contains two more miniatures, which may give an answer. Each of the miniatures marks the beginning of one of the three parts of the book, which underlines their conceptual importance. The miniature at the beginning of Part Two (fol 31v, fig. 1b) depicts the exterior view of a section of the almost finished city (a craftsman is still working on the roof of one of the houses) in the typical manner of a medieval townscape. One has to be aware that this image is small: covering just one text column, it measures 10 × 8 cm; nevertheless, it is very accurate in detail. Its color and mood are similar to the picture in Part One, perhaps less solemn. It shows one leading figure and five guided figures. The leading person, a prettily dressed and crowned lady with an alert and active attitude is—according to the text—*Lady Rectitude*. This figure wears a red dress, very similar to that of *Lady Reason* in the second scene of Part One—and in this way creates a visual relationship between the building of the foundations and, now, moving into the new city. *Lady Rectitude* stands in front of the open city gate and takes one of the other ladies by the hand, leading the group into their new place of living. Based on her apparel and posture, the figure almost at the end of the line is Christine, but here she appears quieter: she is no longer the protagonist in the narrative, but one of many, waiting to be guided into the new city. The third miniature opens Part Three (fol 67v, fig. 1c). It depicts two groups of ladies at the entrance of the now finished city. Again, the direction of movement travels from left to right. The scenery speaks of expectation and arrival, with empty space in between. The viewer-reader first notices the architecture, which, because

of its high horizon (although not in a strict perspectival manner) makes the buildings appear large and imposing. Looking at the picture, you find yourself between the two groups of women; your eyes wander from the group that is waiting to the group that is arriving and back again. The ladies now inhabiting the city are guided by *Lady Justice*, who again wears the red dress, and who, upon recognizing the final group of holy women, guided by their queen, Mary, drops to her knees to greet them. Her entourage (the third person in this group is again Christine) also seems to be well aware of the special importance of the arriving ladies; they all suddenly retreat slightly with their upper bodies. Some of the arriving ladies can be identified by their attributes: the women in the first row (from left to right) as Mary Magdalene—messenger of Christ's resurrection and therefore the first (female) apostle—and Catherine of Alexandria—a virgin, martyr and noted scholar and therefore also a patron of philosophical faculties.¹¹ Untypically, Mary is not depicted with the Christ Child, but with a scepter and a book. It is not humility and Christian charity that are emphasized, but the intellectual profile of these holy women. They are also all depicted in self-confidently upright postures, with golden nimbuses as far as the eye can see.

What do we learn from these constellations? First, the artistic shape of the medieval manuscript is completely different from that of a twenty-first century artistic work. Nevertheless, diverse formal decisions and seemingly unimportant details are of great significance for the meaning of the entire artwork in both cases. But the artistic language of a medieval miniature is even more particular, with possible hidden meanings—at least for a present-day viewer.

Second, there are some remarkable parallels. Primarily, the city is in an ongoing process of being built, and simultaneously imbued with the utopian vision of its perfection, in this case in the form of the assembly of holy women—marked by the sea of golden nimbuses. We remember Irena Lagator's dystopias. Next, Christine de Pizan is driven by the idea of an equitable society, not least for women. The feminist ambition of her *Book of the City of Ladies* is obvious. Christine de Pizan was not just a part of, but an important voice in the *Querelle des Femmes*, a debate conducted by men and women dealing with the role and importance of women, questioning their supposed nature, beauty, characteristics, faults and weaknesses,

11 According to the traditional narrative, Catherine went to the ruling emperor, Maxentius, when her persecution began, to convince him of her (Christian) faith. Maxentius, unable to counter her, summoned fifty of the best pagan philosophers and orators to argue with her, hoping that they would refute her pro-Christian arguments. But Catherine won the debate. Several of her adversaries, conquered by her eloquence, declared themselves Christians (and were therefore likewise put to death).

etc., and—last but not least—their societal role. Needless to emphasize that Christine de Pizan was concerned with strengthening the reputation and social position of women. And *Le livre de la cité des dames* was part of this *Querelle*. This means that she did not just debate theoretically, but intervened practically. Not least at this point, the intertwining of the two worlds—the world of books and the world of politics—becomes evident. Of course, the comparable point between the two artists is not so much the feminist concern as the concern for a just society. Not only have societies changed—although women’s rights are an ongoing struggle to this day—but the focuses are different. Christine de Pizan builds a symbolic city, focused on the rights and chances for women. Irena Lagator Pejović analyzes contemporary society, focused on economic structures and the entanglement of individuals within them. Finally, I want to emphasize the intellectual qualities of the two concepts. Irena Lagator is undoubtedly a conceptual artist; however, she knows how to combine her complex and manifold research with delicate aesthetic qualities. And this, it is my conviction, is one of the central points of her artistic outcome—I will come back to this later. Christine de Pizan was not just a highly educated person for herself, but she stressed the capacities of knowledge and reason connected with women in many of her books, and in the *Cité* in an outstanding manner. *Lady Reason* is the leading figure of the whole Book, closely connected with justice and rectitude. Fundamentally speaking, many of the female figures from mythology, the Bible, or history—quoted as “bricks” of the future City—are equipped not only with intellectual (and artistic) skills, but with political and economic roles as well. And when Christine de Pizan shows us, in the third miniature, the holy women as the climax of the City’s inhabitants, she does not—as one would expect according to Christian tradition—describe humility and sacrificial fidelity, but emphasizes their intellectual capacities. I need only recall Holy Mary with the book.

Third, despite all their differences—due to the completely different artistic worlds—the pictures in *Le livre de la cité des dames* and Irena Lagator’s *Knowledge of the Limited Responsibility Society* are very concrete in their formal elements (walls, roofs, dresses, crowns) and materials (bills, cloth binding) and abstract in their conceptual outlines at the same time. I think that this is a crucial point: that they are readable across different geographic contexts and historical times.

The Treasure (of the City of Ladies)

“Treasure” is a dazzling term. We might remember Irena Lagator’s engagement with the economic world, banks and financial companies, money. We might also think about the intangible values by which she infiltrates the established system of the trading world: like happiness—the biggest treasure for everyone. And, we might connect these—social as well as individual—treasures with the term responsibility. “Treasure”—and this fact is astonishing in itself—is also the title of another book by Christine de Pizan, *Le trésor de la cité des dames*, so closely related to *Le livre de la cité des dames* that one could say it is its second part. Today it is little known, but it was very popular during Christine de Pizan’s lifetime and still in the fifteenth and sixteenth centuries.

The story, as it is described in the prologue, goes as follows: Christine, exhausted by the work of the just completed *Livre de la cité des dames*, is visited again by the three Virtues, *Dame Raison*, *Dame Rectitude* and *Dame Justice*, who ask her to write another book. This book should now directly address contemporary women, providing them with moral advice as to how to behave in private and public life. In other words, it is a kind of mirror for princes, but for women. What is uncommon about this mirror for princes—compared to other examples of this genre—is, first, the fact that the author addresses women, and second, that she addresses women of all classes, ranging from queens to businesswomen to prostitutes.

Two points are remarkable here. First, that this book—although, with its hierarchization from queens and princesses (Part One) to aristocrats (Part Two) to women of the middle and lower classes (Part Three), it reflects the social pyramid of medieval France—mentions women of all classes with interest and respect. And second, that it does not just mention and speak to them, but it demands from all members of this society that they live according to valid moral principles. These moral duties differ according to social status: a queen has other obligations than a merchant woman, a prostitute others than an aristocrat, both in individual and societal respects. We can call this responsibility—a responsibility of each single person within and for the societal whole.

At this point, it is fruitful to quote another piece by Irena Lagator—a rather well-known piece, a work that holds a central position within her project of *The Society of Unlimited Responsibility* (fig. 10): a small booklet (ca. DIN A5, a bit less wide) with exactly this title. Created in 2006, she developed it further to an all-over wall painting (technically speaking, ink and pencil on canvas and then pinned on the walls, the floor and the ceiling) as part of her installation for the Montenegrin pavilion at the 55th Venice Biennial in 2013, titled *Ecce Mundi* (fig. 11). But let’s stay with the book version—as its initial concept, and because of its greater closeness to Christine de Pizan’s world of books. Certainly, it is quite reasonable to also imagine the conceptual idea spatially. In contrast to Christine de Pizan’s heavy, leather-bound volume, Irena Lagator’s school notebook with a thin cardboard cover but nevertheless stitched bind-

ing looks unpretentious. It contains quadrille paper sheets covered with little stick figures, one figure for each square, page by page, from the beginning to the end. To be precise, some squares contain just part of a figure or only a dot. Skimming through the pages, you get the impression that they are densely crowded, but nonetheless with some empty space in between. In this way, it doesn't convey the feeling of being constrained or trapped, but of a waving fluidity. And another thing is interesting. Although all the stick figures have almost the same shape, they adopt a variety of postures: upright, diagonal, upside down and so on; the viewer is confronted with an all-over mode on the one hand, but with a fascinating variety on the other. And as the tiny figures stretch out their arms, you get the impression that they are joining hands—Irena Lagator's idea of community, maybe. To quote the artist herself: "[...] the relational co-constitutive spatiality between society and individual and vice versa is made visible, in their co-productive temporal evolution."¹² Lots of individuals, but nevertheless interconnected—by the underlying structure (quadrille paper, in this case) but also by their gestures. The original piece is a drawing; as an art piece it exists as a (printed) multiple—perhaps a take-away. And therefore it passes into the hands of many.

Let's compare this vision of a future society with the opening miniature of Christine de Pizan's *Treasure*. Namely, that of an autograph, *MS f Med. 101* (fig. 2), the so-called *Boston Treasure*, executed by the *City of Ladies Master*—this means, by the same artistic hand as in case of *MS fr 607* and one of Christine de Pizan's favorite artists.¹³ We immediately have the same impression of clarity, freshness and precision as in the miniatures discussed above. Again, the picture spans both text columns and covers the upper half of the page. Again, the miniature is divided into two scenes, here presenting on the left side Christine, who was just sleeping and is now awakened by the three Virtues, and on the right side a classroom situation. I like the wording that Laura

12 Lagator Pejović, "The Society of Unlimited Responsibility," p. 81.

13 As was common in medieval art production, and—because of the many different skills required—especially books were produced in workshops. Many artists contributed their work anonymously; at least, later generations don't know their names. That's the reason why art historical research uses auxiliary names like "Master of ... [one of their most important works]." Common art historical publications quote them as "he" [that is "the master"]. Recent research has shown that in fifteenth/sixteenth-century Paris, women were also often active in these book workshops, be it as writers or as illustrators. Therefore, to this day, we don't know whether the *City of Ladies Master* was a man or a woman. Simply put, it is at least possible and, in my opinion—given Christine de Pizan's scientific and political attitude—even probable that he/she was a woman.

R. Dufresne, another connoisseur of Christine de Pizan manuscripts, uses to characterize the encounter between Christine and the Virtues: "Similar to the desk dividing the first miniature of *The Book of the City of Ladies*, this bed cuts the Virtues off at half-length. The Virtue awakening Christine gives her such a mighty tug that she pulls our authoress into an upright position [...]."¹⁴ The right-hand side describes a learning scene with a total of eleven women, who are clearly identified as belonging to different social classes by their clothing and head coverings, and, in frontal view, in the center of the scene, their teacher, *Dame Prudence*. Christine de Pizan thus introduces here another female Virtue, one who is characterized by a specific intelligence: *Lady Prudence* represents worldly knowledge.

Certain aspects are worth emphasizing: Firstly, we meet the same Christine and the same Virtues whom we know already from the opening scene of the *Livre*, dressed in an elegant but basically modest manner. However, the scene appears to be more private, insofar as Christine is stretched out on her bed; and also more intimate, even a little familiar, insofar as one of the Virtues, *Lady Rectitude*, grabs Christine's arm as if she wanted to make her get up. They already know each other, and the situation speaks more of continuation than of beginning. Secondly, *Lady Prudence* is presented as a Regina, a queen, in a red dress and blue mantle with a golden crown, sitting enthroned on her cathedra. Thirdly, her pupils are all female and embody women of all social ranks. And finally, this miniature does not illustrate any of the honorable moral attitudes that are described in detail in the three parts of the book, but presents a situation of learning. This, I would say, is a rather abstract arrangement for a book that intends to motivate women to improve their way of living. It is more a statement than an instruction, unalterable in its clarity and convincing in its self-evidence.

We should say a few words at this point about the role of the Virtues in Christine de Pizan's concept of a future society. The model of representing moral attitudes in the form of (female) allegorical figures is common in medieval philosophical and theological literature. What is remarkable with respect to Christine de Pizan are the kinds of moral qualities connected with female behavior that she chooses—in the *Livre*, in the *Trésor*, and in her other books as well. Regarding *Le Livre* and *Le Trésor*, there are, so to speak, two intellectual qualities: reason and prudence; and two ethical qualities: justice and rectitude. The first of each pair, reason and justice, are more theoretical and principal qualities; the second, prudence and rectitude, more concrete and more related to individual behavior. When we go a step further and compare Christine de Pizan's choice of virtues for her future city with Irena

14 Laura R. Dufresne, *The Fifteenth-Century Illustrations of Christine de Pizan's Book of the City of Ladies and The Treasure of the City of Ladies: Analyzing the Relation of the Pictures to the Text* (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2012), p. 54.

Lagator's concept of responsibility, the one (the virtues) might throw some light on the other (responsibility)—or, the other way around, the second (responsibility) provides a theoretical term for the first (the virtues). Coming back to Lagator's notebook, *The Society of Unlimited Responsibility* from 2006, the squares might be connected with the more principal and general virtues, reason and justice; the individual figures and their gestures with the more concrete and everyday attitudes, prudence and rectitude.

And, when we look once more at the women's assembly in the *Treasure* through the lens of Irena Lagator's quadrille booklet, we may discover the delicately executed tile pattern on the back wall and—albeit less exquisite—on the floor as well: again, there are squares everywhere. In Christine de Pizan's *Treasure*, they are executed in lapis lazuli and gold—the most precious colors in medieval art, as we know, which were often used to mark the transcendental world. Christine de Pizan does not escape into a (Christian) hereafter; she builds her city in this (earthly) world—but she/the *City of Ladies Master* seems to have taken these characteristics of medieval art and transfers them into the era of early Renaissance to mark the utopian quality of the situation described. It is *Dame Prudence*, representing wisdom in worldly matters, who is now enthroned on her cathedra, surrounded by this shimmering background.

Presenting Books

The Knowledge of the Limited Responsibility Society (city) and *The Society of Unlimited Responsibility* (booklet) are not Irena Lagator Pejović's only pieces dealing with books. As our topic here is the question of the intertwining of the world of books/art and the world of politics/economics—through artistic processes of reframing—it is worth taking a closer look at Irena Lagator's "world of books." Another *Treasure*, so to speak, in the full—doubly connected—meaning of the term.

Seen from the aspect of artistic production, Irena Lagator, as a conceptual artist, does a lot of reading and research. In some sense, similarly to Christine de Pizan, in a fundamentally open-minded attitude, she catches everything she can get, but then decides *which* threads to pull out and how to reframe them. We might say, she takes some of *Dame Raison* as the foundation of her artistic work. Seen from the aspect of the art piece, the books, printed materials and sign systems that Lagator chooses for her works are telling in themselves: often they reflect crucial moments of Yugoslavian or Montenegrin history, be it political, economic or poetic. The way she presents them is, first of all, a form in which to show them. Yet, this kind of artistic reframing opens up a fundamental meaning within them and gives them a kind of global relevance. Which respective hints and threads are pulled out—and this, in my opinion, is the important third aspect—depends on the different viewer-readers of her artistic settings.

Let's recall *It Is Made for You* from 2001 (fig. 12), her first (post-study) artwork ever. It was a newspaper installation in a public space, where passersby were invited—or more accurately, forced—to march over the papers. Sidewalks and stairways were, in a kind of all-over manner, laid out with newspaper articles. No doubt, some of the pedestrians started to read.

Situated more in the inner world of books was the series *Responsitorium Horizon Poems* (mostly from 2011 onwards, and *Tell Why* (fig. 13) from 2002 as an early exponent of this concept). The artist stacks books in some unstable but nevertheless subtly balanced form so that the viewer can read the titles written on their spines. Connecting them, s/he receives a haiku-like sentence such as (taken from *Responsitorium Horizon Poems*, fig. 14) "The Assault on Reason, [for]—Object to Be Destroyed, [for an]—Art as Far as the Eye Can See." These piles of books recall the various author portraits of Christine de Pizan in her studio, which always depict her as surrounded by books. They show, I would say, the available knowledge ready for further consideration and contextualization.

There are two other (early) works by Irena Lagator that are worth mentioning. In the context of this essay, it is their shape and interactive qualities that deserve consideration. The one, *Opening of the Book* from 2004 (fig. 15)—biographically speaking, her master's thesis—is a drawing answer to a poem by the perhaps best-known (also to foreigners) Montenegrin poet and philosopher (and priest and politician) Petar II Petrovic-Njegoš (1813–51). Therefore, it is a kind of memory: a memory in a special, that is, dual form—a duality in which the elements nonetheless refer to each other. One situation presents 64 volumes of these poem drawings, 100 × 70 cm each, on reading tables, which expand over the whole room or possibly even more rooms. It is a walk-in installation as well as a viewing and reading process. The alternative situation shows them bound together into a book sculpture 120 cm in height and enclosed with a leather cover—another book sculpture, so to speak, but not a city-like arrangement of different books, but rather a single monolith. Like a sealed treasure.

While interactive aspects already form an essential quality in *Opening of the Book*, another installation from 2005 makes the viewer-reader explicitly a part of the art piece. Already in this early installation (fig. 16), sheets of paper—materially speaking, strips of cellophane—are hanging from the ceiling in such a way that they are almost touching the floor. The strips are cut in the middle, inviting the visitors to walk through the pages. There they read, written in black in capital letters: "What is missing?" *What Is Missing*—the title of this larger-than-life installation—offers a simple but striking experience: the viewer-readers are the answers. What books / art constitutively need are their recipients. They assume an (essential) part of the responsibility of the artistic statement.

I want to call to mind/to the eye the opening scene of *MS fr 607 of Le livre de la cité des dames* here (fig. 1a). I emphasized the moving qualities of Christine de Pizan's body: although speaking with the Virtues, she is also moving slightly toward her readers, and thus positions them as co-players in the evolving narrative. What in the manuscript produced on the threshold from the Middle Ages to the early

Renaissance is executed just as an inconspicuous body movement—namely the crucial role of the viewer-readers—in Lagator’s installation from early twenty-first century becomes an actual corporeal experience for the audience.

Of special interest in the context of questioning the interrelationship between the world of books/art and the world of politics/economics are what I would like to call Irena Lagator’s money tomes: heavy volumes containing in one case four, in the other three bundles of banknotes. The one, *My Father’s Salary* from 2023 (fig. 17), goes back to an installation called *Exchange Value* from 2017 and contains bunches of Yugoslavian bills from the early 1990s. It refers to the very short period of hyperinflation between 1992 and 1994, when the value of the money decreased day by day. Irena Lagator comments: “The prices doubled every 16 hours. The more zeros on the banknotes, the less they valued.”¹⁵ Carefully bound as a heavy book with dimensions of 33.4 × 18.5 × 6.5 cm, they confront the viewer not just with buildings and portraits of national worth, but also with the question of growing and shrinking value.

The other was executed already in 2007 and allows for another reference to Christine de Pizan’s *Livre de la cité des dames*. *After Memory* (fig. 18), the title of Irena Lagator’s book, first seen in its closed state, gives the impression of a precious old book like an antique. The yellowed pages, the elaborate thread stitching and the light brown cloth binding—all this points to a piece from the nineteenth century or even earlier; it takes us back into the world of an aristocratic or monastery library. Its content consists, materially speaking, of 1,800 older and newer 200-dinar banknotes. Therefore, still materially speaking, the book has a value of 360,000 dinar. In fact, this is the first statement of this art piece. Lagator borrowed the then-still-valid banknotes from the National Bank of Serbia and offered to the bank to bring the same amount back in the form of a work of art, under the condition that it would be permanently exhibited in the bank’s Museum of Money. A typical Lagator gesture, so to speak: connecting the world of art (in the form of a book) and the world of economics/politics—and in this sense, definitely connected with *Knowledge of the Limited Responsibility Society* and related projects. The second striking point lies in the design of this very banknote. As almost every banknote bears the portrait of an important person, the Serbian 200-dinar bill features the portrait of a woman, Nadežda Petrović, one of the most famous artists of the Balkans at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. However, her national importance is not only based on her art but also on her commitment as a nurse during the First World War. This is the reason why, on the banknote, she is primarily shown in a military uniform, in addition to a bust that portrays her as an artist holding a pallet. Even if the patriotic

15 Irena Lagator, *Exchange Value*, 2017: <https://www.irenalagator.net/texts/Irena%20Lagator,%20Exchange%20Value.pdf>.

reception is in some respect ambivalent,¹⁶ the fact of this national memorial of an important woman and female artist is worth mentioning, and is no doubt the reason why Irena Lagator used exactly this banknote for her first money book. And this is the point that brings us back to Christine de Pizan's *Book of the City of Ladies*. This book is a treasure of stories about important women out of mythology, the Bible or history and contemporary France, among them artists as well—Anastasia, for example, as the most famous one. One could even say that the body of this Book consists of the qualities, deeds and achievements of these female heroes, in the same manner as they are the bricks of the City to come.

Two memory books, so to speak—each of them a treasure.

Another book has to be quoted here. I read it as a (final) footnote to Irena Lagator's work complex dealing with the *(Un)Limited Responsibility Society*—maybe even with a twinkle in the eye. And I read it as a work of concrete poetry. Referring to 27 different language areas and their "limited responsibility," *Disappearance Appearance* from 2013 (fig. 19) offers an elementary exercise in responsibility mathematics—or a poem of fractional arithmetic. Take "Non-Limited Liability Partnership (NonLLP)" and divide it by "Limited Liability Partnership (LLP)" and you will get "Non"; in the Serbo-Croatian version, take "Društvo s Ne Ograničenom Odgovornošću (DNeOO)" and divide it by "DOO" and you get "Ne"; in the German version, take "Gesellschaft mit unbeschränkter Haftung"—as Lagator translates it: "Gesellschaft mit keiner beschränkten Haftung (Ges.keiner.m.b.H.)"—and divide it by "Ges.m.b.H." and you get: "keiner"; and so on. Thus, what remains when you limit responsibility? Non/Ne/Keiner.

Discovering all these books in Irena Lagator's oeuvre, without question, another miniature from one of the autographs of Christine de Pizan's oeuvre comes to my mind/eye: the opening miniature of *Harley MS 4431*, fol. 3r (fig. 3). I can't

16 Recent research is discussing the role and importance of Nadežda Petrović in the context of early Yugoslavian history. Mileta Prodanović, in an essay from 2009 for example, remarks: "This was also the last series of bank notes to carry the name of Yugoslavia, a country for whose conception Nadežda Petrović energetically campaigned and ultimately sacrificed her life." (Mileta Prodanović, "After Memory," *Art Centrala* no 1 (February 2009), pp. 48–51). Irena Lagator poses the (rhetorical) question: "Was he meaning only the fact that she was a nurse, or maybe are there further facts about her political engagement?" (email to the author dated August 21, 2022; archive of the author). See also Astrid Wege, "After Memory," in *The Society of Unlimited Responsibility: Art as Social Strategy, 2001–2011*, ed. by Neue Galerie am Universalmuseum Joanneum Graz (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012), pp. 120–22.

elaborate on this here;¹⁷ I simply want to emphasize the fact that (again) the *City of Ladies Master* shows Christine de Pizan at the court of Queen Isabel (Isabeau) of Bavaria, queen consort of Charles VI of France, presenting her with a prestigious collected volume of all her writings up until then. The *Queen's Manuscript* (the more common title of this heavy tome) comprises almost the whole literary legacy of Christine de Pizan and therefore shows her at the climax of her career.

Coming back to Irena Lagator's studio, we may notice further books stacked there, taken from various social contexts and waiting for the moment when they will be transferred into another work of art. Their time will come.

However, I don't want to finish this chapter with this almost-final gesture by Christine de Pizan, but with a more modest hint, comparing two pieces that can be situated at the beginning or in the middle of their creators' artistic progress. In the case of Irena Lagator, we should point to one more book, a book which I have skipped until now. It looks very similar to the quadrille notebook discussed above: the same size, 21 × 12.5 cm, the same bright brown cardboard cover, the same squares. If the two books are conceptually and formally interrelated, their impression and effect are quite different. Developed in a kind of automatic writing with colored pencils in both hands, the artist filled each little square with a single color. Partly intensive and accurate, partly sketchy and bright; red stands beside blue and yellow, orange beside green and violet and so on: in sum, a cheerful gathering of the universe of pigments. This display, *Light in Space* from 2006 (fig. 20), brings me back to *MS f med. 101* with the opening miniature of Christine de Pizan's *Treasure* (fig. 2): Possibly not immediately eye-catching, but powerful in its effect, there is a shimmering tile wall in the background that is also drawn across the floor to the front edge of the picture. It underpins the whole situation of (female) learning with *Dame Prudence* in its center.

In both cases, one could add a quote from Mallarmé—"[...] *tout, au monde, existe pour aboutir à un livre* / [...] *everything in the world exists to be transformed into a book*"¹⁸—and also read this phrase in the reverse direction: to transform the book into the existing/the coming world/the world to come.

17 For a detailed analysis of the opening miniature of Harley MS 4431, see Leisch-Kiesl, *Lady Reason*, pp. 24–25.

18 Stéphane Mallarmé, "Le livre, instrument spirituel," in *Divagations*, ed. by Eugène Fasquelle (Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1897), pp. 273–80, here 273. I owe this hint to Radomir Ivanović, from an essay called "Interlacing of the Arts: The Interaction of Literature, Fine Arts and Applied Arts," in *The Society of Unlimited Responsibility: Art as Social Strategy, 2001–2011*, ed. by Neue Galerie am Universalmuseum Joanneum Graz (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012), p. 38 (Reprint from an essay from 2005).

Evoking a Sign

"In passing through the pages of the book, the *reader* modifies the space and thus the content of the book, makes explicit the space in between figures and the spaces they occupy, movements they perform, the time they ephemerally inhabit. The viewer mobilizes the drawn individuals visually by interacting with the book. In the very perception of their contemporaneous plurality in moving each other, of causalities of their peaceful, individual but common hospitable coexistence, the reader cognitively activates the two-dimensional surface of the *page content* opening it up toward the question of *interrogation of reality*—the one in which he as subject belongs in a society that, similarly to the drawing, unlimited and unlimitedly responsible, has yet to be discovered."¹⁹

This quote from Irena Lagator Pejović, relating to her booklet *The Society of Unlimited Responsibility*, can be taken as a summary for the relational structure I wanted to spell out: a relational structure between the world of books/art and the world of politics/economics on the one hand, and between Irena Lagator's *Knowledge of the Limited Responsibility Society* and Christine de Pizan's *Livre de la cité des dames* on the other. A substructure of the whole text, and explicitly marked already in the previous chapter, there is a crucial point of my argument that has to be emphasized in this summary: that is the significance and relevance of *receiving art*. Irena Lagator, in this short quote, marks the activity of the viewer/of different viewers. Likewise, I have emphasized over and over again the central role given in the *Livre de la cité des dames* to the attention of the viewer-reader. I invented this term of viewer activity in connection with my study of Christine de Pizan's autograph to mark the interrelationship of viewing/sensory perception and reading/understanding—and, potentially, acting. In the course of this text, I related this term to Irena Lagator's work as well, explicitly to *Limited Responsibility Society Automatism* (fig. 9) and to *What Is Missing* (fig. 16). Here as there, with the early Renaissance manuscript as with the installation of contemporary art, the question arises as to how a concrete piece of art speaks to the viewer/to different viewers. Or, speaking from the other side, how a viewer involves her-/himself in an artistic constellation.

In another context, I developed the concept of "evoking a sign"²⁰ to elucidate this crucial point of the relationship between an artwork and the viewer. For this, I connect selected theories of semiotics with central insights of image theory. Not the meaning of signs *in* a picture is the

19 Lagator Pejović, "The Society of Unlimited Responsibility," 81.

20 Monika Leisch-Kiesl, *Evoking a Sign | Perceiving an Image. Toba Khedoori: Drawn Painting* (Vienna: Verlag für moderne Kunst, 2021) (in German, 2016).

focus of my interest, but the meaning *evoking* quality of an image for the perception of a viewer. The meaning and relevance of images—be they books, drawings, paintings, installations, performances—lies in the future. It is not fixed content to be interpreted, but aesthetic potential to be perceived and read in times to come.

Viewed through Irena Lagator's concept, you may call this active kind of perception "responsibility." Responsibility originates from the Latin term *respondere*, which means "to answer."

This minute shift in focus from the art piece and its production to the viewer in front of or within it to show the meaning and relevance of an artwork does not mean to neglect the importance of the process of creating a piece of art. We *have* to study this, and by doing so, we continue the process of generating meaning. It also does not mean to neglect its material and formal qualities. We *have* to see and comprehend them, and by doing so, we catch the nuances of possible and prospective meanings. But it *does* mean to additionally and fundamentally mark the position of the viewer-reader to develop the meaning and relevance of art.

This is the reason why, regarding Christine de Pizan's *Livre de la cité des dames*, I prefer the term "symbol" or "image" to "allegory" for the single Virtues and for the City as a whole. Of course, this late medieval author uses the language of allegory extensively. But by defining the Virtues only allegorically, their meaning remains within the book's stories. Recognizing *Reason, Rectitude, Justice* and *Prudence* in their symbolic quality for the structure and shape of the future City emphasizes their enduring authority across the ages. The same is true with respect to the City. Seeing this *City of Ladies* only as an allegory, we read it simply in an illustrative manner. Looking at it as an image offers us manifold silhouettes and endows this *City* with the power of ongoing relevance. The same is true with respect to the *Book*. Understanding it simply as an allegorical genre, this book can easily be placed in the tradition of medieval literature. Discovering it as a symbol or an image of condensed knowledge and a powerhouse of possibilities, it is opened for future generations of viewer-readers. In the course of my remarks on Christine de Pizan's task within the European *Querelle des Femmes*, I noted that through her writings she not only participated in a theoretical debate, but with *Le livre de la cité des dames*, she also intervened practically, in a concrete manner. Comparable to Irena Lagator's *Opening of the Book*, this heavy, leather-bound tome with about eighty parchment sheets, comprising outstanding deeds and achievements of women from mythology to history to present times, stands like a monolith in the face of both open attacks and underhanded jibes. Involving yourself as a viewer-reader makes you a part both of the *Book's* content and of the *City* to come. A book like *MS fr 607* evokes the viewer-readers' own potentials and obligations—"responsibility," in Irena Lagator's words.

One might say that Christine de Pizan's *Livre de la cité des dames*, connected with *Le trésor de la cité des dames*, stresses more the importance of individual responsibility, whereas Irena Lagator Pejović's concept of *The Society of (Un)Limited Responsibility* operates more within societal responsibility. But, looking back at the two cityscapes, the *City of Ladies* and the *Knowledge of the Limited Responsibility Society*, it becomes evident that individual and societal responsibility are intertwined—in many respects. Or, one might say that the term "city" offers a more static vision, whereas the term "society" targets more dynamic properties; that a city includes more stable and a society more fluid qualities—I suggest seeing the two terms as two sides of the same coin. In both cases, we discover the ethical implications of a work of art. Both are highly reflected oeuvres, rooted in their respective societies; and both are—made up of completely different artistic languages, of course—of intense aesthetic presence and appeal. And in this way, it is my conviction, they involve their audience, as viewers, as readers, and as societal beings.

Monika Leisch-Kiesl

TWO CITIES:

Eine ästhetische Annäherung an ethische Verantwortung

Als ich Irena Lagator das erste Mal traf, das war im Sommer 2019, beschäftigten wir uns beide mit dem Thema eines Städtebaus durch Frauen: genauer gesagt, eines Städtebaus durch das Gestalten von Büchern. Irena Lagator Pejović entwickelte gerade ihre Ausstellung *For the Common Good* im Rahmen der Ausstellungsreihe *Im Vorbeigehen. Kunst an der KU Linz*¹; ich, Monika Leisch-Kiesl, schrieb an einem Text über Christine de Pizan's *Livre de la cité des dames* [Das Buch von der Stadt der Frauen].² Auf den ersten Blick sah ich bereits so viele Parallelen und stille Bezüge zwischen diesen beiden Autorinnen, Irena Lagator und Christine de Pizan, dass es mir keine Ruhe ließ, in diesem Brachland tiefer zu graben. Als ich schließlich

- 1 Irena Lagator Pejović, *For the Common Good, Im Vorbeigehen II/17*, kuratiert von Karolina Majewska-Güde. Siehe <https://ku-linz.at/kunstwissenschaft/veranstaltungen/ausstellungen/detail/im-vorbeigehen-ii-17-irena-lagator-pejovic-for-the-common-good>. Eine Beschreibung der Ausstellung sowie ein Gespräch zwischen Toni Hildebrandt und Irena Lagator Pejović wurden publiziert in: *Was sagt die Kunst? Gegenwartskunst und Wissenschaft im Dialog*, hg. v. Monika Leisch-Kiesl und Franziska Heiß (Linzer Beiträge zur Kunstwissenschaft und Philosophie 13), Bielefeld: transcript Verlag, 2022, 267-283.
- 2 Dieser, zunächst als Beitrag zu einem Sammelband mit dem Titel *Women · Art · Philosophy* konzipierte Text mündete schließlich in ein zweisprachiges (Deutsch und Englisch) Buch: Monika Leisch-Kiesl, *Die Dame Vernunft und das Schreiben von Geschichte / Lady Reason and the Writing of History. Christine de Pizan's 'Livre de la cité des dames'*, Hildesheim: Olms Verlag, 2021.

im Sommer 2022 Irena Lagator in ihrem Atelier in Cetinje besuchte, entschieden wir, einen Essay über diese verborgenen Fäden quer durch einen Zeitraum von 600 Jahren europäischer Geschichte zu verfassen.

Es lassen sich mehrere Knotenpunkte finden, und zwar zunächst hinsichtlich der Form des Buches, sodann hinsichtlich der Thematik der Stadt, und schließlich hinsichtlich der Wahrnehmung ethischer Verantwortung. Also erproben wir dieses Narrativ, und gehen zurück von Cetinje und Podgorica, Montenegro – dem Ort, wo Irena Lagator Pejović lebt und arbeitet – über Linz, Österreich – den Ort der Ausstellung sowie einer pulsierenden Universität – und Basel, Schweiz – den Ort, wo ich zu Christine de Pizan forschte, den Text schrieb, und schlussendlich das Buch *Die Dame Vernunft und das Schreiben von Geschichte* entwickelte – bis nach Frankreich in das Paris des vierzehnten/fünfzehnten Jahrhunderts – wo, am burgundischen Hof, Christine de Pizan ihr(e) Manuskript(e) schrieb und gestaltete.

Le livre de la cité des dames

Bevor wir eines der kostbar illustrierten Autographe des *Livre de la cité des dames* öffnen, möchte ich diese zum Teil hoch geschätzte, zum Teil aber völlig unbekannte Autorin einem heutigen Publikum Europas (und darüber hinaus) kurz vorstellen. 1364 in Venedig geboren, kam Christine de Pizan im Alter von vier Jahren nach Paris, wo ihr Vater, Tomasso di Benvenuto da Pizzano (deshalb der Name „de Pizan“) am Hof König Karls V. als Astronom und Physiker tätig war. Sie profitierte vom intellektuellen und kulturellen Klima des Hofes der Valois und erhielt eine umfassende Bildung, nicht zuletzt durch ihren Vater, der sie in die *Artes liberales* einführte. Sie hatte Zugang zur königlichen Bibliothek und nahm an den vielfältigen politischen Debatten während dieser Periode des Übergangs vom Mittelalter in die Renaissance teil. Erste berufliche Erfahrungen erlangte sie in der Kanzlei ihres Mannes, Étienne du Castel, der am Hof die Position eines Sekretärs und Notars innehatte. Als sie bereits im Alter von fünfundzwanzig Jahren verwitwet war und für drei Kinder zu sorgen hatte, entschied sich Christine de Pizan für eine Karriere als Schriftstellerin. Sie beschäftigte Schreiber:innen, beaufsichtigte die Illustration ihrer Manuskripte, und engagierte einige der führenden, in Paris tätigen Künstler:innen.³ Die exquisiten Stücke waren

3 An dieser Stelle bedarf es einer kurzen Erläuterung zu meiner Praxis des Genderns. Dort, wo ich mich auf zeitgenössische Kontexte und Debatten beziehe, verwende ich den Doppelpunkt, um unser gegenwärtiges Bewusstsein für die Vielfalt geschlechtlicher Identitäten anzuzeigen. Dort jedoch, wo ich mich auf Christine de Pizans Schreiben und den Kontext und die Debatten des 14./15./16. Jahrhunderts beziehe, verwende ich den Schrägstrich bzw. das große I.

in den angesehensten Bibliotheken von Burgund und weit über die Landesgrenzen hinaus zu finden.⁴

Unter den rund vierzig Bänden, die Christine de Pizan im Zuge ihrer Laufbahn schrieb und edierte, ist *Le livre de la cité des dames* eines der umfassendsten und bekanntesten Werke. Es sind davon noch fünf Autographe – das heißt Manuskripte, die sie (zumindest zum Teil) selbst per Hand geschrieben und deren Illustration sie in Auftrag gegeben und beaufsichtigt hatte – erhalten; weiters gibt es zahllose spätere Kopien, sowohl in Form von (handgefertigten) Manuskripten als auch gedruckter Bände.

Bei den fünf Autographen handelt es sich durchwegs um gekonnt konzipierte und minutiös ausgeführte Prachtexemplare. Sie sind in Aufbau und Ausführung nahezu ident, sodass sich auf eine einzige künstlerische Hand bzw. Werkstatt schließen lässt. Greifen wir eines dieser Exemplare

Die abendländische Anthropologie, in deren Kontext auch die *Querelle des femmes* einzuordnen ist, war geprägt von Fragen der Bestimmung von Mann und Frau, also einem Denken in strikten Geschlechtergegensätzen. Einen Grund dafür sehe ich in der fundamentalen Rolle der biblischen Schöpfungserzählungen für die Entwicklung einer Anthropologie in einer vom Christentum geprägten Gesellschaft und Wissenschaft. Dass diese, seitens der Schultheologie patriarchal gelesenen Texte auch Potentiale für ein eigenständiges und gleichwertiges Frausein und wechselseitig verantwortliches geschlechtliches Miteinander bieten, und dass Frauen während der gesamten Geschichte des Christentums dieses Potential in ihren Schriften auch zur Geltung gebracht haben, habe ich in meiner theologischen Dissertation nachgewiesen: Monika Leisch-Kiesl, *Eva in Kunst und Theologie des Frühchristentums und Mittelalters. Zur Bedeutung ‚Evas‘ für die Anthropologie der Frau*, Dissertation an der Theologischen Fakultät der Universität Salzburg, 1990; gekürzt publiziert unter dem Titel: *Eva als Andere. Eine exemplarische Untersuchung zu Frühchristentum und Mittelalter*, Köln und Wien: Böhlau Verlag, 1992. Darin wird auch gezeigt, wie grundsätzlich – seit der Metaphysik des Aristoteles – die Struktur von (privativen) Gegensätzen im abendländischen Denken verankert ist. Eine Rückprojizierung des „Doppelpunkts“ auf Christine de Pizans Schreiben wäre demnach nicht nur eine von aktuellen Moden geleitete Anbiederung an eine Autorin der frühen Neuzeit, sondern purer Anachronismus und damit falsch. Deshalb in diesem Fall der Schrägstrich: entweder Mann oder Frau, bzw. das große I für eine Männer und Frauen gleichermaßen umfassende Gruppe.

4 Dank der weit fortgeschrittenen Digitalisierung sind Christine de Pizans Schriften inzwischen für einen breiten Leser:innenkreis zugänglich.

heraus, *MS fr 607*, benannt nach der Signatur der Bibliothèque nationale de France in Paris.⁵ Dabei ist die Gesamtanlage des Buches ebenso von Interesse wie die – insgesamt – drei Illustrationen.

Wir öffnen einen schweren Lederband in einer Größe von 35 × 26 cm, überblättern einige leere Seiten, überfliegen das Inhaltsverzeichnis und sehen uns, auf fol 2r vor einer mit einer feinen Bordüre in Blau und Gold versehenen Buchseite. (Abb. 1a) Eindrücklich wird dem Leser und der Leserin der Beginn dieses Buches vorgeführt. Der zweispaltig geschriebene, mit einer Überschrift in Rot versehene und mit einer mehrzeiligen Initiale einsetzende Text wird von einer kostbaren Miniatur eröffnet. Die gerahmte Szenerie erstreckt sich über etwa den halben Schriftspiegel in der Höhe und beide Spalten in der Breite (das heißt sie misst etwa 12 × 17,5 cm). Die gesamte Szenerie atmet die Leichtigkeit und Eleganz des internationalen Stils um 1400. Unmittelbar wecken das brillante Blau und das kraftvolle Rot unsere Aufmerksamkeit, die von einem leuchtenden Weiß noch unterstrichen, von Ocker- und Purpurtönen begleitet, in ein ruhiges Grau eingebettet, durch ein tiefes Grün getragen und von einem hellen Blau umfungen werden. Einige Akzente in Gelb und Gold vermitteln der gesamten Situation einen Charakter der Würde. Von einem zentralen Blickpunkt aus betrachtet öffnet sich die Szenerie in zwei auseinanderstrebende Perspektiven, wobei die eine in eine Innenraumsituation, die andere in einen Außenraum führt.

Auf der linken Seite schafft ein Kastenraum in der Manier Giottos eine Bühne und gleichzeitig einen intimen Raum für eine geheimnisvolle Erzählung. Der Innenraum wird nicht nur durch die Wände, sondern auch mittels eines Fliesenbodens definiert. Dieser abgegrenzte Komplex wird durch die Bogenarchitektur sowie einen Tisch, der zudem die in die Raumtiefe führende Blickachse verstärkt, in zwei Sphären geteilt. Somit sind die beiden Bereiche klar voneinander abgegrenzt, nichtsdestotrotz kommunizieren sie miteinander; und kommunizieren sie mit dem/der Betrachter/in. Die linke Raumhälfte und somit die Eröffnungsszene wird von Christine bestimmt, einer jungen weiblichen Person, die als bescheiden, aber dennoch elegant charakterisiert ist. Sie trägt ein bodenlanges blaues Kleid mit geschlitzten Ärmeln und eine weiße Kopfbedeckung „a la hennin“. Ihr Raum ist ein Raum der Bücher: zu ihrer Rechten ein kleiner Bücherstapel, vor ihr ein geöffnetes Buch, in dem selbst die geschriebenen Zeilen zu erkennen sind. Sie hält weder eine Feder noch einen Stift, woraus sich schließen lässt, dass sie liest, besser gesagt, eben noch gelesen hat. Sie hat sich von ihrem Stuhl

5 Die gesamte Handschrift ist online zugänglich, sodass sich die Erfahrung des Blätterns und der Eindruck der Gesamtseiten relativ originalgetreu nachvollziehen lässt: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000102v?rk=107296;4>; und zudem über DLMM einsehbar: <https://dlmm.library.jhu.edu/viewer/#pizan/Francais607/thumb>.

erhoben, nachdem sie von drei außergewöhnlichen weiblichen Figuren Besuch bekommen hat, die nun den rechten Teil der Studierstube dominieren. Alle drei sind ebenfalls jung, gekleidet in unterschiedlicher, aber durchwegs eleganter Weise, die erste in Rot, die zweite in Blau, die Dritte in Gelb; jede der Drei ist gekrönt. Sie tragen Attribute bei sich, die sie als allegorische Figuren ausweisen: Mittels ikonographischen Wissens und unterstützt durch den Text kann man sie als (von hinten nach vorne) *Dame Raison*, *Dame Rectitude* und *Dame Justice* – in deutscher Übersetzung *Dame Vernunft*, *Dame Rechtschaffenheit* und *Dame Gerechtigkeit* – identifizieren. Damit werden wir bereits in den Text gedrängt – aber verweilen wir noch ein wenig bei der detaillierten und vielsagenden Miniatur.

Von Anfang an ist klar – und dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man das Bild länger und genauer betrachtet: die Hauptperson ist Christine de Pizan.⁶ Sie ist ein wenig größer als die sie begleitenden (aber nichtsdestoweniger Haupt-)Figuren, sie hat mehr Raum um sich, und sie ist aktiv, und zwar in einer besonderen, nicht sofort offensichtlichen Weise. Obwohl sie an sich nur steht, ist sie von einer Haltung der Aufmerksamkeit und Konzentration geprägt. Und sie kommuniziert; sie ist das Pivot der gesamten Szene. Eben noch hat sie gelesen, nun ist sie in einem offenen und interessierten Augenkontakt mit ihren Gästen; zudem wird sie im Dreiviertelprofil gezeigt, das heißt, dass sie sich gleichzeitig auch ein wenig zum Leser-Betrachter/zur Betrachter-Leserin hinwendet. Das bedeutet, sie kommuniziert nicht nur mit ihren Büchern und mit den Figuren von Vernunft, Rechtschaffenheit und Gerechtigkeit, sondern auch mit ihrem Publikum. Dasselbe lässt sich hinsichtlich der drei Damen beobachten: sie adressieren ihre Reden nicht nur an Christine, sondern sie wenden sich ebenso an den Leser-Betrachter/die Betrachter-Leserin und präsentieren diesen gleichermaßen ihre instruierenden Attribute. Das Außergewöhnliche und die Bedeutung des vorgeführten Ereignisses werden durch das kapellenartige Studiolo, von dessen Decke ein lichter Goldglanz strahlt, noch ausdrücklich unterstrichen.

Bevor ich die Bedeutung und Relevanz dieser Eröffnungsszene eines der ersten Manuskripte von *Le livre de la cité des dames* weiter ausführe, werfen wir noch einen Blick auf den zweiten Teil der Miniatur. In einem Außenareal, möglicherweise einem Garten oder einem offenen Feld, kann man der Errichtung einer Mauer zusehen, der Stadtmauer – wie man aus dem Text erfährt – der künftigen Stadt der Frauen. Erneut sieht man auf der linken Seite Christine, doch nun mit einer Maurerkelle in ihrer Rechten und einem Winkelmaß griffbereit zu ihren Füßen. Sie wird bei ihrer Tätigkeit von einer der drei Frauenfiguren unterstützt. Doch nun regt sich eine gewisse

6 Die Annahme, dass es sich bei der Frauenfigur in Blau um ein (Selbst-)Portrait Christine de Pizans handelt, wird einerseits durch den Text andererseits durch die Ikonographie der frühen Manuskripte gerechtfertigt.

Verwirrung, welche der Drei nun agiert. Von ihrer Erscheinung her, in einem roten Kleid mit einem darüber gelegten weißen Korsett, handelt es sich um *Dame Justice*. Doch gemäß dem Text ist es eindeutig *Dame Raison*, die dabei hilft, den Boden auszuheben und die Fundamente der künftigen Stadt der Frauen zu errichten, und die zudem den gesamten ersten Teil des dreiteiligen Werks leitet. Eine eigenmächtige Entscheidung des Illustrators/der Illustratorin? Es scheint, dass er/sie⁷ die Hauptfigur der drei Buchteile jeweils durch diese markante rote Kleidung hervorzuheben trachtet.

Schließlich gilt es noch einen weiteren Aspekt dieser Miniatur zu betonen, nämlich die Relation der beiden Bildteile zueinander. Einerseits handelt es sich um zwei klar voneinander getrennte Bereiche, zwei Hälften der Bildfläche, einen Innen- und einen Außenraum, zwei verschiedene Geschichten. Andererseits jedoch sind sie auch miteinander verbunden. Der grüne Grasgrund trägt die gesamte Miniatur und ist gerade im Vordergrund der linken Bildhälfte besonders detailliert ausgeführt; ein offener Torbogen führt aus dem Studiolo zum Bauplatz, der leicht bewölkte hellblaue Himmel umfängt beide Szenen. Doch das Wichtigste ist meines Erachtens die Form, in der Christines Aktivität charakterisiert wird: Die beiden Figuren sind nicht nur durch die idente Kleidung aufeinander bezogen, sie sind auch als ein Parallelogramm komponiert; besser gesagt, die Aktion, die mit Lesen begann und im Kommunizieren eine Fortsetzung fand, vollendet sich nun in der Tätigkeit des Bauens – und zwar der künftigen Stadt der Frauen. Lesen und Handeln, die Welt der Bücher und die Welt der Politik, sind dezidiert miteinander verschränkt.

Bevor ich dieses Stadt-Buch/diese Buch-Stadt mit Irena Lagators *Knowledge of the Limited Responsibility Society* – sowie damit in Verbindung stehender Arbeiten – vergleiche, müssen wir ein wenig in die Erzählung dieses Buches eintauchen. Ich mache es kurz und sage nur so viel: Die Rahmenhandlung erzählt, wie Christine de Pizan während ihrer Lektüre auf einen gewissen *Mathaeolus* stößt und von dessen misogynen Aussagen derart irritiert ist, dass sie in eine tiefe Traurigkeit versinkt. Während sie mit diesen Gedanken kämpft, erscheinen ihr drei gekrönte Frauen. Im Zuge des folgenden Gesprächs geben sie sich als *Dame Raison*, *Dame Rectitude* und *Dame Justice* [*Dame Vernunft*, *Dame Rechtschaffenheit* und *Dame Gerechtigkeit*] zu erkennen und kündigen an, dass sie zusammen mit ihr eine (imaginäre) Stadt erbauen wollen. Der daran anschließende Hauptteil besteht aus drei Teilen, von denen jeder von einer der drei Tugenden angeführt wird. Die *Dame Vernunft* macht den Beginn der Errichtung dieser allegorischen Stadt der Frauen, indem sie die Fundamente aushebt – was vor allem einmal bedeutet, die Vorurteile hinsichtlich der angeblich fehlenden Fähigkeiten von Frauen sowie ihrer moralischen Schwäche

7 Ich komme auf die Frage der Organisation von CdeP's Werkstatt später (Fn.14) zurück.

auszuräumen. Die weiteren Kapitel (Teil Eins umfasst - einschließlich der Rahmenerzählung - 47 Kapitel, Teil Zwei 69, Teil Drei 19) schildern, wie diese Stadt zunächst Stein für Stein errichtet wird (Teil Eins), dann, wie das Innere der Stadt ausgeführt wird (Teil Zwei), und schließlich, wie sie durch Zinnen und Türme komplettiert wird. Ab Teil Zwei wird zudem bereits geschildert, welche Frauen ausgewählt werden, um in die neu errichtete Stadt einzuziehen. Die Bausteine ihrer Mauern sind die herausragenden Leistungen und wohlthätigen Werke der zahlreichen Frauenfiguren, wie sie aus Mythologie, Bibel und Geschichte überliefert sind. Das sorgfältig komponierte Buch bietet somit einen umfassenden Katalog beachtenswerter Frauen, sowohl aus der Tradition als auch der Gegenwart.

Irena Lagator's *Knowledge of the Limited Responsibility Society* (Abb. 4) sieht völlig anders aus, aber nichtsdestotrotz, die - konzeptuellen - Ähnlichkeiten sind frappierend. Die Gestalt von Lagator's Stadt verändert sich im Laufe der Zeit. Entworfen im Jahr 2009 und erstmals gezeigt in einer Gruppenausstellung mit dem Titel *Little Constellation* in Mailand, Italien,⁸ wurde sie seitdem in unterschiedlichen Konstellationen präsentiert⁹ und wächst sie bis heute. In schwarzem Leinen gebundene Bücher unterschiedlicher Größe sind gruppiert gleich Bauwerken einer modernen Stadt. Einige sind klein und kompakt und ähneln Einfamilienhäusern oder Schulgebäuden, einige sind winzig wie Hütten oder Cottages, einige elegant wie Theater oder Museen, einige hoch wie Wolkenkratzer, seien es Fabriken oder Bankgebäude. Die Bücher werden am Boden arrangiert, auf einem kleinen Podest oder einem Beistelltisch, jedenfalls so, dass der/die Betrachter:in die Stadt von oben, wie von einem Aussichtspunkt aus überblicken kann. Ihre Performance in Schwarz und Weiß erzeugt zunächst eine nahezu hermetische Situation. Die während eines Tages erfolgenden Veränderungen des Lichts verleihen der Zusammenstellung eine sowohl lebendige als auch auratische Erscheinung. Doch - und dies weist auf den

8 *Little Constellation—A Vision of Contemporary Art in Geo-Cultural Micro-Areas and Small States of Europe*, Fabbrica del Vapore, Milan, Italien, März-April 2010. http://www.littleconstellation.org/pdf/scheda%20Milano_ENG.pdf.

9 *Orte/Nicht-Orte. ORTung 2009*. Salzburger Kunstverein, Salzburg, Österreich, 2010; *Società a responsabilità limitata (S.r.l.) / Limited Responsibility Society (L.L.C.)*, Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno, Pisa, Italien, 2012; Spring Exhibition, Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen, Dänemark, 2013; *For the Common Good. Im Vorbeigehen II/17*, KU Privat-Universität Linz, Österreich, 2019/20; Irena Lagator Pejović, Nikola Zečević und Monika Leisch-Kiesl, Critique of Capitalism in Post-Yugoslav Art. Master-Seminar an der KU Privat-Universität Linz, März 2022; und jüngst *Expanses of Love* in der Nadežda Petrović Art Gallery in Čačak, Serbien, April-Mai 2023.

anderen Aspekt dieses zunächst hermetischen Eindrucks - insofern diese Gebäude dezidiert Bücher sind, ist der/die Betrachter:in auch an deren Inhalt interessiert. Es gibt keinerlei Buchtitel, weder auf den Covers noch auf den Buchrücken, die einen Hinweis auf die Thematik geben könnten. Ihre haptische Qualität, die Art ihrer Anordnung sowie die Tatsache, dass sie in der Regel leicht geöffnet sind, motiviert die Besucher:innen, sie nicht nur zu berühren, sondern auch in die Hand zu nehmen, um: zu lesen. Jedenfalls, einige Angaben zum Autor, zum Titel, oder auch zum Inhalt zu erhalten. Was diesem, zögerlichen oder auch zupackenden, Griff nach dem Buch folgt, ist zunächst Irritation, vielleicht auch Neugierde. Jeder Band besteht aus Original-Kassabons, die gesammelt und dann gebunden wurden. Die unterschiedliche Größe und Dicke der Bücher resultiert schlicht aus den unterschiedlichen Längen und der Anzahl der Rechnungen. Das heißt, es gibt keine Titel, außer Aroma und Voli, Baumax und Billa - abhängig von den Ländern, aus denen die Rechnungen stammen (und in der Tat sammelt Irena Lagator sie aus nahezu allen Teilen der Welt). Und die Autor:innen? Einfach gesagt, die Drucker der Kassen - genau genommen, unser ökonomisches System. Obwohl jede Rechnung ein individuelles und auch persönliches Dokument darstellt, sind sie nun in einer übergeordneten Struktur zusammengebunden - es gibt nun keine Möglichkeit mehr, dem zu entschlüpfen oder zu entkommen. „Knowledge“ / „Wissen“ - als Teil des Titels der Installation - ist nicht überraschend in Verbindung mit Büchern. Über Jahrhunderte hinweg sind Bücher Wissensspeicher. Aber was hat es mit dem zweiten Teil auf sich: „Limited Responsibility Society“ / „Gesellschaft mit beschränkter Haftung“? Diese Frage stößt uns ins Zentrum von Irena Lagators künstlerischer Arbeit, in ihr Projekt einer *Society of Unlimited Responsibility / Gesellschaft mit unbeschränkter Haftung*, anders gesagt: *Gesellschaft mit unbeschränkter Verantwortung*.

The Society of Unlimited Responsibility / Die Gesellschaft mit unbeschränkter Verantwortung

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts - ich kann nicht sagen, wann genau - machte Irena Lagator Pejović eine kleine Entdeckung - klein, mit einem gewaltigen Potential. Weltweit führen Privatunternehmen einen, normalerweise und meist unbemerkten, Zusatz in ihrem Namen, und zwar in abgekürzter Form. „In der serbokroatischen Sprache heißt dieser Zusatz Društvo s Ograničenom Odgovornošću (DOO). In Frankreich und Italien hat er buchstäblich die gleiche Bedeutung, nämlich Société à Responsabilité Limitée (SARL) und Società a Responsabilità Limitata (SRL). Übersetzt man dies wörtlich ins Englische, so ergibt sich ‚Limited Responsibility Society‘ - eine Gesellschaft, deren Haftung auf die finanziellen Beiträge ihrer Mitglieder beschränkt ist. In Großbritannien hingegen ändert sich die Bedeutung

geringfügig und lautet Limited Liability Partnership (LLP); in den Vereinigten Staaten wird daraus Limited Liability Company (LLC); in Deutschland Gesellschaft mit beschränkter Haftung (GmbH) und in Russland Общество с ограниченной ответственностью (ООО).“¹⁰

Irena Lagator nimmt einen Begriff aus der ökonomischen Welt und gibt diesen winzigen Buchstabenkonfigurationen eine ethisch und politisch explosive Kraft – durch Kunst. Oben, bezogen auf die Eröffnungsminiatur von Christine de Pizans *Livre de la cite des dames*, schrieb ich: „Lesen und Handeln, die Welt der Bücher und die Welt der Politik, sind dezidiert miteinander verschränkt.“ In Bezug auf Irena Lagators *Knowledge of the Limited Responsibility Society* müsste es lauten: Die Welt der Kunst und die Welt der Politik sind dezidiert miteinander verschränkt. Indem sie diese simplen Objekte der sozialen Alltagswelt entnimmt und in ein Kunstwerk transformiert, bekommen sie nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine ethische Qualität und Kraft. Durch den Prozess einer künstlerischen Recherche dekonstruiert Lagator das bestehende ökonomische System. Sie markiert dies durch eine winzige Änderung der Schreibweise, indem sie die Vorsilbe (im Deutschen) „un-“ hinzufügt, und mündet – als eine Art Utopie, oder Heterotopie oder Dystopie – in einer *Gesellschaft mit unbeschränkter Verantwortung*.

Irena Lagator beschreibt den Prozess folgendermaßen: „Auf einer breiteren kontextuellen Ebene betrachtet, wenn wir Raum und Gesellschaft als relationale Prozesse verstehen, die sich stets im Bau befinden; [...] indem wir den Begriff der Begrenzung umkehren und ihn in eine allmähliche und offenherzige Wahrnehmung von Entgrenzung transformieren, sind wir dann als Pluralität nicht in der Lage, die Idee einer möglichen anders strukturierten *Gesellschaft der unbeschränkten Verantwortung* zumindest zu visualisieren oder zu verbalisieren, wenn nicht gar zu produzieren?“¹¹

Kommen wir nochmals zurück auf die aus Originalrechnungen bestehenden und in schwarzem Leinen gebundenen Bücher. Ein weiterer Aspekt von Lagators Dystopie verdient Beachtung. Wir alle kennen die Erfahrung, dass die Ziffern und Buchstaben der Kassenbons, insofern sie im Thermoverfahren hergestellt sind, mit der Zeit verschwinden, gleich einem stillen Ausfaden. Abhängig von der Temperatur und der Lichtsituation der Umgebung, sind diese Gesetzesdokumente nach einer gewissen Zeit unlesbar. D.h. als Gesetzesdokumente haben sie aufgehört zu existieren.

10 Irena Lagator Pejović, *The Society of Unlimited Responsibility*, in: *The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy, 2001-2011*, ed. by Neue Galerie am Universalmuseum Joanneum Graz, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, 78 [übers. MLK].

11 Lagator, *The Society of Unlimited Responsibility*, 78 [übers. MLK].

In anderen Worten, sie sind in eine andere Art des Seins hinübergeglitten; weiterexistierend als gelbliches Papier mit Spuren von etwas, das verschwunden ist. Transferiert in ein Kunstwerk, markiert Irena Lagators Stadtlandschaft die Silhouette von etwas Kommendem, besser gesagt, von etwas das auf seine Realisierung wartet.

Knowledge of the Limited Responsibility Society bildet gewissermaßen einen Kreuzungspunkt vergleichbarer Installationen, die wie frühere oder spätere Fäden dieses Werk durchziehen und in mannigfache Richtungen weisen. Jede dieser Arbeiten markiert unterschiedliche Aspekte und Nuancen von (un)beschränkter Verantwortung. Jede neue ästhetische Gestalt lässt einen anderen Vorstoß dieser Dystopie anklingen. Die Titel der einzelnen Stücke dieses Werkkomplexes klingen alle sehr ähnlich; die einzelnen Installationen sehen auch ähnlich aus – zumindest auf den ersten Blick. Es lohnt, einige dieser Arrangements näher zu betrachten, um einen Einblick in die Komplexität (un)beschränkter Verantwortung zu gewinnen: *Limited Responsibility Society* (Abb. 5) besteht erneut aus Thermopapier-Rechnungen, aber in diesem Fall hat die Künstlerin mit Registrierrollen lokaler Supermärkte gearbeitet – das bedeutet, mit Kopien der Originalrechnungen der Kunden. Sie spulte sie in einer Weise spiralförmig auf, dass daraus Säulen unterschiedlicher Breite und Höhe entstanden und arrangierte diese in einer dichten, doch gleichwohl lebendigen Ansammlung. Die Säulen wachsen förmlich aus dem Boden in den Himmel, und schaffen eine nahezu bedrohliche Präsenz ökonomischer Fakten. Doch ihre ästhetische Erscheinung – die Materialität des Bodens, der Kontrast von Schwarz und Weiß, die anziehende Wirkung von Licht und Schatten – verwandeln sie in ein zukünftiges Irgendwo. Man kann den Säulenwald auch als eine Skyline lesen, eine Erfahrung, die sich in einer anderen Variante, *Limited Responsibility Society by Night* (Abb. 6), intensiviert. Im Prinzip handelt es sich um dieselbe Anordnung von Kassenrollen, allerdings befinden sie sich in einem dunklen Raum und sind sie von innen heraus beleuchtet, was ihnen gewissermaßen eine neue Performance ermöglicht, sei es als Individuen, sei es als Ganzes.

In zwei weiteren Variationen, *Continuous Limited Responsibility Society* und *Time of Limited Responsibility Society*, die erste von 2009, die zweite von 2010, sind die Kassenrollen als begehbare Installationen arrangiert, was ihnen einen nochmals stärker architektonischen Charakter verleiht. In beiden Fällen hängen die Rollen von der Decke bis zum Boden. Während in *Continuous ...* (Abb. 7) die schwarz-weißen Papierrollen wie ein loser Vorhang entlang einer weißen Wand drapiert sind und als solche die andauernde, möglicherweise ein klein wenig bewegliche, Präsenz der ökonomischer Realitäten markieren, sind sie in *Time ...* (Abb. 8) wie Säulen inszeniert – mit einem markanten Unterschied: Sie sind an der Decke fixiert und hängen so weit nach unten, dass sie leicht den Boden berühren. Erneut empfindet der/die Besucher:in eine befremdliche Ambivalenz. Die tempel-

artigen Säulen, meist in einem weißen und hellen Galerieraum präsentiert, vermitteln einen Eindruck dauernder Ewigkeit. Andererseits jedoch sind sie nicht stabil: Ich denke, ein leichter Luftzug, sei es von einem geöffneten Fenster oder von vorbeigehenden Besucher:innen, würde genügen, um dieses edle Gebäude in Bewegung zu bringen. Mehr noch, in einem stärker interaktiv angelegten Modus werden die Besucher:innen in Form einer stillen Geste aufgefordert, die Papierschlängen abzurollen, möglicherweise deren Rechnungs-Erzählungen zu lesen, und im Zuge dessen immer mehr Papier am Boden anzuhäufen – was bedeutet, schlussendlich das tempelähnliche Gebäude ökonomischer Daten zu dekonstruieren.

Im Jahr 2012 hat Irena Lagator Pejović ein neues Element in diese Welt skulptural oder architektonisch arrangierter Kassenrollen eingeführt – mit verblüffender Wirkung. *Limited Responsibility Society Automatism* (Abb. 9) ist auf den ersten Blick *Time of Limited Responsibility Society* zum Verwechseln ähnlich. Doch nun sind die hängenden Papiersäulen (erneut) von innen her beleuchtet, was nicht nur ihre Lesbarkeit erhöht, sondern auch deren auratische Wirkung verstärkt. Allerdings ist dies nicht der einzige Unterschied: Die Installation aus 2012 ist nicht nur eine weitere Variation von *Limited Responsibility Societies*, sondern eine andere Weise künstlerischer Intervention. Die Künstlerin hat die Produktion von Rechnungen insofern unterbrochen, als sie einen Teil der Programmierung übernimmt. Mithilfe einer Registrierkasse tippt sie – in einer Art surrealistischen Schreibautomatismus – Wörter wie „love“, „job“, „career“, „memory“, „future“ etc. und weist ihnen fiktive Preise zu. Diese neuen Güter, allesamt immaterielle Werte, werden in eine Ansammlung weiterer Begriffe eingefügt, wie Milch, Brot oder Schuhe – also materielle Güter des täglichen (Über-)Lebens. Die flirrenden Papier/Licht-Säulen empfangen die Besucher:innen in einem dämmrigen Raum, was eine eigentümliche private Situation erzeugt. Selbst wenn viele Personen gleichzeitig im Raum sind, agieren sie als Individuen oder Paare – und: beginnen zu lesen. Eine Gemeinschaft von Betrachter-Leser:innen könnte man sagen. Auf den ersten Blick einfach Rechnungen, realisieren die Besucher:innen allmählich, dass diese Papierstücke sich von jenen des ökonomischen Lebens unterscheiden, und während des Lesens dieser Gedicht-ähnlichen Kassenbons gelangen sie in eine Welt frappierender Phänomene. Was braucht es, damit man solche Güter findet wie Wissen, Selbstvertrauen oder einen sonnigen Morgen?

Betrachtet man diese herabhängenden Papierstreifen aus einer gewissen Distanz, lassen sich die mit einer Registrierkassa getippten textlichen Kompositionen als eine Ausgestaltung konkreter oder visueller Poesie lesen, was uns abermals die ästhetischen Qualitäten der Welt der Bücher vor Augen führt – ich komme darauf später nochmals zurück.

Zunächst möchte ich mich erneut auf Christine de Pizans *Buch von der Stadt der Frauen* beziehen und die konzeptuellen Parallelen zwischen diesen beiden Künstlerinnen hervorheben, zwei Künstlerinnen, die durch Jahrhunderte voneinander getrennt sind. Sie verbindet eine gemeinsame Pointe: Die Welt der Bücher/Kunst und die Welt der Politik/der Wirtschaft sind als miteinander verschränkt zu begreifen. Wir folgten Irena Lagators Dystopien, die sich aus scheinbar einfachen wirtschaftlichen Elementen zusammensetzen, die durch ihre künstlerische Arbeit einer Transformation unterzogen werden: Zunächst erfolgt eine Dekontextualisierung, dann eine, mitunter nur geringfügige, Veränderung ihrer formalen Erscheinung, was ihnen – und das ist das Verblüffende – eine ganz neue Bedeutung und ethische Kraft verleiht – jedoch ohne den Bezug zu ihrem früheren Kontext aufzugeben.

Hinsichtlich *Le livre de la cité des dames* gilt es, nach den Bewohner/innen von Christine de Pizans allegorischer, korrekter gesagt, symbolischer Stadt zu fragen. Bewohner/innen einer Stadt, die mithilfe von *Dame Raison*, *Dame Rectitude* und *Dame Justice* errichtet wurde. Der Band enthält zwei weitere Miniaturen, die darauf eine Antwort geben mögen. Jede der Miniaturen markiert den Beginn eines der drei Teile des Buches, was ihre konzeptuelle Bedeutung deutlich macht. Die Miniatur am Beginn von Teil Zwei (fol 31v, Abb. 1b) zeigt einen Blick von außen auf die beinahe fertiggestellte Stadt (auf einem der Dächer kann man noch einem Dachdecker bei der Arbeit zusehen) in der typischen Manier einer mittelalterlichen Stadtansicht. Dabei muss man sich vergegenwärtigen, wie klein die detailreiche Darstellung ist: als einspaltige Abbildung misst sie gerade einmal circa 10 × 8 cm. Farbe und Stimmung sind vergleichbar mit dem Bild von Teil Eins, möglicherweise wirkt diese etwas weniger feierlich. Sie zeigt erneut eine führende Figur und, nicht eine, sondern fünf geführte Frauenfiguren. Die führende Person, eine herausgehoben schön gekleidete und gekrönte Dame in aktiver, aufmerksamer Haltung ist – entsprechend dem Text – *Dame Rectitude*. Doch erneut trägt sie ein rotes Kleid, sehr ähnlich jenem von *Dame Raison* in der zweiten Szene von Teil Eins. Sie steht vor dem offenen Stadttor und fasst eine der Damen bei der Hand und geleitet so die gesamte Gruppe in die Stadt. Von der Kleidung und der Körperhaltung her zu beurteilen, ist die vierte Person, fast am Ende der Reihe, Christine, doch wirkt sie hier zurückhaltender. Hier ist sie nun nicht mehr die Initialfigur der gesamten Erzählung, sondern eine von vielen, die darauf warten, in die neue Stadt geführt zu werden.

Die dritte Miniatur, die Teil Drei eröffnet (fol 67v, Abb. 1c), zeigt zwei Gruppen von Frauen am Eingang der nun fertiggestellten Stadt. Die Bewegungsrichtung führt erneut von links nach rechts, die Szene erzählt Erwarten und Ankommen, mit leerem Raum dazwischen. Der/die Betrachter-Leser/in wird in der Lektüre jäh von einer Ranke unterbrochen, die die Aufmerksamkeit vom Text zum (ebenfalls einspaltigen) Bild lenkt. Zunächst wird

das Auge zur Architektur geführt, die, bedingt durch einen hohen Horizont (wenn auch nicht in streng zentralperspektivischer Manier) groß und mächtig wirkt. Doch unversehens findet er/sie sich zwischen den beiden Frauengruppen, mit den Augen zwischen ihnen hin- und herwandernd, von der erwartenden Gruppe zur ankommenden Gruppe und wieder zurück. Die (mittlerweile) Bewohnerinnen der Stadt, nun geführt durch die – erneut rot gekleidete – *Dame Justice*, empfangen die letzte Gruppe von Frauen, alles Heilige, angeführt durch Maria als ihrer Königin. Sogleich sinkt *Dame Justice* auf die Knie, und auch ihr Gefolge (die dritte Person erneut Christine) scheint sich der Besonderheit der Ankommenden sehr wohl bewusst zu sein; alle weichen unversehens mit ihren Oberkörpern leicht zurück. Einige der ankommenden Frauen können mithilfe ihrer Attribute identifiziert werden: so in der ersten Reihe hinter Maria von links nach rechts Maria Magdalena – Kündlerin der Auferstehung Christi und damit erste Apostolin – und Katharina – genauer gesagt, Katherina von Alexandria, Jungfrau, Martyrin und bezeugt als Gelehrte, und damit auch Patronin der Philosophischen Fakultäten.¹² Maria selbst wird, nicht wie üblich mit dem Christuskind im Arm, sondern mit Zepter und Buch gezeigt. Nicht Demut und christliche Nächstenliebe werden demnach hervorgehoben, sondern das intellektuelle Profil dieser heiligen Frauen. Sie werden auch alle in selbstbewusst aufrechter Haltung gezeigt, mit goldenen Nimben, so weit das Auge reicht.

Welche Einsichten gewinnen wir aus dieser Konstellation? Zunächst ist natürlich offensichtlich, dass die künstlerische Form der mittelalterlichen Handschrift eine völlig andere ist als die eines Werks des 21. Jahrhunderts. Doch sind in beiden Fällen einzelne formale Entscheidungen und scheinbar unbedeutende Details von großer Signifikanz für die Bedeutung des gesamten Kunstwerks. Aber die künstlerische Sprache einer mittelalterlichen Miniatur ist nochmals spezieller, mit möglicherweise versteckten Bedeutungen – zumindest für einen heutigen Betrachter.

Auf den zweiten Blick lassen sich jedoch bemerkenswerte Parallelen erkennen. In erster Linie ist zu betonen, dass Christine de Pizans Stadt sich in einem kontinuierlichen Prozess des Aufbaus befindet. In einem Prozess,

12 Gemäß der traditionellen Überlieferung wandte sie sich, als ihre Verfolgungen begannen, an den regierenden Kaiser Maxentius, um ihn von ihrem (christlichen) Glauben zu überzeugen. Maxentius, der ihr im Disput nicht gewachsen war, rief fünfzig der besten heidnischen Philosophen und Redner zu einer Unterredung mit ihr, in der Hoffnung, dass diese ihre prochristlichen Argumente widerlegen würden. Doch Katharina gewann die Debatte. Beeindruckt und überzeugt durch ihre Beredsamkeit, erklärten sich mehrere ihrer Widersacher zu Christen (und wurden deshalb ebenfalls hingerichtet).

der wesentlich durchdrungen ist von der utopischen Vision ihrer Vollkommenheit, konkret angezeigt in der Versammlung der heiligen Frauen – markiert durch das Meer aus goldenen Nimben. Wir erinnern uns an die Dystopien von Irena Lagator. Sodann ist Christine de Pizan getrieben von der Idee einer fairen und gerechten Gesellschaft, nicht zuletzt für Frauen. Die feministischen Ambitionen ihres *Buches von der Stadt der Frauen* sind offensichtlich. Christine de Pizan war nicht nur Teil, sondern eine wichtige Stimme in der *Querelle des Femmes*, einer von Männern und Frauen geführten Debatte über die Rolle und Bedeutung von Frauen, die alle Aspekte des Frauseins zur Disposition stellte, ihre angebliche/n Natur, Schönheit, Charaktereigenschaften, Fehler und Schwächen etc., und – nicht zuletzt – ihre soziale Rolle. Es erübrigt sich zu betonen, dass Christine de Pizan um die Stärkung des Ansehens und der gesellschaftlichen Stellung der Frauen bemüht war. Und *Le livre de la cité des dames* war Teil dieser *Querelle*. Das heißt, sie hat nicht nur eine theoretische Debatte geführt, sondern auch konkret, praktisch eingegriffen. Nicht zuletzt an diesem Punkt wird die Verschränkung der beiden Welten – der Welt der Bücher und der Welt der Politik – offenkundig. Der Vergleichspunkt zwischen den beiden Künstlerinnen ist natürlich nicht so sehr das feministische Anliegen, als vielmehr das Bemühen um eine gerechte Gesellschaft. Nicht nur die Gesellschaftsverhältnisse haben sich verändert – wenn der Kampf um die Rechte der Frauen auch bis heute andauert –, sondern auch die Fokussierungen sind andere. Christine de Pizan errichtet eine symbolische Stadt, die ihr ganzes Augenmerk auf die Rechte und Chancen für Frauen richtet. Irena Lagator Pejović analysiert die zeitgenössische Gesellschaft und zielt dabei auf die ökonomischen Strukturen und die Verstrickung der Einzelnen in diesen. Schließlich gilt es, die intellektuellen Aspekte der beiden Konzepte hervorzuheben. Irena Lagator ist zweifellos eine Konzeptkünstlerin; sie versteht es jedoch, ihre komplexen und vielfältigen Recherchen mit feinen ästhetischen Qualitäten zu verbinden. Und das ist, so meine Überzeugung, einer der zentralen Punkte ihres künstlerischen Outcomes – ich komme später darauf zurück. Christine de Pizan war nicht nur selbst eine hochgebildete Person, sie verknüpfte in vielen ihrer Bücher die Fähigkeiten des Wissens und der Vernunft mit Frauenpersönlichkeiten, und in der *Cité* in herausragender Weise. Die *Dame Vernunft* ist die Leitfigur des gesamten Buches, eng verbunden mit Gerechtigkeit und Rechtschaffenheit. Wesentlich dabei ist, dass viele der weiblichen Figuren aus der Mythologie, der Bibel oder der Geschichte – die als „Bausteine“ der zukünftigen Stadt zitiert werden – nicht nur mit intellektuellen (und künstlerischen) Fähigkeiten ausgestattet sind, sondern auch mit politischen und ökonomischen Funktionen. Und wenn Christine de Pizan uns, in der dritten Miniatur, die heiligen Frauen als den Höhepunkt an Bewohnerinnen der Stadt vorführt, beschreibt sie

nicht - was man entsprechend der christlichen Tradition für Frauen erwarten würde - Demut und Opferbereitschaft, sondern betont deren intellektuelle Fähigkeiten. Ich rufe nur Maria mit dem Buch in Erinnerung!

Und drittens sind die Bilder, bei allen Unterschieden in der konkreten Ausführung - Unterschiede, die der Tatsache vollkommen verschiedener künstlerischer Welten geschuldet sind -, in einem prinzipiellen, bildwissenschaftlich verstandenen Sinn, gleichartig. Sowohl in *Le livre de la cité des dames* als auch in Irena Lagator's *Knowledge of the Limited Responsibility Society* sind sie in ihren formalen Elementen (Mauern, Dächer, Kleider, Kronen) und Materialien (Kassenrollen, Leinenbindung) sehr konkret, in ihrer konzeptuellen Ausrichtung aber abstrakt. Und ich denke, letzteres ist der entscheidende Punkt dafür, dass sie selbst über weite geografische Kontexte und historische Epochen hinweg lesbar sind.

Der Schatz (der Stadt der Frauen)

„Schatz“ ist ein schillernder Begriff. Ich rufe zunächst Irena Lagators Auseinandersetzung mit der Welt der Ökonomie, mit Banken und Finanzunternehmen sowie mit Geld in Erinnerung. Man erinnere sich aber auch an die Weise, wie sie immaterielle Werte ins Zentrum rückt, mit denen sie das etablierte System der Handelswelt unterwandert: wie etwa Glück - für jeden und jede der größte Schatz überhaupt. Schließlich lassen sich diese - gesellschaftlichen wie individuellen - Schätze auch mit dem Begriff Verantwortung in Verbindung bringen. „Schatz“ - und diese Tatsache ist an sich schon erstaunlich - ist auch der Titel eines anderen Buches von Christine de Pizan, *Le trésor de la cité des dames / Der Schatz der Stadt der Frauen*, das so eng mit *Le livre de la cité des dames* verschwistert ist, dass man sagen könnte, es sei dessen zweiter Teil. Heute ist es wenig bekannt, doch zu Lebzeiten Christine de Pizans und auch noch im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert war es überaus beliebt.

Die Geschichte, wie sie im Prolog beschrieben wird, ereignet sich folgendermaßen: Christine, erschöpft von der Arbeit am soeben fertiggestellten *Livre de la cité des dames*, wird erneut von den drei Tugenden, *Dame Raison*, *Dame Rectitude* und *Dame Justice*, besucht, die sie auffordern, ein weiteres Buch zu schreiben. Dieses Buch soll sich nun direkt an die Zeitgenossinnen richten und ihnen moralische Ratschläge für ihr Verhalten im privaten und öffentlichen Leben geben. Mit anderen Worten, es ist eine Art Fürstenspiegel, allerdings für Frauen. Das Ungewöhnliche an diesem Fürstenspiegel - im Vergleich zu anderen Beispielen dieses Genres - ist zunächst die Tatsache, dass sich die Autorin an Frauen wendet; sodann, dass sie sich an Frauen aller gesellschaftlichen Klassen wendet, von Königinnen über Geschäftsfrauen bis hin zu Prostituierten.

Zwei Punkte sind hier bemerkenswert. Erstens, dass dieses Buch – wenn es auch mit seiner Hierarchisierung von den Königinnen und Prinzessinnen (Teil Eins) über die Aristokratinnen (Teil Zwei) bis zu den Frauen der mittleren und unteren Schichten (Teil Drei) die Gesellschaftspyramide des mittelalterlichen Frankreichs widerspiegelt – Frauen aller Schichten mit Interesse und Respekt behandelt. Und zweitens, dass es sie nicht nur erwähnt und sie anspricht, sondern dass es von allen Mitgliedern dieser Gesellschaft verlangt, nach den geltenden moralischen Grundsätzen zu leben. Diese moralischen Verpflichtungen unterscheiden sich je nach sozialem Status: Eine Königin hat andere Verpflichtungen als eine Kauffrau, eine Prostituierte andere als eine Aristokratin, sowohl in individueller als auch in gesellschaftlicher Hinsicht. Ich möchte den etwas antiquiert anmutenden Begriff der Moral durch den der Verantwortung ersetzen – eine Verantwortung jeder einzelnen Person innerhalb und für das gesellschaftliche Ganze.

An dieser Stelle ist es lohnend, ja geradezu unumgänglich, ein anderes Werk von Irena Lagator hervorzuheben. Es handelt sich dabei um ein recht bekanntes Werk, das eine zentrale Stellung innerhalb ihres Projekts *The Society of Unlimited Responsibility* (Abb. 10) einnimmt: ein kleines Büchlein (ca. DIN A5, etwas schmaler) mit genau diesem Titel. 2006 entstanden, hat sie es später zu einer All-over-Wandmalerei (technisch gesprochen, Tusche und Bleistift auf Leinwand, gepinnt an die Wände, den Boden und die Decke) als Teil ihrer Installation für den montenegrinischen Pavillon auf der 55. Biennale von Venedig (2013) mit dem Titel *Ecce Mundi* (Abb. 11) weiterentwickelt. Ich konzentriere mich jedoch auf die Buchversion – zum einen, weil diese das ursprüngliche Konzept darstellt, zum anderen, weil diese Form eine größere Nähe zu Christine de Pizans Bücherwelt bietet. Freilich ist es durchaus überzeugend, sich die konzeptuelle Idee auch raumgreifend vorzustellen. Im Gegensatz zu Christine de Pizans schwerem, ledergebundenen Band wirkt Irena Lagators Schulheft mit Fadenheftung und dünnem Pappeinband unpräzise. Es besteht aus Karopapier, das zur Gänze mit kleinen Strichmännchen bedeckt ist, eine Figur für jedes Quadrat, Seite für Seite, von Anfang bis Ende. Genau gesagt enthalten einige Quadrate nur den Teil einer Figur oder auch nur einen Punkt. Wenn man rasch durch die Seiten blättert, erhält man einerseits den Eindruck einer dicht gedrängten Ansammlung, andererseits aber auch das Empfinden von freien Zwischenräumen. Es entsteht weniger ein Gefühl der Enge oder des Eingeschlossenseins als vielmehr einer fließenden Bewegung. Und noch etwas ist interessant. Obwohl alle Strichmännchen fast die gleiche Form haben, nehmen sie eine Vielzahl von Haltungen ein: aufrecht, schräg, auf dem Kopf stehend usw. Der/die Betrachter:in sieht sich somit einerseits mit einem dichten All-Over konfrontiert, andererseits mit einer faszinierenden Vielfalt. Wenn die winzigen Figuren ihre Arme ausstrecken, hat man wiederum den Eindruck, dass sie sich die Hände reichen – und vermitteln darin möglicherweise eine Ahnung von Irena Lagators Idee von Gemeinschaft.

Um die Künstlerin selbst zu zitieren: „[...] die relationale, wechselseitig sich konstituierende Räumlichkeit zwischen Gesellschaft und Individuum und umgekehrt wird sichtbar gemacht in ihrer wechselseitig produktiven zeitlichen Entwicklung.“¹³ Viele Individuen, aber dennoch miteinander verbunden – zunächst durch die zugrunde liegende Struktur (in diesem Fall Karopapier), sodann durch ihre Gesten. Die ursprüngliche Arbeit ist eine Zeichnung; als Kunstwerk existiert sie als (gedrucktes) Multiple – vielleicht ein Take-away. Und gelangt so wiederum in die Hände von vielen.

Vergleichen wir diese Vision einer künftigen Gesellschaft mit der Eröffnungsminiatur von Christine de Pizans *Schatz*. Und zwar erneut eines Autographs, *MS f Med. 101* (Abb. 2), dem so genannten *Boston Treasure*, ausgeführt vom *Maître de la cité des dames*, d. h. von derselben künstlerischen Hand wie im Fall von *MS fr 607*, und zudem einem/r der Lieblingskünstler/innen von Christine de Pizan.¹⁴ Sofort stellt sich derselbe Eindruck von Klarheit, Frische und Präzision ein wie bei den oben besprochenen Miniaturen. Auch hier erstreckt sich das Bild über beide Textspalten und nimmt die obere Hälfte der Seite ein. Auch hier ist die Miniatur in zwei Szenen geteilt, sie zeigt auf der linken Seite die eben noch schlafende und nun von den drei Tugenden aufgeweckte Christine, auf der rechten Seite ein Klassenzimmer. Gut trifft meines Erachtens Laura R. Dufresne, eine weitere Kennerin der Manuskripte Christine de Pizans, den Charakter der Begegnung zwischen Christine und den Tugenden: „Ähnlich wie der Schreibtisch, der die erste Miniatur des *Livre de la cité des dames* unterteilt, trennt hier das Bett die Tugenden in der Körpermitte ab. Die Christine aufweckende Tugend gibt ihr einen so kräftigen Ruck, dass sie unsere Autorin unversehens in eine aufrechte Position

13 Lagator Pejović, *The Society of Unlimited Responsibility*, 81 [übers. MLK].

14 Wie in der mittelalterlichen Kunstproduktion üblich, wurden vor allem Bücher – da dafür unterschiedliche Fertigkeiten erforderlich waren – in Werkstätten hergestellt. Viele Künstler/innen haben anonym gearbeitet; jedenfalls sind ihre Namen späteren Generationen nicht mehr bekannt. Das ist der Grund, warum die kunsthistorische Forschung Hilfsnamen wie „Meister von ... [eines ihrer wichtigsten Werke]“ verwendet. In den gängigen kunsthistorischen Publikationen werden sie als „Meister“, d. h. in der männlichen Form, zitiert. Neuere Forschungen haben gezeigt, dass im Paris des fünfzehnten/sechzehnten Jahrhunderts häufig auch Frauen in diesen Buchwerkstätten tätig waren, sei es als Schreiberinnen oder als Illustratorinnen. Daher wissen wir bis heute nicht, ob der/die *Maître de la cité des dames* ein Mann oder eine Frau war. Einfach ausgedrückt, ist es zumindest möglich und meiner Meinung nach – angesichts der wissenschaftlichen und politischen Haltung von Christine de Pizan – sogar wahrscheinlich, dass er/sie eine Frau war.

manövriert [...].“¹⁵ Die rechte Seite schildert eine Unterrichtssituation mit insgesamt elf Frauen, die durch Kleidung und Kopfbedeckung deutlich als Angehörige unterschiedlicher sozialer Klassen ausgewiesen sind, sowie, in Frontalansicht im Zentrum der Szene, ihre Lehrerin, *Dame Prudence*. Christine de Pizan führt hier somit eine weitere weibliche Tugendfigur ein, die sich durch eine spezifische Intelligenz auszeichnet: *Dame Prudence* verkörpert das weltliche Wissen.

Einige Aspekte gilt es hervorzuheben: Erstens begegnen wir derselben Christine und denselben Tugenden, die wir bereits aus der Eröffnungsszene des *Livre* kennen, in eleganter, aber im Grunde bescheidener Kleidung. Allerdings vermittelt die Szene einen privateren und auch intimeren, nahezu familiären Eindruck; Christine wird ausgestreckt auf ihrem Bett liegend gezeigt, und wir können beobachten, wie eine der Tugenden, *Dame Rectitude*, Christines Arm ergreift, als wolle sie sie zum Aufstehen drängen. Die Protagonistinnen kennen sich bereits, und die Situation zeugt eher von einer Fortsetzung als von einem Beginn. Zweitens wird *Dame Prudence* als eine Regina, eine Königin, dargestellt, in rotem Kleid und blauem Mantel mit goldener Krone, die auf ihrer Kathedra thront. Drittens sind ihre Schülerinnen allesamt weiblich und verkörpern Frauen aus allen sozialen Schichten. Und schließlich illustriert diese Miniatur keine der ehrenwerten moralischen Haltungen, die in den drei Teilen des Buches ausführlich beschrieben werden, sondern stellt eine Situation des Lernens dar. Das ist, wie ich finde, ein recht abstraktes Arrangement für ein Buch, das Frauen dazu motivieren will, ihre Lebensführung zu verbessern. Es ist mehr ein Statement als eine Unterweisung, unumstößlich in seiner Klarheit und überzeugend in seiner Selbstverständlichkeit.

An dieser Stelle sollten wir ein paar Worte über die Rolle der Tugendfiguren in Christine de Pizans Konzept einer zukünftigen Gesellschaft verlieren. Das Prinzip, moralische Haltungen in Form von (weiblichen) allegorischen Figuren darzustellen, ist in der philosophischen und theologischen Literatur des Mittelalters weit verbreitet. Bemerkenswert bei Christine de Pizan ist die Akzentuierung der moralischen Qualitäten, die sie mit weiblichem Verhalten in Verbindung bringt – sei dies im *Livre*, im *Trésor* oder auch in ihren anderen Büchern. Stärker strukturell betrachtet, gibt es im *Livre* und im *Trésor* zwei intellektuelle Qualitäten: Vernunft und Klugheit; und zwei ethische Qualitäten: Gerechtigkeit und Rechtschaffenheit. Die jeweils erste der beiden Qualitäten, Vernunft und Gerechtigkeit, ist stärker theoretisch und prinzipiell aufzufassen, die zweite, Klugheit und

15 Laura R. Dufresne, *The Fifteenth-Century Illustrations of Christine de Pizan's Book of the City of Ladies and The Treasure of the City of Ladies. Analyzing the Relation of the Pictures to the Text*, Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2012, 54 [übers. MLK].

Rechtschaffenheit, ist konkreter ausgerichtet und bezieht sich mehr auf das individuelle Verhalten. Wenn wir einen Schritt weiter gehen und Christine de Pizans Wahl der Tugenden für ihre zukünftige Stadt mit Irena Lagators Konzept der Verantwortung vergleichen, könnten die einen (die Tugenden) etwas Licht auf die andere (die Verantwortung) werfen – oder umgekehrt, die zweite (Verantwortung) könnte einen theoretischen Begriff für erstere (die Tugenden) bieten. Um auf Lagators Notizheft, *The Society of Unlimited Responsibility* von 2006 zurückzukommen, könnten die Quadrate mit den prinzipielleren und allgemeinen Tugenden, der Vernunft und der Gerechtigkeit, in Verbindung gebracht werden; die einzelnen Figürchen und ihre Gesten mit den konkreteren und alltäglichen Haltungen, der Klugheit und der Rechtschaffenheit.

Und wenn wir die Frauenversammlung im *Trésor* noch einmal durch die Linse des karierten Heftes von Irena Lagator betrachten, entdecken wir vielleicht das fein gearbeitete Kachelmuster an der Rückwand sowie – wenn auch weniger exquisit – am Boden: Auch hier Quadrate, allüberall. Im *Trésor* von Christine de Pizan sind sie in Lapislazuli und Gold ausgeführt – bekanntlich die kostbarsten Farben der mittelalterlichen Kunst, die oft zur Kennzeichnung der transzendenten Welt verwendet wurden. Christine de Pizan flieht dabei jedoch nicht in ein (christliches) Jenseits; sie baut ihre Stadt vielmehr in dieser (irdischen) Welt – doch sie bzw. *Le maître de la cité des dames* überträgt diese Merkmale der mittelalterlichen Kunst in die Epoche der Frührenaissance, um die utopische Qualität der beschriebenen Lern-Situation zu markieren. Es ist nun *Dame Prudence*, also Klugheit in weltlichen Belangen, die, umgeben von diesem schimmernden Hintergrund, auf ihrer Kathedra thront.

Das Präsentieren von Büchern

Knowledge of the Limited Responsibility Society (die Stadt) and *The Society of Unlimited Responsibility* (das Booklet) sind nicht die einzigen Arbeiten von Irena Lagator Pejović, die sich mit Büchern beschäftigen. Insofern als das Zentrum meines Textes die Frage nach der Verschränkung der Welt der Bücher/der Kunst und der Welt der Politik/der Ökonomie bildet, und zwar über künstlerische Prozesse des Reframings, lohnt es, noch etwas tiefer in die „Welt der Bücher“ von Irena Lagator vorzudringen. Ein anderer Schatz, sozusagen, in der vollen – zweifach verknüpften – Bedeutung des Begriffs.

Zunächst ist Irena Lagator als Konzeptkünstlerin zu bezeichnen; als solche sind Lesen und Recherchieren Teile ihrer künstlerischen Arbeit. Vergleichbar Christine de Pizan hat sie ein kritisch waches Sensorium ihrem Umfeld gegenüber, greift unterschiedlichste Beobachtungen und Anregungen auf, wählt aus, akzentuiert und trifft eine Reihe gestalterischer Entscheidungen. *Dame Raison*, so könnte man sagen, ist das Fundament ihrer

künstlerischen Arbeit. Lenkt man die Aufmerksamkeit auf das künstlerische Werk, so bieten bereits die Materialien, die Bücher, Banknoten und Zeichensysteme, die Lagator für ihre Arbeiten auswählt, komplexe Aussagen: häufig reflektieren sie entscheidende Momente der jugoslawischen oder montenegrinischen Geschichte, seien sie nun politisch, wirtschaftlich oder poetisch. Die Weise, wie sie diese präsentiert, ist in erster Linie eine Form des Zeigens. Doch diese Art künstlerischen Reframings erschließt ihnen eine allgemeine Bedeutung und verleiht ihnen eine Art globaler Relevanz. Welche Andeutungen und Fäden dann in der Rezeption jeweils herausgezogen werden – und darin sehe ich den dritten, unverzichtbaren Aspekt von Kommunikation im Medium der Kunst – hängt von den unterschiedlichen Betrachtern/Leserinnen ihrer künstlerischen Inszenierungen ab.

Ich denke zunächst an *It Is Made for You* von 2001 (Abb. 12), gewissermaßen Irena Lagators erstes eigenständiges (d.h. nach Abschluss des Studiums geschaffenes) Kunstwerk. Es handelte sich dabei um eine Installation von Zeitungen im öffentlichen Raum, bei der die Passant:innen eingeladen wurden – besser gesagt, gezwungen waren –, über die ausgebreiteten Blätter zu gehen. Gehwege und Treppen waren, in einer Art All-over, ausgelegt mit Zeitungsartikeln. Zweifellos begannen einige von ihnen zu lesen.

Eher in der inneren Welt der Bücher angesiedelt war die Serie *Responsitorium Horizon Poems* (größtenteils ab 2011, und *Tell Why* von 2002 (Abb. 13) als früher Vertreter dieses Konzepts). Die Künstlerin stapelt Bücher in einer instabil wirkenden, aber dennoch subtil ausbalancierten Form so, dass der/die Betrachter:in die auf den Buchrücken geschriebenen Titel lesen kann. Verbindet man sie, erhält man einen haikuartigen Satz wie (aus *Responsitorium Horizon Poems*, Abb. 14) „The Assault on Reason, [for] – Object to Be Destroyed, [for an] – Art as Far as the Eye Can See“. Diese Bücherstapel erinnern an die unterschiedlichen Autorenporträts von Christine de Pizan in ihrem Studiolo, auf denen sie stets als von Büchern umgeben dargestellt wird. Sie weisen, so ließe sich sagen, auf das vorhandene Wissen, bereit für weiteres Nachdenken und Kontextualisieren. Zwei weitere (frühe) Werke von Irena Lagator sollten erwähnt werden. Dabei interessieren im Kontext dieses Essays vor allem ihre Form und interaktiven Qualitäten. Das eine, *Opening of the Book* aus dem Jahr 2004 (Abb. 15) – biografisch gesehen ihre Magisterarbeit – ist eine zeichnerische Antwort auf ein Gedicht des vielleicht (auch für Ausländer) bekanntesten montenegrinischen Dichters und Philosophen (und Priesters und Politikers) Petar II Petrovic-Njegoš (1813–51). Demnach handelt es sich um eine Erfahrung von Erinnerung: eine Erinnerung in einer besonderen, nämlich dualen Form – einer Dualität, in der sich die Elemente dennoch konstitutiv aufeinander beziehen. In der einen Situation werden 64 Bände dieser Gedichtzeichnungen im Format von je 100 × 70 cm auf Lesetischen präsentiert, die sich über den ganzen Raum oder auch über mehrere Räume erstrecken. Es handelt sich um eine begehbare Installation sowie um einen Betrachtungs- und

Leseprozess. In der anderen Situation werden die Bände zu einer 120 cm hohen, mit einem Ledereinband umschlossenen Buchskulptur zusammengebunden – erneut eine Buchskulptur, könnte man sagen, aber nun nicht als stadähnliche Anordnung verschiedener Bücher, sondern als ein einziger Monolith. Wie ein versiegelter Schatz.

Bilden bereits bei *Opening of the Book* interaktive Aspekte eine wesentliche Komponente, macht eine weitere Installation aus dem Jahr 2005 den/die Betrachter-Leser:in explizit zum Teil des Kunstwerks. Schon in dieser frühen Installation (Abb. 16) hängen Papierbögen – vom Material her Zellophan-Streifen – so von der Decke, dass sie fast den Boden berühren. Die Streifen sind in der Mitte durchgeschnitten und fordern damit implizit die Besucher:innen auf, durch die Seiten hindurchzugehen. Dort lesen sie in schwarzer Schrift in Großbuchstaben: „What is missing?“ *What is Missing* – der Titel dieser überlebensgroßen Installation – vermittelt eine schlichte, doch eindrückliche Erfahrung: Die Betrachter/Leser:innen sind die Antworten. Was die Bücher/die Kunst konstitutiv erfordert, sind ihre Rezipient:innen. Diese übernehmen einen (wesentlichen) Teil der Verantwortung der künstlerischen Aussage.

Ich möchte hier die Eröffnungsszene von *MS fr 607* von *Le livre de la cité des dames* ins Gedächtnis/ins Auge rufen (Abb. 1a). Ich habe ausdrücklich die Bewegung in Christine de Pizans Körper hervorgehoben: Obwohl sie mit den Tugenden spricht, wendet sie sich auch ein wenig ihren Leser:innen zu. Und positioniert sie damit als Mitspieler der sich entwickelnden Erzählung. Was in der Handschrift an der Schwelle vom Mittelalter zur Frührenaissance als eine nahezu unscheinbare Körperbewegung vorgeführt wird – nämlich die Markierung der wesentlichen Rolle der Betrachter/Leser:innen – wird in Lagators Installation aus dem frühen 21. Jahrhundert für die Besucher:innen zu einer explizit körperlichen Erfahrung.

Von besonderem Interesse im Zusammenhang mit der Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen der Welt der Bücher/Kunst und der Welt der Politik/Ökonomie sind die, wie ich sie nennen möchte, Geld-Folianten von Irena Lagator: schwere Bände, die in einem Fall vier, im anderen drei Bündel von Banknoten enthalten. Der eine, *My Father's Salary* von 2023 (Abb. 17), geht auf eine Installation namens *Exchange Value* von 2017 zurück und enthält Bündel jugoslawischer Scheine aus den frühen 1990er Jahren. Die Arbeit bezieht sich auf die kurze Periode der Hyperinflation zwischen 1992 und 1994, als der Wert des Geldes quasi täglich sank. Irena Lagator kommentiert: „Die Preise verdoppelten sich alle 16 Stunden. Je mehr Nullen auf den Banknoten waren, desto weniger waren sie wert.“¹⁶ Sorgfältig als schweres Buch mit den Maßen

16 Irena Lagator, *Exchange Value*, 2017: <https://www.irenalagator.net/texts/Irena%20Lagator,%20Exchange%20Value.pdf> [übers. MLK].

33,4 × 18,5 × 6,5 cm gebunden, konfrontieren sie den/die Betrachter:in nicht nur mit einer Reihe von Gebäuden und Porträts nationaler Bedeutung, sondern auch mit der Frage wachsender und schrumpfender Werte. Das andere ist bereits 2007 entstanden und erlaubt einen zusätzlichen Bezug zu Christine de Pizans *Livre de la cité des dames*. **After Memory** (Abb. 18), der Titel des Folianten von Irena Lagator, erweckt im geschlossenen Zustand zunächst den Eindruck eines kostbaren alten Buches, einer Antiquität. Die vergilbten Seiten, die aufwendige Fadenheftung und der hellbraune Leineneinband – all dies gemahnt an ein Werk aus dem neunzehnten Jahrhundert oder gar noch früher; es versetzt uns in die Welt einer Adels- oder Klosterbibliothek. Sein Inhalt besteht, materiell gesehen, aus 1800 älteren und neueren 200-Dinar-Banknoten. Insofern hat das Buch, immer noch materiell gesehen, einen Wert von 360.000 Dinar. Darin liegt in der Tat die erste Aussageebene dieses Kunstwerks. Lagator lieh sich die damals noch gültigen Banknoten von der serbischen Nationalbank und bot im Gegenzug der Bank an, den gleichen Betrag in Form eines Kunstwerks rückzuerstatten. Dies unter einer Bedingung, nämlich, dass das Werk permanent im *Museum des Geldes* der Nationalbank ausgestellt würde. Eine typische Lagator-Geste sozusagen: eine Verbindung zwischen der Welt der Kunst (in Form eines Buches) und der Welt der Wirtschaft/Politik – und bildet in diesem Sinne eine eindeutige Verbindung zu *Knowledge of the Limited Responsibility Society* und verwandte Projekte. Der zweite markante Punkt liegt in der Gestaltung eben dieser Banknote. Wie nahezu jede Banknote das Porträt einer wichtigen Persönlichkeit trägt, so offeriert der serbische 200-Dinar-Schein das Porträt einer Frau, nämlich von Nadežda Petrović, einer der berühmtesten Künstlerinnen des Balkans an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Ihre nationale Bedeutung beruht jedoch nicht nur auf ihrer Kunst, sondern nicht zuletzt auf ihrem Engagement als Krankenschwester während des Ersten Weltkriegs. Aus diesem Grund wird sie auf der Banknote prominent in einer Militäruniform abgebildet, ergänzt durch eine Büste, die sie als Künstlerin mit einer Palette in der Hand zeigt. Auch wenn die patriotische Rezeption in gewisser Weise ambivalent ist,¹⁷

17 In der jüngeren Forschung wird die Rolle und Bedeutung von Nadežda Petrović im Kontext der frühen jugoslawischen Geschichte immer wieder diskutiert. So bemerkt Mileta Prodanović in einem Aufsatz aus dem Jahr 2009: „Dies war auch die letzte Banknotenserie, die den Namen Jugoslawiens trug, eines Landes, für dessen Idee Nadežda Petrović sich tatkräftig einsetzte und schließlich ihr Leben opferte.“ (Mileta Prodanović, *After Memory*, in: *Art Centrala* Nr. 1 (Feb. 2009), 48–51 [übers. MLK]). Irena Lagator stellt hierzu die (rhetorische) Frage: „Meinte er nur die Tatsache, dass sie Krankenschwester war, oder gibt es möglicherweise noch weitere Fakten ihres politischen Engagements?“ (E-Mail an

ist die Tatsache dieses nationalen Denkmals einer bedeutenden Frau und Künstlerin bemerkenswert, und ist zweifellos dies der Grund, warum Irena Lagator genau diese Banknote für ihren ersten Geld-Folianten gewählt hat. Und genau das ist der Punkt, der uns zu Christine de Pizans *Buch von der Stadt der Frauen* zurückbringt. Dieses Buch ist ein Schatz an Geschichten über bedeutende Frauen aus der Mythologie, der Bibel, der Geschichte sowie dem zeitgenössischen Frankreich, darunter auch Künstlerinnen – so etwa Anastasia, der berühmtesten von ihnen. Man könnte sogar sagen, dass der Körper dieses Buches aus den Eigenschaften, Taten und Errungenschaften seiner weiblichen Helden besteht, so wie sie auch die Bausteine der zukünftigen Stadt sind.

Zwei Gedächtnisbücher, sozusagen – jedes von ihnen ein Schatz.

Ein weiteres Buch muss an dieser Stelle genannt werden. Ich lese es als eine (letzte) Fußnote zu Irena Lagators Werkkomplex über die *(Un)Limited Responsibility Society* – gewissermaßen mit einem kleinen Augenzwinkern. Ich lese es zudem als ein Werk der konkreten Poesie. Unter Bezugnahme auf 27 verschiedene Sprachräume und ihre „limited responsibility“ / „begrenzte Verantwortung“ bietet *Disappearance Appearance* aus dem Jahr 2013 (Abb. 19) eine Elementar-Übung in Verantwortungs-Mathematik – oder ein Gedicht der Bruchrechnung: Man nehme „Non-Limited Liability Partnership (NonLLP)“ und teile es durch „Limited Liability Partnership (LLP)“, so erhält man „Non“; in der serbokroatischen Version nehme man „Društvo s Ne Ograničenom Odgovornošću (DNeOO)“ und teile es durch „DOO“, so erhält man „Ne“; in der deutschen Version nehme man „Gesellschaft mit unbeschränkter Haftung“ – bzw. wie Lagator es übersetzt: „Gesellschaft mit keiner beschränkten Haftung (Ges.keiner.m.b.H.)“ – und teile es durch „Ges.m.b.H.“, so erhält man: „keiner“; und so weiter. Was bleibt also übrig, wenn man die Verantwortung einschränkt? Non/Ne/Keiner.

Bei der Entdeckung all dieser Bücher im Werk von Irena Lagator, kommt mir zweifelsohne eine weitere Miniatur aus einem der Autographe von Christine de Pizans Oeuvre in den Sinn/ins Auge: die Eröffnungsminiatur von *Harley MS 4431*, fol. 3r (Abb. 3). Ich kann hier nicht näher darauf eingehen;¹⁸ ich möchte lediglich die Tatsache hervorheben, dass (erneut) der/die *Maître de la cité des dames* Christine de Pizan zeigt, wie sie am Hof von Königin Isabel (Isabeau) von Bayern, der Gemahlin Karls VI. von

die Verfasserin vom 21. August 2022; Archiv d. Verf. [übers. MLK]) Siehe ferner Astrid Wege, *After Memory*, in: *The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy, 2001-2011*, ed. by Neue Galerie am Universalmuseum Joanneum Graz, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, 120-122.

18 Für eine eingehendere Analyse von *Harley MS 4431* siehe Leisch-Kiesl, *Die Dame Vernunft*, 29. 30-31.

Frankreich, auftritt und der Regentin einen mächtigen Sammelband mit all ihren bisherigen Schriften überreicht. Das *Queen's Manuscript* (so der geläufigere Titel dieses schweren Folianten) umfasst nahezu das gesamte literarische Vermächtnis Christine de Pizans und zeigt sie somit auf dem Höhepunkt ihrer schriftstellerischen Karriere.

Wenn wir von hier in das Atelier von Irena Lagator zurückkehren, so sehen wir dort weitere Bücher gestapelt, die aus verschiedenen sozialen Kontexten stammen und auf den Moment warten, in ein weiteres Kunstwerk transformiert zu werden. Ihre Zeit wird kommen.

Ich möchte dieses Kapitel jedoch nicht mit dieser eindrücklichen Abschluss-Geste von Christine de Pizan beenden, sondern mit einem bescheideneren Augenmerk, indem ich zwei Werke vergleiche, die am Beginn bzw. in der Mitte der künstlerischen Karrieren ihrer Protagonistinnen anzusetzen sind. Im Fall von Irena Lagator sei auf ein weiteres Buch hingewiesen, das ich bisher übersprungen habe. Es sieht dem oben besprochenen karierten Notizbuch sehr ähnlich: gleiche Größe, 21 × 12,5 cm, identer hellbrauner Kartoneinband, dieselben Quadrate. Wenn die beiden Bücher konzeptuell und formal auch miteinander verbunden sind, so sind deren Eindruck und Wirkung doch ganz verschieden. Angefertigt in einer Art automatischem Schreiben, mit Buntstiften in beiden Händen, füllte die Künstlerin jedes der kleinen Quadrate mit einer einzelnen Farbe. Teils intensiv und präzise, teils skizzenhaft und zart, steht Rot neben Blau und Gelb, Orange neben Grün und Violett und so weiter: insgesamt eine heitere Versammlung des Universums der Pigmente. Dieses Display, *Light in Space* von 2006 (Abb. 20), bringt mich zurück zu *MS f med. 101* mit der Eröffnungsminiatur von Christine de Pizans *Trésor / Schatz* (Abb. 2): Möglicherweise nicht sofort ins Auge springend, doch kraftvoll in der Wirkung, findet sich im Hintergrund eine schimmernde Kachelwand, die auch über den Boden bis an die vordere Bildkante gezogen wird. Sie trägt die gesamte Situation des (weiblichen) Lernens, mit *Dame Prudence* in deren Mitte.

Angesichts beider Werke könnte man ein Zitat von Mallarmé hinzufügen – „[...] *tout, au monde, existe pour aboutir à un livre / [...] alles in der Welt existiert, um in ein Buch verwandelt zu werden*“¹⁹ – und diesen Satz auch in umgekehrter Richtung lesen: das Buch zu verwandeln in die bestehende/ in die künftige Welt/ in die, world to come’.

19 Stéphane Mallarmé, *Le livre, instrument spirituel*, in: *Divagations*, hg. v. Eugène Fasquelle, Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1897, 273–280, hier 273. Ich verdanke diesen Hinweis Radomir Ivanović, aus einem Aufsatz mit dem Titel *Interlacing of the Arts. The Interaction of Literature, Fine Arts and Applied Arts*, in: *The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy, 2001–2011*, ed. by Neue Galerie am Universalmuseum Joanneum Graz, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, 38 (Wiederabdruck eines Aufsatzes von 2005).

Evoking a Sign [ZeichenSetzung]

Wenn ich nun an den Beginn des abschließenden, ästhetisch reflektierenden Kapitels ein Zitat von Irena Lagator stelle, so muss ich es paraphrasieren, da sich ihre Wortgefüge so gut wie nicht übersetzen lassen. Beim Durchblättern der Buchseiten – sie bezieht sich dabei auf ihr Booklet *The Society of Unlimited Responsibility* (Abb. 10) – verändere der/die Leser:in den Raum und damit den Inhalt des Buches. Durch die Bewegung des Blätterns werde sowohl der Raum zwischen den Figürchen als auch der Raum, den sie einnehmen, explizit; aber nicht nur der Raum, sondern auch die Bewegungen, die sie ausführen, als auch die Zeit, die sie flüchtig bewohnen. Das Inter-Agieren der Betrachter:innen versetze die gezeichneten Individuen visuell in Bewegung. In der bloßen Wahrnehmung der Vielfalt ihres simultanen Einander-Bewegens, aber auch im stillen Gewähr-Werden der Kausalitäten ihres friedvollen Zusammenseins, in der sie Individuen bleiben, aber sich dennoch auf Gemeinschaft hin öffnen, aktiviere der Leser kognitiv die zweidimensionale Oberfläche des Seiteninhalts und öffne sie hin in eine Befragung der Wirklichkeit. Einer Wirklichkeit, in der er/sie als Subjekt zu einer Gesellschaft gehört, die, ähnlich der Zeichnung, unbegrenzt, aber auch von unbegrenzter Verantwortung ist, und die als solche erst noch entdeckt werden müsse.²⁰

Die Weise, wie Irena Lagator Pejović hier den Rezeptionsprozess einer ihrer Arbeiten beschreibt, kann als eine Zusammenfassung für die Beziehungsstruktur genommen werden, die ich auszubuchstabieren suchte. Eine Beziehungsstruktur zwischen der Welt der Bücher/Kunst und der Welt der Politik/Wirtschaft einerseits und zwischen Irena Lagators *Knowledge of the Limited Responsibility Society* und Christine de Pizans *Livre de la cité des dames* andererseits. Als Substruktur des gesamten Textes und im vorangegangenen Kapitel bereits explizit benannt, enthält meine Argumentation einen entscheidenden Punkt, der abschließend nochmals

20 „In passing through the pages of the book, the reader modifies the space and thus the content of the book, makes explicit the space in between figures and the spaces they occupy, movements they perform, the time they ephemerally inhabit. The viewer mobilizes the drawn individuals visually by interacting with the book. In the very perception of their contemporaneous plurality in moving each other, of causalities of their peaceful, individual but common hospitable coexistence, the reader cognitively activates the two-dimensional surface of the page content opening it up toward the question of *interrogation of reality*—the one in which he as subject belongs in a society that, similarly to the drawing, unlimited and unlimitedly responsible, has yet to be discovered.“ Lagator Pejović, *The Society of Unlimited Responsibility*, 81 [übers. MLK].

hervorgehoben sei: nämlich die Bedeutung und Relevanz der *Rezeption von Kunst*. Irena Lagator reflektiert in diesem nahezu poetischen Text die Aktivität des Betrachters/der verschiedenen Betrachter:innen. Ebenso habe ich immer und immer wieder die zentrale Rolle, die im *Livre de la cité des dames* auf die Aufmerksamkeit des Leser-Betrachters/der Betrachter-Leserin gelegt wird, betont. Ich habe diesen Begriff der Betrachteraktivität im Zusammenhang meiner Untersuchung von Christine de Pizans Autographen eingeführt, um die Wechselbeziehung von Betrachten/Sinneswahrnehmung und Lesen/Verstehen – und potenziell auch Handeln – zu markieren. Im Zuge dieses Textes habe ich den Begriff nun auch auf das Oeuvre von Irena Lagator bezogen, explizit in Zusammenhang von *Limited Responsibility Society Automatism* (Abb. 9) und *What Is Missing* (Abb. 16). Hier wie dort, bei einer Handschrift der frühen Renaissance wie bei einer Installation zeitgenössischer Kunst, stellt sich die Frage, wie ein konkretes Kunstwerk zum Betrachter/zu verschiedenen Betrachter:innen spricht. Oder, andersherum gesprochen, wie sich ein/e Betrachter:in in eine künstlerische Konstellation involviert.

In einem anderen Zusammenhang habe ich hierfür den Begriff „Evoking a Sign“ / „ZeichenSetzung“ entwickelt.²¹ Ich verknüpfe darin ausgewählte Theorien der Semiotik mit zentralen Erkenntnissen der Bildtheorie. Nicht die Bedeutung von Zeichen *in* einem Bild bildet den Fokus meines Interesses, sondern vielmehr die Bedeutung *evozierende* Qualität eines Bildes für die Wahrnehmung eines/r Betrachter:in. Die Bedeutung und Relevanz von Bildern – seien es Bücher, Zeichnungen, Gemälde, Installationen, Performances – liegt nach diesem Verständnis in der Zukunft. So verstanden ist ein Bild kein feststehender Inhalt, den es zu interpretieren gelte, als vielmehr ein ästhetisches Potenzial, das wahrgenommen und gelesen werden muss ‚in times to come‘.

Betrachtet durch die Brille Irena Lagators, kann man diese Form aktiver Wahrnehmung als „Verantwortung“ bezeichnen. Verantwortung leitet sich vom lateinischen Begriff *respondere* ab, was bedeutet „zu antworten“.

Die winzige Fokus-Verschiebung vom Kunstwerk und seiner Produktion hin zum Betrachter vor oder in ihm, um die Bedeutung und Relevanz eines Kunstwerks aufzuzeigen, heißt keinesfalls, den künstlerischen Entstehungsprozess zu vernachlässigen. Es gilt, diesen Prozess zu studieren, und indem wir dies tun, setzen wir den Prozess der Bedeutungsgenerierung fort. Es heißt auch nicht, die materiellen und formalen Qualitäten eines Kunstwerks zu vernachlässigen. Wir müssen sie sehen und begreifen, und indem wir das tun, erfassen wir die Nuancen möglicher und künftiger Be-

21 Monika Leisch-Kiesl, *ZeichenSetzung | BildWahrnehmung*. Toba Khedoori: *Gezeichnete Malerei*, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2016; auf Englisch unter dem Titel *Evoking a Sign | Perceiving an Image*, 2021.

deutungen. Aber es heißt, zusätzlich und grundlegend, die Position des/der Betrachter/Leser:in zu markieren, damit die anhaltende Bedeutung und Relevanz von Kunst einsichtig wird.

Dies ist der Grund, warum ich in Bezug auf Christine de Pizans *Livre de la cité des dames* den Begriff „Symbol“ oder „Bild“ dem Begriff „Allegorie“ sowohl für die einzelnen Tugenden als auch für die Stadt als Ganzes vorziehe. Selbstverständlich bedient sich eine spätmittelalterliche Autorin auch ausgiebig der Sprache der Allegorie. Aber würde sie die Tugenden nur allegorisch begreifen, bliebe ihre Bedeutung innerhalb der vorgeführten Geschichten des Buches. Indem man *Vernunft*, *Rechtsschaffenheit*, *Gerechtigkeit* und *Klugheit* in ihrer symbolischen Qualität anerkennt und als solche als konstitutiv für die Struktur und Form der zukünftigen Stadt begreift, garantiert man ihre die Zeiten überdauernde Autorität. Dasselbe gilt für die Stadt. Wenn wir die *Stadt der Frauen* nur als Allegorie betrachten, lesen wir sie lediglich in illustrierender Weise. Die Betrachtung als Bild jedoch bietet uns vielfältige Silhouetten und verleiht dieser Stadt die Kraft anhaltender Aktualität. Dasselbe gilt für das *Buch*. Versteht man es nur als ein allegorisches Genre, so lässt es sich rasch in die Tradition der mittelalterlichen Literatur einordnen. Entdeckt man es jedoch als Symbol oder als Bild des verdichteten Wissens und als Kraftwerk von Möglichkeiten, wird es geöffnet für künftige Generationen von Betrachter-Leser:innen. Im Zusammenhang meiner Ausführungen zu Christine de Pizans Rolle innerhalb der europäischen *Querelle des Femmes* habe ich betont, dass sie sich mit ihren Schriften nicht nur an einer theoretischen Debatte beteiligte, sondern mit *Le livre de la cité des dames* auch praktisch, materialiter in den politischen Diskurs eingegriffen hatte. Vergleichbar Irena Lagators *Opening of the Book* steht dieser schwere, ledergebundene Foliant mit rund achtzig Pergamentblättern, der herausragende Taten und Leistungen von Frauen von der Mythologie über die Geschichte bis zur Gegenwart komprimiert versammelt, wie ein Monolith gegen offenkundige Angriffe ebenso wie gegen untergriffige Anspielungen. Wenn man sich als Betrachter:in und Leser:in darauf einlässt, wird man gewissermaßen Part des Buches als auch der Stadt ‚to come‘. Ein Buch wie *MS fr 607* evoziert die je individuellen Möglichkeiten und Verpflichtungen – „Verantwortung“ in Irena Lagators Worten.

Man könnte sagen, dass Christine de Pizans *Livre de la cité des dames*, verbunden mit *Le trésor de la cité des dames*, mehr auf die Bedeutung der individuellen Verantwortung abziele, während Irena Lagator Pejovićs Konzept der *Society of (Un)Limited Responsibility* mehr innerhalb gesellschaftlicher Verantwortung agiere. Betrachtet man jedoch die beiden Stadt-Silhouetten, die *Cité des dames* und *Knowledge of the Limited Responsibility Society*, so wird offensichtlich, dass individuelle und gesellschaftliche Verantwortung miteinander verwoben sind – und dies in vielerlei Hinsicht. Man könnte weiters argumentieren, dass der Begriff

„Stadt“ eine eher statische Vision biete, während der Begriff „Gesellschaft“ auf ein dynamischeres Gefüge abziele; dass eine Stadt eher stabile, eine Gesellschaft eher fluide Qualitäten impliziere – ich plädiere vielmehr dafür, die beiden Termini als zwei Seiten derselben Medaille zu betrachten. In beiden Bildern entdecken wir die ethischen Implikationen eines Kunstwerks. In beiden Fällen handelt es sich um hochreflektierte Werke, die in ihrer jeweiligen Gesellschaft verwurzelt sind; und beiden eignet – handelt es sich auch um völlig unterschiedliche künstlerische Sprachen – eine intensive ästhetische Präsenz und Ausstrahlung. Und auf diese Weise, so meine Überzeugung, involvieren sie ihr Publikum, als Betrachter:innen, als Leser:innen, und als gesellschaftliche Wesen.

Monika Leisch-Kiesel (Monika Lajš-Kisl)

DVA GRADA:

Estetički pristup etičkoj odgovornosti

Kada sam u ljeto 2019. prvi put srela Irenu Lagator, obje smo se bavile ženskom gradnjom gradova: tačnije gradnjom gradova kroz konstruisanje knjiga. Irena Lagator Pejović je pripremala svoju izložbu *Za opšte dobro* u okviru programa izložbi savremene umjetnosti *Im Vorbeigehen* na Katoličkom privatnom univerzitetu (KU) u Lincu;¹ Ja, Monika Lajš-Kisl pripremala sam tekst o djelu *Livre de la Cité des dames [Knjiga o gradu žena]*² Kristine Pizanske. Na prvi pogled vidjela sam toliko paralela i tihih odnosa između ove dvije autorke, Irene Lagator i Kristine Pizanske da me je to tjeralo da istražujem dalje. Kada sam se susrela sa Irenom Lagator u njenom studiju na Cetinju u ljeto 2022. godine, odlučile smo da osmislimo esej o tim skrivenim nitima kroz period od 600 godina evropske istorije.

Možemo naći čvorišta, prvo u obliku knjige, zatim u temi grada, i konačno u svijesti o odgovornosti. Zato, isprobajmo ovaj narativ i vratimo se sa Cetinja i iz Podgorice u Crnoj Gori – mjesta u kom Irena Lagator Pejović radi

- 1 Irena Lagator Pejović, *Za opšte dobro, Im Vorbeigehen II/17*, kustos Karolina Majewska-Güde. Vidjeti <https://ku-linz.at/kunstwissenschaft/veranstaltungen/ausstellungen/detail/im-vorbeigehen-ii-17-irena-lagator-pejovic-for-the-common-good>. Opis izložbe i razgovor Tonija Hildebrandta (Toni Hildebrandt) i Irene Lagator Pejović objavljeni su u *Was sagt die Kunst? Gegenwartskunst und Wissenschaft im Dialog*, izd. od strane Monike Lajš-Kisl (Monika Leisch-Kiesel) i Franciske Hajs (Franziska Heiß) (Linzer Beiträge zur Kunstwissenschaft und Philosophie 13) (Bielefeld: transcript Verlag, 2022).
- 2 Naposljetku, ovaj esej se razvio u dvojezičnu knjigu (na engleskom i njemačkom): Monika Leisch-Kiesel, *Lady Reason and the Writing of History / Die Dame Vernunft und das Schreiben von Geschichte. Christine de Pizan's 'Livre de la Cité des dames'* (Hildesheim: Olms Verlag, 2021).

i živi—preko Linca u Austriji – mjesta izložbe i dinamičnog univerziteta—i Bazela u Švajcarskoj – mjesta u kom sam se bavila istraživanjem, napisala tekst i naposljetku osmislila svoju knjigu *Gospa Razumnost i pisanje istorije* – u Pariz četrnaestog/petnaestog vijeka u Francuskoj – gdje je, na burgundskom dvoru, Kristina Pizanska napisala i oslikala svoj(e) rukopis(e).

Knjiga o gradu žena

Prije nego što otvorimo jedan od pažljivo ilustrovanih autografa *Knjiga o gradu žena*, želim da predstavim ovu, dijelom visoko cijenjenu, a dijelom savremenoj evropskoj publici (a i šire) potpuno nepoznatu autorku. Rođena u Veneciji 1364. godine, Kristina Pizanska je sa četiri godine stigla u Pariz, na dvor kralja Šarla V (Charlesa V) na kom je njen otac, Tomazo di Benvenuto da Pizano (Tommaso di Benvenuto da Pizzano) (otuda njeno ime, "de Pizan"), bio astronom i fizičar. Imala je koristi od intelektualne i kulturne klime dvora dinastije Valoa (Valois) i dobila je široko obrazovanje, posebno od svog oca, koji ju je uveo u *artes liberales*. Imala je pristup kraljevskoj biblioteci i učestvovala je u žustrim političkim raspravama tokom ovog perioda na prelazu između srednjeg vijeka i renesanse. Prvo profesionalno iskustvo stekla je u kancelariji svog supruga, Etjena du Kastela (Étiennea du Castel), koji je zauzimao položaj dvorskog sekretara i notara. Kada je u dvadeset i petoj godini postala udovica odgovorna za troje djece, Kristina Pizanska je odlučila da se upusti u karijeru spisateljice. Zaposlila je pisare, nadgledala iluminacije svojih rukopisa i angažovala nekoliko vodećih umjetnika koji su djelovali u Parizu. Izvršni primjerci pronađeni su u najprestižnijim bibliotekama u Burgundiji i šire.³

Među približno 40 knjiga koje je Kristina Pizanska napisala i uredila, *Knjiga o gradu žena* je jedno od najsveobuhvatnijih i najpoznatijih djela. Još uvijek postoji pet autografa – to znači rukopisa koje je ispisala (barem djelimično) Kristina Pizanska sa ilustracijama koje je naručila i nadgledala – i mnogo kasnijih prepisa, rukopisa, kao i štampanih knjiga.

Svih pet autografa su vješto osmišljeni i pedantno izvedeni izvršni prepisi. Po strukturi i izvedbi su gotovo istovjetni tako da ih je moguće pripisati ruci jednog umjetnika ili jednoj radionici. Pogledajmo izbliza jedan od ovih primjeraka, koji nosi naziv u skladu sa signaturom Nacionalne biblioteke Francuske u Parizu: *MS fr 607*.⁴ Cjelokupni izgled knjige podjednako je zanimljiv kao što su to – ukratko – tri ilustracije.

3 Zahvaljujući digitalizaciji, sada su dostupni širokom krugu čitalaca.

4 Cijeli rukopis je dostupan onlajn tako da se iskustvo brzog prelistavanja knjige i utisak o cijelim stranicama u velikoj mjeri mogu ponovo proživjeti vjerno originalu: <http://>

Otvaramo težak folio u kožnom povezu dimenzija 35 × 26 cm, prelazimo nekoliko praznih stranica, prolazimo kroz sadržaj, i na fol. 2r nalazimo uokviranu stranicu ukrašenu nježnom plavom i zlatnom viticom (sl. 1a). Početak ove knjige predstavljen je čitateljki na upečatljiv način. Dragocjena minijatura predstavlja uvod u tekst ispisan u dva stupca, sa naslovom crvene boje i inicijalom koji zahvata više redova. Uokvirani prizor zahvata u visinu polovinu tekstualnog dijela i dva stupca u širinu (tako da njene dimenzije iznose približno 12 × 17,5 cm). Scena odiše lakoćom i elegancijom internacionalnog stila iz perioda oko 1400. godine. Na prvi pogled, pažnju nam pobuđuju briljantno plava i moćna crvena naglašene svijetlo bijelom, praćene purpurnim i oker tonovima, okružene sivom, naglašava ih tamnozeleno i uokviruje neoplava boja. Nekoliko detalja naglašanih žutom ili zlatnom daju dostojanstven karakter cijeloj sceni. Gledano od sredine, okruženje se otvara u dvije različite perspektive: jedna vodi u unutrašnji ambijent, druga do mjesta na otvorenom.

Na lijevoj strani, prostorija nalik kutiji u Đotovom (Giotto) stilu stvara pozornicu, a istovremeno omeđen prostor za tajanstvenu priču. Jasno je označena zidovima kao i popločanim podom. Ovaj unutrašnji prostor na dvije sfere dijele lukovi i radni sto koji naglašava vizuelnu osu u pozadini i razdvaja dvije oblasti. Tako su različite zone jasno određene i komuniciraju međusobno – a komuniciraju i sa publikom. U lijevom dijelu sobe, a samim tim u uvodnoj sceni, dominira Kristina, mlada ženska osoba kojoj su pripisane i skromnost i elegancija. Na njoj je plava haljina pune dužine i dugih rukava sa prorezom, a na glavi bijeli veo „a la hennin“. Njena soba je očigledno soba sa knjigama: desno od sebe ima malu hrpu knjiga, a ispred nje leži otvorena knjiga na kojoj se čak vide ispisan redovi. Ne drži niti pero niti pisaljku, pa djeluje kao da čita ili da je čitala. Ustala je jer su je posjetile tri izuzetne ženske figure koje zauzimaju desni dio radne sobe. Sve tri su mlade, svaka je obučena drugačije, ali podjednako elegantno. Prva u crveno, druga u plavo, treća u žuto. Svaka od njih ima krunu. Nose atribute koji ih otkrivaju kao alegorijske figure. Ako podatke iz teksta razmotrimo u spoju sa ikonografskim znanjem možemo ih prepoznati kao (iz pozadine ka naprijed) *Dame Raison*, *Dame Rectitude* i *Dame Justice* – na crnogorskom: *Gospa Razumnost*, *Gospa Ispravnost* i *Gospa Pravednost*. Ovo nas može povesti u središte teksta, ali bi najprije trebalo da se malo duže zadržimo na detaljima bogatim i ilustrativnim minijaturama.

Otpočetka je jasno – i što više vremena provodimo pred slikom postaje još jasnije – da je glavna figura Kristina Pizanska.⁵ Neznatno je niža od pridruženih (ali ipak i glavnih) figura, ima više prostora oko sebe i aktivna je na poseban način. Premda samo stoji, djeluje pažljivo i usredsređeno. I komunicira.

gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000102v?rk=107296;4;
a može se videti i na DLMM: <https://dlmm.library.jhu.edu/viewer/#pizan/Francais607/thumb>.

- 5 Tvrdnju da je ženska figura u plavom (auto)portret Kristine Pizanske potvrđuje tekst kao i ikonografija ranih rukopisa.

Očigledno je ključna figura u ovoj sceni. Ako je možda prethodno i čitala, sada stupa u otvoren i zainteresovan kontakt očima sa svojim gošćama; uz to, naslikana je u tročetvrtinskom profilu, što znači da se pomalo okreće i ka gledateljki-čitateljki. Na osnovu toga, možemo reći da ne komunicira samo sa svojim knjigama i figurama Razumnosti, Ispravnosti i Pravednosti, već i sa svojom publikom. Isto se može reći za tri gospe: svoje riječi upućuju Kristini, ali se okreću i pokazuju svoje atribute moralnosti i gledateljki-čitateljki. Važnost oslikanog događaja naglašena je svodom radne sobice nalik kapeli, koji sija blještavim zlatom doprinoseći značaju cijele situacije.

Prije nego što detaljnije pojasnim značenje i važnost ove uvodne scene jednog od prvih rukopisa *Knjige grada žena*, pogledajmo časkom drugi dio minijature. Na otvorenom prostoru koji izgleda kao vrt ili polje, vidimo da se grade zidine – zidine budućeg Grada žena kao što znamo iz teksta. Vidimo opet Kristinu Pizansku na lijevoj strani, sada sa zidarskom lopaticom u desnoj ruci i uglomjerom kod njenih nogu i na dohvat ruke. Ima podršku u jednoj od ženskih figura – ali postoji zabuna. Sudeći po njenoj odjeći, crvenoj haljini sa bijelim prslukom, ova figura je označena kao *Gospa Pravednost*. Pa ipak, u tekstu je *Gospa Razumnost* ta koja pomaže da se iskopa zemlja i izgrade temelji budućeg grada i ona koja vodi kroz prvi dio knjige. Da li je to bila svojevoljna odluka ilustratora? Izgleda da je on/ona⁶ istakao/-la glavnu figuru u svakom od tri dijela odjenuvši je u ovu upadljivo crvenu haljinu.

Kako bilo, postoji drugi aspekt minijature koji bih voljela da istaknem, a to je odnos između ova dva dijela. S jedne strane, oni su jasno razdvojeni: dvije polovine plana slike, jedna predstavlja unutrašnji, druga spoljni prostor – dvije zasebne priče. S druge strane, povezani su: osnova u vidu zelenog travnjaka obuhvata cijelu minijaturu; posebno detaljno je prikazan u prednjem planu lijevog odjeljka. Tu je otvoreni luk koji vodi od radne sobe ka gradilištu. Plavo-bijelo nebo obuhvata i ujedinjuje dva prizora. Ali još važniji je, smatram, način na koji je prikazano djelovanje Kristine Pizanske: nije samo ista odjeća ta koja povezuje dvije figure; pored toga, one su raspoređene u vidu paralelograma. Drugim riječima, njeno se djelovanje, koje započinje čitanjem i nastavlja se komunikacijom, ostvaruje kroz gradnju – gradnju budućeg Grada žena. Čitanje i rad, svijet knjiga i svijet politike, su isprepletani.

Prije nego što uporedim ovu knjigu o gradu/grad knjigu sa djelom Irene Lagator Pejović *Znanje društva ograničene odgovornosti* – i povezanim djelima – moramo se malo udubiti u narativ knjige. Biću kratka i jednostavno reći sljedeće: priča koja služi kao okvir kazuje kako Kristina Pizanska, tokom čitanja, nailazi na izvjesnog *Mateola (Matheolus)* i toliko je razlučena njegovim mizoginim izjavama da zapada u duboku tugu. Dok se bori sa ovim mislima, ukazuju joj se tri krunisane žene. U daljem razgovoru otkrivaju se kao *Dame Raison, Dame Rectitude* i *Dame Justice* [*Gospa Razumnost, Gospa Ispravnost* i

6 U nastavku (fn. 13) ću se vratiti na temu organizacije radionice Kristine Pizanske.

Gospa Pravednost] i najavljuju da žele da zajedno sa njom izgrade (zamišljeni) grad. Knjiga se sastoji iz tri dijela, a kroz svaki vodi jedna od tri Vrline. *Gospa Razumnost* započinje izgradnju ovog alegorijskog grada žena kopanjem temelja – što, prije svega, predstavlja razbijanje preovlađujuće predrasude o navodnom nedostatku vještina u žena i njihovoj moralnoj slabosti. Ostala poglavlja (Prvi dio obuhvata – uključujući okvirnu priču – 47 poglavlja, Drugi dio ih ima 69, a Treći dio njih 19) govore o tome kako se grad prvo podiže kamen po kamen (Prvi dio), zatim kako se gradi unutrašnjost grada (Drugi dio) i na kraju kako se upotpunjuje kruništima i kulama (Treći dio). Poglavlja od Drugog dijela nadalje opisuju, takođe, koje su žene izabrane da nastanuju novoizgrađeni grad. Blokovi od kojih se grade njegove zidine su izuzetna dostignuća i dobrotvorna djela brojnih ženskih likova naslijeđenih iz mitologije, Biblije i istorije. Pažljivo sastavljena knjiga tako nudi sveobuhvatan sistemski popis spomena vrijednih žena, kako tradicionalnih tako i savremenih.

Znanje društva ograničene odgovornosti Irene Lagator (sl. 4) izgleda potpuno drugačije, ali su – konceptualne – sličnosti ipak zapanjujuće. Oblik grada Lagatorove mijenja se tokom vremena. Razvijen 2009. godine i prvi put izložen na grupnoj izložbi pod nazivom *Little Constellation* u Milanu u Italiji,⁷ predstavljen je na različitim izložbama⁸ i danas i dalje raste. Knjige u crnom platnenom povezu različitih dimenzija raspoređene su poput zgrada savremenog grada. Neke od njih izgledaju malo i kompaktno poput porodičnih kuća ili školskih zgrada, neke sitno poput baraka ili koliba, neke elegantno poput pozorišta ili muzeja, neke su visoke kao neboderi, bilo da su fabrike ili banke. Knjige su raspoređene po podu, na pomoćnom stočiću ili na radnoj površini, omo-

- 7 *Little Constellation—A Vision of Contemporary Art in Geo-Cultural Micro-Areas and Small States of Europe/ Malo saviježde – viđenje savremene umjetnosti u geokulturnim mikro-područjima i malim državama Evrope*, Fabrika del vapore (Fabbrica del Vapore), Milano, Italija, 9. mart -8. april 2010. godine. http://www.littleconstellation.org/pdf/scheda%20Milano_ENG.pdf.
- 8 *Orte/Nicht-Orte. ORTung 2009*. Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austrija, 2010; *Società a responsabilità limitata (S.r.l.) / Limited Responsibility Society (L.L.C.)*, Villa Pacchiani/ Vila Pakjani, Santa Croce sull'Arno/Santa Kroče sul Arno, Piza, Italija, 2012; *Prolječna izložba*, Kunsthall Charlottenborg, Kopenhagen, Danska, 2013; *Za opšte dobro/For the Common Good. Im Vorbeigehen II/17*, Katolički privatni univerzitet (KU) u Lincu, 2019/20; Irena Lagator Pejović, Nikola Zečević i Monika Lajš-Kisl (Monika Leisch-Kiesl), *Kritika kapitalizma u postjugoslovenskoj umjetnosti*. Master seminar na Katoličkom privatnom univerzitetu (KU) u Lincu, mart 2022; i nedavno, *Prostranstva ljubavi* u Umetničkoj galeriji *Nadežda Petrović* u Čačku, Srbija, od 06.04. do 06.05. 2023. godine.

gućavajući publici da ovaj grad gleda odozgo. Njihova crno-bijela pojava na početku stvara pomalo hermetičnu situaciju. Promjena svjetlosti tokom dana daje ovom razmještaju živopisan i auratičan izgled. Ipak – a to ukazuje na drugi aspekt ovog s početka hermetičnog prizora – pošto su ove zgrade knjige, publiku takođe zanima njihov sadržaj. Na njihovim koricama ili hrbatima nema naslova koji bi mogli dati ikakav nagovještaj o temi. Njihovo haptičko svojstvo i činjenica da su raspoređene u različitim položajima, a često i blago otvorene, podstiču publiku ne samo da ih dodirne, već i da ih uzme – da čita: da dobije barem neku informaciju o autorki, naslovu i sadržaju. Ono što slijedi po ovom brzom upoznavanju je iritacija, možda i radoznalost. Svaka knjiga se sastoji od jednostavno povezanih, originalnih računa kupaca. Različita veličina i debljina knjiga jednostavno potiču od različitih dužina i broja računa. Naslovâ, dakle, nema osim Aroma i Voli, Baumax i Billa – zavisno od države u kojoj je Lagatorova uzela račune (a u stvari ih skuplja skoro iz cijelog svijeta). A autori? Jednostavno rečeno, štampač fiskalne kase – zapravo, naš ekonomski sistem. Iako je svaki račun pojedinačan i takođe ličan dokument, zajedno su povezani u višu strukturu – ne postoji način da se izvuku ili pobjegnu. "Znanje" kao dio naziva instalacije – ne iznenađuje kada se dovede u vezu sa knjigom. Knjige su, vjekovima, skladišta znanja. Ali, šta je sa drugim dijelom naslova, sa "društvom ograničene odgovornosti"? To nas navodi u središte umjetničkog djela Irene Lagator, njenog projekta *Društvo neograničene odgovornosti*.

Društvo neograničene odgovornosti

Na početku dvadeset prvog vijeka – ne mogu reći kada tačno – Irena Lagator Pejović je došla do malog otkrića – malo je, ali ogromnog potencijala. Nazivi privatnih kompanija gotovo svuda u svijetu nose mali dodatak, obično i uglavnom neprimijećen, u skraćenom obliku. „U srpsko-hrvatskom jeziku, ovaj naziv glasi Društvo s Ograničenom Odgovornošću (DOO). U Francuskoj i Italiji ima doslovno isto značenje u obliku Soci  t      Responsabilit   Limit  e (SARL) i Societ   a Responsabilit   Limitata (SRL). Njihovim doslovnim prevodom na engleski jezik, dobija se "Limited Responsibility Society" – kompanija čija je odgovornost ograničena na finansijske uloge njenih članova. S tim što se u Velikoj Britaniji značenje blago mijenja u Limited Liability Partnership (LLP); u Sjedinjenim Državama postaje Limited Liability Company (LLC); u Njemačkoj, Gesellschaft mit beschr  nkter Haftung (GmbH), a u Rusiji   b  estvo s ogran  i  ennoy otv  tstvenno  y (OOO)."⁹

9 Irena Lagator Pejović, „*Društvo neograničene odgovornosti*,” u knjizi *Društvo neograničene odgovornosti. Umjetnost kao socijalna strategija, 2001-2011*, u izdanju Neue Galerie am Universalmuseum Joanneum Graz (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther K  nig, 2012), str. 78.

Irena Lagator uzima ovaj pojam iz svijeta ekonomije i daje ovim kratkim grupama slova u etičkom i političkom smislu eksplozivnu moć – kroz umjetnost. Prethodno sam, u vezi sa uvodnom minijaturom u *Knjizi o gradu žena* Kristine Pizanske, napisala: „Čitanje i rad, svijet knjiga i svijet politike, su isprepletani.“ Kada se radi o djelu *Znanje društva ograničene odgovornosti* Irene Lagator, moramo kazati: „Svijet umjetnosti i svijet politike su isprepletani.“ Kada se ovi jednostavni predmeti iz svakodnevnog društvenog života uzmu i preoblikuju u umjetničko djelo, oni poprimaju ne samo estetski već i etički kvalitet i moć. Kroz ovaj proces umjetničkog istraživanja Lagatorova dekonstruiše trenutni ekonomski sistem. A to obilježava sitnom promjenom u oblikovanju riječi, dodajući prefiks (na engleskom) „un-“ i za rezultat ima – kao vrstu utopije, heterotopije ili distopije – *Društvo neograničene odgovornosti*.

Irena Lagator opisuje ovaj proces na sljedeći način: „Posmatrano sa šireg kontekstualnog nivoa, ako razumijemo prostor i društvo kao relacione procese koji su uvijek u fazi konstrukcije; [...] inverzijom pojma ograničenosti i njegovom transformacijom više u progresivan ili plodan pojam neograničenosti, zar kao mnoštvo nismo u stanju makar da vizuelizujemo ili verbalizujemo, ako ne da proizvedemo ideju mogućeg, drugačije ustanovljenog *Društva neograničene odgovornosti*?“¹⁰

Vratimo se knjigama koje se sastoje od originalnih računa kako bismo otkrili drugi aspekt distopije Lagatorove. Svi znamo iz ličnog iskustva da, budući da su ovi računi nastali termalnim štampanjem, brojevi i slova tokom vremena nestaju – poput tihog iščezavanja. U zavisnosti od temperature i jačine svjetlosti u okolini, nakon nekog vremena, ova pravna dokumenta su potpuno nečitljiva. Dakle, kao pravna dokumenta, oni više ne postoje. Drugim riječima, prešli su u drugu vrstu postojanja; postavši požutjeli papir sa pokojim tragom nečega što je nestalo. Prenijet u umjetničko djelo, gradski pejzaž Irene Lagator označava siluetu nečega što dolazi, ili još bolje, nečega čije se ostvarenje očekuje.

Znanje društva ograničene odgovornosti je nešto nalik tački ukrštanja sličnih instalacija, poput prethodnih i narednih linija koje prolaze kroz ovo djelo, otvarajući se u raznim pravcima pri čemu svako od njih označava malo drugačiji aspekt (ne)ograničene odgovornosti. Svaki estetski oblik označava drugi poduhvat distopije. Naslovi pojedinačnih dijelova ovog kompleksa radova zvuče veoma slično; pojedinačne instalacije takođe izgledaju slično – na prvi pogled. Prođimo kroz neke od ovih instalacija samo na kratko da bismo dobili makar mali uvid u kompleksnosti (ne)ograničene odgovornosti: *Društvo ograničene odgovornosti* (sl. 5) takođe se sastoji od papirnih računa, s tim što je u ovom slučaju, umjetnica uzela rolne sa fiskalnih kasa iz lokalnih supermarketa – to znači kopije originalnih računa kupaca – formirala ih u obliku stubova različitih širina i visina i rasporedila ih u zbijenu ali ništa manje uzbudljivu skupinu. Stubovi se uzdižu od tla u nebo, i inscenirajući skoro

10 Lagator, „Društvo neograničene odgovornosti,“ str. 78.

prijeteće prisustvo ekonomskih činjenica, čija estetska pojava – materijalnost tla, kontrast bijele i crne, privlačnost svjetla i sjenke – ih pretvara u budućnost. Možete tumačiti ovu šumu stubova i kao horizont, iskustvo koje se pojačava u drugoj varijaciji, *Društvo ograničene odgovornosti noću* (sl. 6). Suštinski, to je isti oblik rolni za fiskalne kase, ali u mračnoj sobi sa svjetlošću koja dolazi iz rolni, što im omogućava da stvaraju posebnu predstavu, bilo pojedinačno ili kao cjelina.

U druge dvije varijacije, *Kontinuirano društvo ograničene odgovornosti* i *Vrijeme društva ograničene odgovornosti*, prva iz 2009., druga iz 2010. godine, rolne sa računima su raspoređene u instalacije u koje se ulazi, čime im se još više daje arhitektonski karakter; u oba slučaja, rolne vise sa plafona do poda. Dok su u *Kontinuirano društvo ograničene odgovornosti*, (sl. 7) crno-bijele papirne rolne izložene duž bijelog zida poput opuštenih zavjesa i tako označavaju trenutni i možda pokretni proces ekonomskog prisustva, u instalaciji *Vrijeme društva ograničene odgovornosti* (sl. 8) su postavljene poput stubova – s jednom distinktivnom razlikom: pričvršćene su za plafon, vise skoro do poda i blago ga dodiruju. Tako ova instalacija publici ponovo nudi osjećaj podvojenosti. Stubovi koji liče na hramove, većinom izloženi u bijeloj i svijetloj odaji galerije, prenose utisak trajne vječnosti; s druge strane, nijesu stabilni: mislim da bi slabi povjetarac, koji dođe kroz otvoren prozor ili nastane običnim prolaskom posjetilaca, bio dovoljan da blago pomjeri ovo plemenito zdanje. Ili, zamišljajući to u obliku koji je više interaktivan, posjetioci su pozvani da odmotaju rolne prema dolje, možda čitaju ove priče sa računa i da, čineći to, nakupljaju po podu sve više i više papira – što, konačno, znači dekonstruisanje ovog zdanja od ekonomskih podataka koje liči na hram.

Godine 2012. Irena Lagator Pejović je uvela novi element u svijet skulpturalno ili arhitektonski uređenih rolni računa – sa upečatljivim efektom. *Automatizam društva ograničene odgovornosti* (sl. 9) s početka veoma liči na *Vrijeme društva ograničene odgovornosti*, sa rolnama računa koje poput stubova vise sa plafona. Sada su (ponovo) osvjetljene iznutra, što ih ne čini samo čitljivijim, već naglašava auratični efekat. Uistinu, to nije jedina razlika: instalacija iz 2012. godine nije tek još jedna varijacija *Društva ograničene odgovornosti*, već predstavlja drugi oblik umjetničke intervencije. Umjetnica je prekinula izradu računa preuzimajući na sebe programiranje. Upotrebom fiskalne kase ona je – u nekoj vrsti nadrealističkog automatskog pisanja – otkucala riječi kao što su "ljubav", "posao", "karijera", "pamćenje", "budućnost", itd. i dodijelila im fiktivne cijene. Ovi novi artikli, svi od reda neopipljive vrijednosti, umetnuti su među artikle koji su nam potrebni u egzistencijalnom smislu poput mlijeka, hljeba ili obuće. Svjetlucavi papirni/osvijetljeni stubovi dočekuju posjetioce u tamnoj prostoriji koja nudi u izvesnoj mjeri ličnu situaciju. Čak i ako je istovremeno prisutno mnogo posjetilaca, ljudi se ponašaju kao pojedinci ili kao parovi – i počinju da čitaju. Zajednica posmatračica/ča, čitateljki/laca – da se tako izrazim. Oni na prvi pogled doživljavaju same račune kao komade papira koji se razlikuju od onih u svakodnevnom životu

i, iščitavajući ove poetske račune, ulaze u prostor zapanjujućih pojava. Šta je potrebno da se dogodi da biste mogli da pronađete znanje, samopouzdanje, sunčano jutro?

Posmatrajući sa izvjesne udaljenosti ove trake papira koje vise, možete prepoznati ove tekstualne kompozicije odštampane pomoću fiskalne kase kao razvijanje konkretne ili vizuelne poezije, koja nas ponovo vodi u estetska svojstva svijeta knjiga – tome ću se vratiti kasnije.

Prvo, još jednom bih pomenula *Knjigu o gradu žena* Kristine Pizanske i označila konceptualne paralele između ove dvije, vjekovima razdvojene, umjetnice. Povezuje ih zajednički gest: svijet knjiga/umjetnosti i svijet politike/ekonomije treba posmatrati kao isprepletane. Pratili smo distopije Irene Lagator, sagrađene od naizgled jednostavnih ekonomskih elemenata izmijenjenih kroz njen umjetnički rad: prvo, dekontekstualizaciju i, posljedično, preoblikovanje njihove formalne pojavnosti da bi im se dalo – a to je zapanjujući detalj – novo značenje i etička moć – ne odustajući od njihovog nekadašnjeg konteksta.

A šta je sa stanovnicama alegorijskog, ili preciznije, simboličkog Grada Kristine Pizanske? Stanovnicama grada, sagrađenog uz pomoć *Gospe Razumnost*, *Gospe Ispravnost* i *Gospe Pravednost*? Knjiga sadrži još dvije minijature koje bi mogle pružiti odgovor. Svaka od minijatura označava početak jednog od tri dijela knjige, što ističe njihovu konceptualnu važnost. Minijatura na početku Drugog dijela (fol 31v, sl. 1b) oslikava spoljašnji izgled jednog dijela skoro završenog grada (zanatlija još uvijek radi na krovu jedne od kuća) na način tipičan za srednjovekovni gradski predio. Treba imati na umu da je ova slika mala: pokriva tek jedan stubac teksta, njene dimenzije su 10 × 8 cm; bez obzira na to, veoma je precizna u detaljima. Njena boja i atmosfera slične su slici u Prvom dijelu, možda manje svečane. Na njoj je prikazana jedna glavna figura i pet figura koje ona vodi. Osoba koja predvodi, lijepo odjevena i okrunjena gospa budnog i aktivnog stava je – prema tekstu – *Gospa Ispravnost*. Ova figura nosi crvenu haljinu, veoma sličnu haljini *Gospe Razumnost* na drugoj minijaturi Prvog dijela – i na ovaj način stvara vizuelnu povezanost između izgradnje temelja i, sada, ulaska u novi grad. *Gospa Ispravnost* stoji ispred otvorene gradske kapije i uzima jednu od gospi za ruku, vodeći grupu u njihovo novo mjesto stanovanja. Sudeći po njenoj odjeći i držanju, figura koja se nalazi skoro na kraju reda je Kristina, ali je ovdje uzdržanija: nije više glavni lik priče, već je jedna od mnogih dok čeka da bude uvedena u novi grad. Treća minijatura otvara Treći dio (fol 67v, sl. 1c). Oslikava dvije grupe gospi na ulazu u sada završen grad. Ponovo, smjer kretanja je s lijeva na desno. Prizor svjedoči o iščekivanju i dolasku, sa praznim prostorom između. Gledateljka čitateljka prvo primjećuje arhitekturu, koja, zbog svog visokog horizonta (premda ne u strogom smislu perspektive) čini da građevine imaju širok i impozantan izgled. Dok posmatrate sliku, zatičete se između dvije grupe žena; pogled vam se kreće od grupe koja čeka do

grupe koja stiže i nazad. Gospe koje sada naseljavaju grad vodi *Gospa Pravednost*, koja takođe nosi crvenu haljinu i koja, prepoznavši posljednju grupu svetih žena, predvođenih njihovom kraljicom, Marijom, pada na koljena da ih pozdravi. Njena pratnja (treća osoba u ovoj grupi je ponovo Kristina) takođe izgleda kao da je svjesna posebne važnosti gospi koje pristižu. Iznenada se sve blago povlače gornjim dijelom tijela. Neke od gospi koje pristižu mogu se prepoznati po njihovim atributima: žene u prvom redu (s lijeva na desno) kao Marija Magdalena – glasnica Hristovog vaskrsenja i time prvi (ženski) apostol – i Katarina Aleksandrijska – djevica, mučenica i istaknuta naučnica i stoga i zaštitnica filozofskih fakulteta.¹¹ Netipično, Marija nije naslikana sa djetetom Hristosom, već sa skiptrom i knjigom. Nijesu naglašeni poniznost i hrišćansko milosrđe, već intelektualni profil ovih svetih žena. Takođe, sve su prikazane samouvjerenog uspravnog držanja, sa zlatnim oreolima dokle pogled seže.

Šta učimo iz ovih konstelacija? Prvo, umjetnički izgled srednjovjekovnog rukopisa se potpuno razlikuje od izgleda umjetničkog djela iz dvadeset prvog vijeka. Bez obzira, različite formalne odlike i naizgled nevažni detalji su u oba slučaja od velike važnosti za značenje cijelog umjetničkog djela. S tim što je umjetnički jezik srednjovjekovne minijature još posebniji, sa mogućim skrivenim značenjima – barem za današnju publiku.

Drugo, postoje neke zadivljujuće paralele. Prvenstveno, grad je u procesu izgradnje koji je u toku, a istovremeno prožet utopijskom vizijom svoje savršenosti, u ovom slučaju u obliku sabora svetih žena – označenih mnoštvom zlatnih oreola. Pamtimo distopije Irene Lagator. Dalje, Kristinu Pizansku pokreće ideja o društvu jednakosti, posebno za žene. Feministička ambicija njenog djela *Knjiga o gradu žena* je očigledna. Kristina Pizanska nije bila samo dio, već značajan glas u *Raspravi o ženama*, raspravi koju vode muškarci i žene baveći se ulogom i značajem žena, preispitujući njihovu pretpostavljenu prirodu, ljepotu, osobine, mane i slabosti itd., i – naposljetku, ali ne manje važnu – njihovu društvenu ulogu. Suvišno je naglašavati da je Kristina Pizanska smatrala važnim jačanje ugleda i društvenog položaja žena. *Knjiga o gradu žena* je bila dio ove *Rasprave*. To znači da ona nije debatovala samo teorijski, već bi se umiješala i praktično. Posebno u ovom trenutku, preplitanje dva svijeta – svijeta knjiga i svijeta politike – postaje očito. Naravno, tačka poređenja između dvije umjetnice nije samo feministička briga već je i briga za

11 Prema predanju, Katarina je, kada je njen progon počeo, otišla vladajućem caru, Maksenciju (Maxentius), da ga uvjера u njenu (hrišćansku) vjeru. Maksencije je, ne umijući da joj odgovori, okupio pedeset najboljih paganskih filozofa i govornika da raspravljaju sa njom, nadajući se da će oni opovrgnuti njene prohrišćanske argumente. Ali, Katarina je pobijedila u raspravi. Nekoliko njenih protivnika, pobijedeni njenom rječitošću, proglasilo se za hrišćane (i zbog toga su takođe bili pogubljeni).

samo društvo. Ne samo da su se društva promijenila – premda ženska prava predstavljaju borbu koja traje do današnjeg dana – već su i fokusi drugačiji. Kristina Pizanska gradi simbolički grad, usredsređena na prava i prilike za žene. Irena Lagator Pejović analizira savremeno društvo, usredsređena na ekonomske strukture i umiješanost pojedinaca unutar njih. Naposljetku, želim da istaknem intelektualne osobenosti dva koncepta. Irena Lagator je nesumnjivo konceptualna umjetnica; zna, međutim, kako da spoji svoja složena i višeslojna istraživanja sa delikatnim estetskim osobenostima. A to je, ubijedena sam, jedna od centralnih tačaka njenog umjetničkog ishoda – čemu ću se kasnije vratiti. Kristina Pizanska nije bila samo visokoobrazovana osoba, već je u mnogim svojim knjigama naglašavala uloge znanja i razuma u spoju sa ženama, a u *Gradu* na izvanredan način. *Gospa Razumnost* je vodeći lik cijele Knjige, blisko povezana sa pravdom i ispravnošću. U osnovi govoreći, mnogi od ženskih likova iz mitologije, Biblije ili istorije – predstavljeni kao "cigle" budućeg Grada – raspolažu ne samo intelektualnim (i umjetničkim) vještinama, već i političkim i ekonomskim ulogama. A dok nam Kristina Pizanska prikazuje, na trećoj minijaturi, svete žene kao najvažnije žiteljke Grada, ona ne opisuje – kao što bi neko očekivao u skladu sa hrišćanskom tradicijom – poniznost i požrtvovanu vjernost, već ističe njihove intelektualne mogućnosti. Dovoljno je da se sjetim Svete Marije sa knjigom.

Treće, uprkos razlikama među njima – usljed potpuno različitih umjetničkih svjetova – slike u *Knjizi o gradu žena* i *Znanje društva ograničene odgovornosti* Irene Lagator su veoma konkretne u svojim formalnim elementima (zidovi, krovovi, haljine, krune) i materijalima (računi, platneni povez), a istovremeno apstraktne u njihovim konceptualnim prikazima. Mislim da je ovo ključan detalj: to što se mogu tumačiti kroz različite geografske kontekste i istorijska vremena.

Riznica (Grada žena)

„Riznica“ je blistava riječ. Možemo se sjetiti kako se Irena Lagator bavi ekonomskim svijetom, bankama i finansijskim kompanijama, novcem. Možemo takođe razmisliti o nematerijalnim vrijednostima pomoću kojih se polako ulazi u uspostavljen sistem trgovačkog svijeta: poput sreće – najvećeg blaga za sve. I možemo povezati ova – društvena kao i individualna – blaga s pojmom odgovornosti. „Riznica“ – a ova činjenica je zapanjujuća sama po sebi – naslov je još jedne knjige Kristine Pizanske, *Riznica grada žena*, u tako bliskoj vezi sa *Knjigom grada žena* da bi neko mogao reći da predstavlja njen drugi dio. Danas je malo poznata, ali je bila veoma popularna za života Kristine Pizanske a i dalje u petnaestom i šesnaestom vijeku.

Priča, kao što je opisano u prologu, teče ovako: Kristinu su, iscrpljenu radom na upravo završenom djelu *Knjiga o gradu žena*, ponovo posjetile tri Vrline: *Gospa Razumnost*, *Gospa Pravednost* i *Gospa Ispravnost* koje od nje traže da napiše još jednu knjigu. Ta knjiga bi sada trebalo da se neposredno

obraća savremenim ženama pružajući im moralni savjet u pogledu načina ponašanja u privatnom i javnom životu. Drugim riječima, to je vrsta ogledala za prinčeve (priručnik za nove vladare), ali za žene. Ono što je neuobičajeno u vezi sa ovim ogledalom za prinčeve – u poređenju sa drugim primjerima ovog žanra – jeste najprije činjenica da se autorka obraća ženama; zatim, da se obraća ženama svih staleža, u rasponu od kraljica, preko poslovnih žena, do prostitutki.

Ovdje su značajne dvije činjenice. Prva je to što ova knjiga – iako svojom hijerarhizacijom, počev od kraljica i princeza (Prvi dio), preko aristokratkinja (Drugi dio), do žena srednjih ili nižih staleža (Treći dio), odražava društvenu piramidu srednjovjekovne Francuske – sa zanimanjem i poštovanjem pominje žene svih staleža. A druga, to što ne samo da ih pominje i da im se obraća, već zahtijeva od svih članica ovog društva da žive u skladu s važećim moralnim principima. Te moralne dužnosti se razlikuju prema društvenom statusu: kraljica ima drugačije obaveze nego trgovkinja, prostitutka drugačije nego aristokratkinja, kako u društvenom tako i u individualnom pogledu. Možemo to nazvati odgovornošću – odgovornošću svake pojedinačne osobe unutar društva i prema njemu kao cjelini.

U ovom trenutku, korisno je navesti jedno drugo djelo Irene Lagator – prilično poznato djelo, rad koji zauzima centralno mjesto unutar njenog projekta *Društvo neograničene odgovornosti* (sl. 10): knjižicu (otprilike formata A5, malo manje širine) upravo pod ovim naslovom. Nastala je 2006. godine, a umjetnica ju je razvila dalje sve do slike koja zauzima cijeli zid (u pogledu tehnike, tuš i olovka na platnu koje je potom zakačeno za zidove, pod i plafon) kao dio njene instalacije za Crnogorski paviljon na 55-om Venecijanskom Bijenalu 2013. godine, pod nazivom *Ecce Mundi* (sl. 11). Ali, ostanimo kod verzije u obliku knjige – kao njenom početnom konceptu i zbog njene veće bliskosti sa svijetom knjiga Kristine Pizanske. Svakako, prilično je ubjedljivo konceptualnu ideju zamišljati i prostorno. Za razliku od teške knjige u kožnom povezu Kristine Pizanske, školska sveska tankih kartonskih korica ali ipak prošivenog poveza Irene Lagator izgleda nepretenciozno. Sadrži listove od papira na kvadratiće ispunjene sitnim humanoidnim piktogramima, po jednu figuru u svakom kvadratiću, iz stranice u stranicu, od početka do kraja. Da budem precizna, neki kvadratići sadrže tek dio figure ili samo tačku. Prelazeći preko stranica, stičete utisak da su figure zbijene, ali ipak sa nešto praznog među-prostora. Time se ne prenosi osjećaj sputanosti ili zarobljenosti već talasaste fluidnosti. Još nešto je zanimljivo. Premda su svi humanoidni piktogrami skoro istog oblika, u različitim su položajima: uspravnom, dijagonalnom, obrnutom i tako dalje; gledateljka/lac je suočena sa jednim sveprisutnim obrascem s jedne strane, ali i sa fascinantnom raznolikošću sa druge. I dok figurice šire ruke, stičete utisak da ih spajaju – možda, ideja o zajedništvu Irene Lagator. Citiraću samu autorku: „[...] relacionalna ko-konstitutivna prostornost između društva i individue i obratno je učinjena vidljivom u njihovoj ko-produktivnoj

evoluciji.”¹² Mnoštvo pojedinačnih figura, ali ipak međusobno povezanih – strukturom koja leži u osnovi (papir na kvadratiće, u ovom slučaju), ali i sopstvenim gestovima. Djelo je izvorno crtež; kao umjetničko djelo postoji kao (štampano) mnoštvo – možda za ponijeti. I tako prelazi u mnoge ruke.

Uporedimo viziju budućeg društva sa minijaturom koja otvara *Riznicu* Kristine Pizanske. Naime, sa minijaturom iz autografa, *MS f Med. 101* (sl. 2), takozvane *Bostonske riznice*, koju je izveo *Majstor Grada gospi* – to znači, ruka istog umjetnika kao u slučaju *MS fr 607* i jednog od omiljenih umjetnika Kristine Pizanske.¹³ Odmah imamo isti utisak jasnoće, svježine i preciznosti kao na minijaturama o kojima smo prethodno govorili. Ponovo, slika se proteže duž oba stupca teksta i zauzima gornju polovinu stranice. I ovdje, minijatura je podijeljena na dva prizora, prikazujući ovdje na lijevoj strani Kristinu, koja je upravo spavala i sada su je probudile tri Vrline, a na desnoj strani prizor iz učionice. Dopadaju mi se riječi koje Lora R. Difrejn (Laura R. Dufresne), još jedna poznavateljka rukopisâ Kristine Pizanske, koristi da opiše susret Kristine i Vrlina: „Slično stolu koji dijeli prvu minijaturu u *Knjizi o Gradu žena*, ovaj krevet zaklanja pola dužine Vrlina. Vrlina koja budi Kristinu ju je tako snažno trgla da podiže autorku u uspravan položaj [...]”¹⁴ Desna strana dočarava scenu učenja sa ukupno jedanaest žena za koje se po odjeći i pokrivkama na glavi jasno prepoznaje da pripadaju različitim društvenim staležima, a u prednjem planu, na sredini scene, njihovu učiteljicu, *Gospu Razboritost*. Tako Kristina Pizanska ovdje uvodi još jednu žensku Vrlinu, onu koju krase posebna inteligencija: *Gospa Razboritost* predstavlja svjetovno znanje.

12 Lagator Pejović, „Društvo neograničene odgovornosti,” str. 81.

13 Kao što je bilo uobičajeno u srednjovjekovnom umjetničkom stvaralaštvu, a – zbog mnogo različitih potrebnih vještina – naročito su knjige nastajale u radionicama. Mnogi umjetnici su svoj rad prilagali anonimno; u najmanju ruku, kasniji naraštaji ne poznaju njihova imena. To je razlog zašto istorijska istraživanja umjetnosti koriste pomoćna imena poput „Majstor ... [jednog od njegovih najvažnijih djela].” Nedavna istraživanja su pokazala da su u Parizu petnaestog/šesnaestog vijeka žene takođe često bile aktivne u ovim radionicama za izradu knjiga, bilo kao spisateljice, bilo kao ilustratorke. Zato, do današnjeg dana, ne znamo da li je *majstor Grada gospi* bio muškarac ili žena. Jednostavno rečeno, u najmanju ruku je moguće i, po mom mišljenju – s obzirom na naučni i politički stav Kristine Pizanske – čak vjerovatno da je ta osoba bila žena.

14 Laura R. Dufresne, *Ilustracije iz petnaestog vijeka iz Knjige o gradu žena i Riznice grada žena Kristine Pizanske: analiza odnosa slika i teksta /The Fifteenth-Century Illustrations of Christine de Pizan’s Book of the City of Ladies and The Treasure of the City of Ladies: Analyzing the Relation of the Pictures to the Text* (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2012), str. 54.

Neke aspekte vrijedi istaći: sriječemo istu Kristinu i iste Vrline koje znamo iz uvodne scene u *Knjizi*, odjevene elegantno, ali u osnovi skromno. Kako bilo, prizor se čini ličnijim, utoliko što je Kristina opružena na krevetu; takođe intimnijim, čak pomalo porodičnim, utoliko što jedna od Vrlina, *Gospa Ispravnost*, hvata Kristininu za ruku kao da hoće da je natjera da ustane. One se već poznaju i situacija više govori o nastavku nego o početku. Drugo, *Gospa Razboritost* je predstavljena kao Redina, kraljica, u crvenoj haljini i plavom plaštu i sa zlatnom krunom kako sjedi na tronu za svojom katedrom. Treće, svi njeni učenici su ženskog roda i oličavaju žene iz svih društvenih staleža. I najzad, ova minijatura ne oslikava ni jedan od časnih moralnih stavova koji su detaljno opisani u tri dijela knjige, već prikazuje scenu učenja. To je, rekla bih, jedno prilično apstraktno uređenje za knjigu koja je namijenjena tome da motiviše žene da unaprijede svoj način života. To je više izjava nego uputstvo, nepromjenljiva u svojoj jasnoći i ubjedljiva u svojoj samoočiglednosti.

U ovom trenutku trebalo bi da kažemo poneku riječ o ulozi Vrlina u konceptu budućeg društva Kristine Pizanske. Metod predstavljanja moralnih stavova u vidu (ženskih) alegorijskih likova je uobičajen u srednjovjekovnoj filozofskoj i teološkoj literaturi. Ono što je značajno u vezi sa Kristinom Pizanskom jesu vrste moralnih kvaliteta koji se vezuju za žensko ponašanje koje ona bira – u *Knjizi*, u *Riznici* kao i u svojim drugim knjigama. Što se tiče *Knjige* i *Riznice*, postoje, takoreći, dva intelektualna kvaliteta: razum i razboritost; i dva etička kvaliteta: pravda i ispravnost. Prvi iz svakog para, razum i pravda, više su teorijski i glavni kvaliteti; drugi, razboritost i ispravnost, konkretniji i više u vezi sa individualnim ponašanjem. Kada pođemo korak dalje i izbor Vrlina Kristine Pizanske za njen budući grad uporedimo sa konceptom odgovornosti Irene Lagator, jedno (vrlina) može da baci malo svjetla na drugo (odgovornost) – ili, suprotno, drugo (odgovornost) obezbjeđuje teorijski pojam za prvo (vrlina). Vraćajući se na svesku Lagatorove, *Društvo neograničene odgovornosti* iz 2006. godine, kvadratići se mogu povezati sa vrlinama koje su više glavne i opšte, sa razumom i pravdom; pojedinačne figure i njihove gestove sa konkretnijim i svakodnevnim rasuđivanjima, razboritošću i ispravnošću.

Kada još jednom pogledamo skupinu žena u *Riznici* kroz prizmu sveščice na kvadratiće Irene Lagator, možemo otkriti delikatno izveden uzorak pločica na zidu u pozadini i isto tako – premda manje izuzetan – na podu: ponovo, kvadrati su svuda. U *Riznici* Kristine Pizanske izvedeni su u lapis lazuliju i zlatu – kao što znamo, najvrjednijim bojama u srednjovjekovnoj umjetnosti koje su često korišćene da označe transcendentni svijet. Kristina Pizanska ne bježi u (hrišćanski) drugi život; gradi svoj grad u ovom (zemaljskom) svijetu – ali izgleda da je ona/*majstor Grada žena* uzela/uzeo ove osobine srednjovjekovne umjetnosti i prenosi ih u doba rane renesanse kako bi označila/označio utopijsko svojstvo opisane situacije. Sada je *Gospa Razboritost*, a to znači mudrost u svjetovnim stvarima, ta koja je na tronu za svojom katedrom okružena ovom svjetlucavom pozadinom.

Predstavljanje knjiga

Znanje društva ograničene odgovornosti (grad) i *Društvo neograničene odgovornosti* (sveska) nijesu jedina djela Irene Lagator Pejović koja se bave knjigama. Kako je naša tema ovdje pitanje preplitanja svijeta knjiga/umjetnosti i svijeta politike/ekonomije – kroz umjetničke procese preoblikovanja – vrijedi pogledati izbliza „svijet knjiga“ Irene Lagator. Još jednu Riznicu, da tako kažem, u punom – dvostruko povezanom – značenju riječi.

Gledano sa aspekta umjetničkog stvaranja, Irena Lagator, kao konceptualna umjetnica, mnogo čita i istražuje. U izvjesnom smislu, slično Kristini Pizanskoj, u osnovi širokournog stava, uzima sve što može, ali potom odlučuje koje niti da izvuče i kako da ih obradi. Možemo reći, uzima ponešto od *Gospe Razumnosti* kao osnov svog umjetničkog djela. Gledano sa aspekta umjetničkog djela, knjige, štampani materijali i sistemi znakova koje Lagatorova bira za svoja djela su bogati značenjem sami po sebi: često reflektuju ključne trenutke jugoslovenske ili crnogorske istorije, bila ona politička, ekonomska ili poetička. Način na koji ih predstavlja je, prije svega, forma kojom ih treba prikazati. Pa ipak, ova vrsta umjetničkog preformulisanja otvara osnovno značenje u njihovim okvirima i daje im neku vrstu globalne relevantnosti. Koji su odgovarajući nagovještaji i niti izvučene – a to je, po mom mišljenju, važan treći aspekt – zavisi od različitih gledateljki/laca-čitateljki/laca njenih umjetničkih postavki.

Sjetimo se *It Is Made for You* iz 2001. godine (sl. 12), njenog prvog (post-studijskog) umjetničkog rada. To je bila instalacija od novina u javnom prostoru, gdje su prolaznici bili pozvani – ili tačnije, primorani – da hodaju preko novina. Trotoari i stepeništa su, u svojevrsnom metodu prekrivanja, bili obloženi novinskim člancima. Bez sumnje, neki od njih su počeli da čitaju.

Smještena više u unutrašnji svijet knjiga bila je serija *Responsitorium Horizon Poems* (uglavnom iz 2011 i dalje, i *Reci zašto* iz 2002. godine (sl. 13) kao rani eksponent ovog koncepta). Umjetnica slaže knjige u neku nestabilnu, ali ipak suptilno uravnoteženu formu tako da publika može da čita naslove sa njihovih hrbata. Povezujući ih, on/a dobija rečenice koje liče na haiku poput (preuzeto iz *Responsitorium Horizon Poems*, sl. 14) „The Assault on Reason, [for] – Object to Be Destroyed, [for an]–Art as Far as the Eye Can See.“ Ova kompozicija knjiga podsjeća na razne autorske portrete Kristine Pizanske u njenoj radnoj sobi, na kojima se uvijek prikazuje okružena knjigama. One pokazuju, rekla bih, dostupno znanje spremno za dalje razmatranje i kontekstualizaciju.

Postoje druga dva (rana) djela Irene Lagator koja su vrijedna pomena. U kontekstu ovog eseja, njihov oblik i kvaliteti interaktivnosti zaslužuju pažnju. Jedno, *Otvaranje knjige* iz 2004. godine (sl. 15) – biografski posmatrano, njena master teza – je odgovor u vidu crteža na pjesmu možda najpoznatijeg (strancima takođe) crnogorskog pjesnika i filozofa (sveštenika i političara) Petra II Petrovića Njegoša (1813-51). Stoga je to vrsta sjećanja: sjećanja u

posebnom, odnosno, dvojnog obliku – u dvojnosti u kojoj se elementi ipak odnose jedan na drugog. Jedan način izlaganja predstavlja 64 toma ovih pjesničkih crteža, 100 × 70 cm svaki, na stolovima za čitanje, koji se šire kroz cijelu prostoriju ili po mogućnosti i kroz više prostorija. To je instalacija u koju se ulazi, ali i gledalački i čitalački proces. Drugi način izlaganja ih prikazuje zajedno povezane u knjigu skulpturu visoku 120 cm i u kožnom povezu – još jedna knjiga skulptura, takoreći, ali ne raspored različitih knjiga koji liči na grad, već prije pojedinačni monolit. Nalik zapečaćenoj riznici.

Dok interaktivni aspekti već oblikuju suštinski kvalitet u *Otvaranju knjige*, druga instalacija iz 2005. godine eksplicitno čini publiku dijelom umjetničkog djela. Već u ovoj ranoj instalaciji (sl. 16), listovi papira – materijalno gledano, trake celofana – vise sa plafona tako da skoro dodiruju pod. Trake su isječene na sredini, pozivajući posjetioce da hodaju kroz stranice. Tu čitaju, ispisano velikim slovima u crnoj boji: „Šta nedostaje?“ *Šta nedostaje* – naslov ove veće-od-života instalacije – nudi jednostavno, ali upečatljivo iskustvo: gledaoci-čitaoci su odgovori. Ono što je knjigama/umjetnosti suštinski potrebno jesu njihovi primaoci. Oni preuzimaju (suštinski) dio odgovornosti umjetničkog stajmента.

Ovdje želim da prizovem sadržaj i izgled uvodne scene iz rukopisa *MS fr 607* djela *Knjiga o gradu žena* (sl. 1a). Ističem osobenosti pokreta tijela Kristine Pizanske: premda razgovara sa Vrlinama, ona se blago okreće i ka svojim čitateljicama. Time ih pozicionira kao saigračice u narativu koji se razvija. Ono što je u rukopisu nastalom na prelazu iz srednjeg vijeka ka ranoj renesansi izvedeno tek kao neprimjetno kretanje tijela – tačnije ključna uloga gledateljki-čitateljki – u instalaciji Lagatorove s početka dvadeset prvog vijeka postaje stvarno tjelesno iskustvo za publiku.

Posebno je zanimljivo u kontekstu preispitivanja odnosa između svijeta knjiga/umjetnosti i svijeta politike/ekonomije ono što bih voljela da nazovem tomovima novca Irena Lagator: teške knjige koje sadrže u jednom slučaju četiri, u drugom tri svežnja novčanica. Jedna, *Plata moga oca* iz 2023. godine (sl. 17) ide natrag do instalacije pod nazivom *Razmjena vrijednosti* iz 2017. godine i sadrži gomile jugoslovenskih novčanica iz ranih 1990-ih godina. Odnosi se na veoma kratak period hiperinflacije između 1992. i 1994. godine, kada je vrijednost novca opadala iz dana u dan. Irena Lagator komentariše: „Cijene su se duplirale svakih 16 sati. Što je više nula na novčanicama, to su manje vrijedile.“¹⁵ Pažljivo povezane kao teška knjiga dimenzija 33,4 × 18,5 × 6,5 cm, suočavaju publiku ne samo sa građevinama i portretima od nacionalne važnosti, već i sa pitanjem rastuće i opadajuće vrijednosti.

Druga je izvedena već 2007. godine i pruža priliku da se još jednom pomene *Knjiga o gradu žena* Kristine Pizanske. *Izvan sjećanja* (sl. 18), naslov

15 Irena Lagator, *Razmjena vrijednosti/Exchange Value*, 2017: <https://www.irenalagator.net/texts/Irena%20Lagator,%20Exchange%20Value.pdf>.

knjige Irene Lagator, prvi put viđene u zatvorenom obliku, daje utisak knjige koja je vrijedna i stara poput antikviteta. Požutjele stranice, složena tehnika prošivanja koncem i svijetlosmeđ platneni povež – sve to upućuje na primjerak iz devetnaestog vijeka ili čak stariji; vodi nas natrag u svijet neke aristokratske ili manastirske biblioteke. Njen sadržaj čini, u fizičkom smislu, 1800 starijih ili novijih novčanica od 200 dinara. Stoga, i dalje materijalno posmatrano, knjiga ima vrijednost od 360.000,00 dinara. To je, zapravo, prvi iskaz ovog umjetničkog djela. Lagatorova je od Narodne Banke Srbije pozajmila tada još važeće novčanice i ponudila da isti iznos vrati u obliku umjetničkog djela pod uslovom da ono bude trajno izloženo u Muzeju novca te banke. Potez svojstven Lagatorovoj, takoreći: spajanje svijeta umjetnosti (u obliku knjige) i svijeta ekonomije/politike – i u tom smislu, definitivno povezivanje sa djelom *Znanje društva ograničene odgovornosti* i povezanim projektima. Drugi upečatljiv detalj leži u dizajnu samih tih novčanica. Kako skoro svaka novčanica nosi portret neke važne ličnosti, srpska novčanica od 200 dinara sadrži portret žene, Nadežde Petrović, jedne od najpoznatijih umjetnica na Balkanu na prelazu između devetnaestog i dvadesetog vijeka. Kako bilo, njen nacionalni značaj ne zasniva se samo na njenoj umjetnosti već i na njenoj posvećenosti kao medicinske sestre tokom Prvog svjetskog rata. Iz tog razloga je na novčanici, osim u vidu biste na kojoj je predstavljena kao umjetnica koja drži paletu, prvenstveno prikazana u vojnoj uniformi. Čak i da je patriotsko prihvatanje u nekom aspektu gotovo ambivalentno,¹⁶ činjenica da postoji ovo nacionalno sjećanje na značajnu ženu i umjetnicu vrijedna je pomena i nesumnjivo je razlog što je Irena Lagator koristila upravo ove novčanice za svoju knjigu novca. A to je detalj koji nas vraća na *Knjigu o Gradu žena* Kristine Pizanske. Ta knjiga je riznica priča o značajnim ženama iz mitologije, Biblije ili

16 Nedavna istraživanja razmatraju ulogu i značaj Nadežde Petrović u kontekstu istorije rane Jugoslavije. Mileta Prodanović, u eseju iz 2009. godine, na primjer, primjećuje: „Ovo je takođe bila poslednja serija novčanica koja je nosila naziv Jugoslavije, države za čije se stvaranje Nadežda Petrović snažno borila i naposljetku žrtvovala svoj život.“ (Mileta Prodanović, „*Izvan sjećanja/After Memory*,” *Art Centrala* br. 1 (Feb. 2009), str. 48-51, i u djelu *Društvo neograničene odgovornosti: umjetnost kao socijalna strategija, 2001-2011/The Society of Unlimited Responsibility: Art as Social Strategy, 2001-2011*, u izdanju Neue Galerie am Universalmuseum Joanneum Graz (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012), str. 120-22, ovdje: *Društvo neograničene odgovornosti/The Society of Unlimited Responsibility*, str.122). Dakle, Irena postavlja (retoričko) pitanje: „Da li je autor mislio samo na činjenicu da je ona bila medicinska sestra, ili možda postoji još činjenica o njenom političkom angažovanju?“ (imejl autorki pod datumom 21. avgust 2022. godine; autorkina arhiva).

istorije savremene Francuske, među njima su takođe umjetnice – Anastasija, na primjer, kao najpoznatija. Neko bi čak mogao reći da se glavni dio ove knjige sastoji od kvaliteta, djela i postignuća ovih ženskih heroja, na isti način kao da su cigle Grada koji će nastati.

Dvije knjige sjećanja, takoreći – svaka od njih riznica.

Ovdje treba navesti jednu drugu knjigu. Pročitala sam je kao (krajnju) fusnotu kompleksa radova Irene Lagator baveći se djelom *Društvo (ne)ograničene odgovornosti* – možda čak i sa sjajem u očima. A čitala sam je kao djelo konkretne poezije. Pozivajući se na 27 različitih jezičkih područja i njihovu „ograničenu odgovornost“, *Disappearance Appearance* iz 2013. godine (sl. 19) nudi osnovno vježbanje iz matematike odgovornosti – ili pjesmu aritmetike razlomaka. Uzmite “Non-Limited Liability Partnership (NonLLP)” i podijelite to sa “Limited Liability Partnership (LLP)” i dobićete “Non”; u srpsko-hrvatskoj verziji, uzmite „Društvo s Ne Ograničenom Odgovornošću (DNeOO)“, podijelite to sa “DOO” i dobićete „Ne“; u njemačkoj verziji, uzmite “Gesellschaft mit unbeschränkter Haftung” – kako ga Lagatorova prevodi: “Gesellschaft mit keiner beschränkten Haftung (Ges.keiner.m.b.H.)” – podijelite to sa “Ges.m.b.H.” i dobijate “keiner”; i tako dalje. Šta, dakle, ostaje kada ograničite odgovornost? Non/Ne/Keiner.

Dok otkrivam sve ove knjige iz opusa Irene Lagator, bez sumnje, druga minijatura iz jednog od autografa iz opusa Kristine Pizanske mi dolazi na pamet/ pred oči: uvodna minijatura iz *Harley MS 4431*, fol. 3r (sl. 3). Ovdje o tome ne mogu govoriti opširnije;¹⁷ jednostavno hoću da naglasim činjenicu da (ponovo) *majstor Grada žena* prikazuje Kristinu Pizansku na dvoru kraljice Izabele (Isabeau) Bavorske, supruge Šarla VI od Francuske, darujući joj prestižnu zbirku svih svojih do tada nastalih rukopisa; *Kraljičin rukopis* (poznatiji naslov ovog teškog toma) obuhvata skoro svu književnu zaostavštinu Kristine Pizanske i time je prikazuje na vrhuncu njene karijere.

Vraćajući se u studio Irene Lagator, možemo tu primijetiti još naslaganih knjiga, koje su uzete iz raznih društvenih konteksta i čekaju trenutak kada će biti prenijete u drugo umjetničko djelo. Njihovo vrijeme će doći.

Stoga, ne želim da ovo poglavlje završim tim skoro završnim izrazom Kristine Pizanske, već skromnijim nagovještajem, upoređujući dva djela koja se mogu smjestiti na početak ili sredinu umjetničkog napredovanja njihovih stvoriteljki. U slučaju Irene Lagator, trebalo bi da ukažemo na još jednu knjigu preko koje sam do sada prelazila. Veoma liči na svesku na kvadratiće o kojoj sam prethodno govorila: ista veličina, 21 × 12,5 cm, isti svijetlosmeđ kartonski povež, isti kvadratići. Ako su obje knjige konceptualno i formalno međusobno povezane, utisak i efekat koji stvaraju je prilično različit. Razvivši to u neku

17 Za detaljnu analizu uvodne minijature iz Harley MS 4431, pogledati Lajš Kisl/Leisch-Kiesel, *Gospa Razumnost/Lady Reason*, str. 24-26.

vrstu automatskog pisanja pomoću bojica u objema rukama, umjetnica je ispunila svaki kvadratić jednom bojom. Dijelom intenzivno i precizno, dijelom u vidu skice i svijetlo; crvena se nalazi pored plave i žute, narandžasta pored zelene i ljubičaste i tako dalje: ukratko, veseli skup svijeta pigmenata. Ovaj rad, *Svjetlost u prostoru* iz 2006. godine (sl. 20) vraća me na *MS f Med. 101* sa uvodnom minijaturom *Riznice* Kristine Pizanske (sl. 2): Možda neupadljiv s početka, ali moćan po svom efektu, tu je svjetlucavi popločani zid u pozadini koja je naslikana i preko poda do prednje ivice slike. U svom središtu ona nosi cijelu situaciju (ženskog) učenja sa *Gospom Razboritost*.

U oba slučaja neko bi mogao dodati citat iz Malarmea – "[...] *tout, au monde, existe pour aboutir à un livre / [...] sve, na svetu, postoji da bi se preoblikovalo u knjigu*"¹⁸ – i ovu rečenicu pročitati i u suprotnom smjeru: preoblikovati knjigu u postojeći svijet/svijet koji dolazi/svijet koji će doći.

Evociranje znaka

„Listanjem stranica sveske, čitalac modifikuje prostor i time i njen sadržaj, čini eksplicitnim prostor između figura i prostora koje figure zauzimaju, pokrete koje izvode, vrijeme koje privremeno nastanjuju. Procesom interakcije posmatrači vizualno pokreću nacrtane figure. Percepcijom njihove istovremene mnoštvenosti u međusobnom pokretanju, uzročnosti njihove mirne, individualne ali zajedničke koegzistencije, čitalac kognitivno aktivira dvodimenzionalnu površinu sadržaja stranice otvarajući je ka planu preispitivanja realnosti – u kojoj on kao subjekt pripada društvu koje, slično crtežu, neograničeno i neograničeno odgovorno tek treba da bude otkriveno.“¹⁹

Ovaj navod iz djela Irene Lagator Pejović, koji se odnosi na njenu sveščicu *Društvo neograničene odgovornosti*, može se uzeti kao sažetak relacione strukture koju sam htjela jednostavno objasniti. Relacione strukture između svijeta knjiga/umjetnosti i svijeta politike/ekonomije s jedne strane, i između

18 Stefan Mallarmé, „Knjiga, duhovni instrument“/ Stéphane Mallarmé, „Le livre, instrument spirituel,“ u *Divagacijama*, izdao Ežen Faskel (Eugène Fasquelle) (Pariz: Biblioteka Šarpentije/Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1897), str. 273–80, ovdje 273. Dugujem ovaj trag Radomiru Ivanoviću, iz eseja pod nazivom „*Preplitanje umjetnosti: interakcija književnosti, likovnih i primijenjenih umjetnosti*“/“*Interlacing of the Arts: The Interaction of Literature, Fine Arts and Applied Arts,*“ u djelu *Društvo neograničene odgovornosti: Umjetnost kao socijalna strategija 2001–2011*, izdala Neue Galerie am Universalmuseum Joanneum Graz (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012), str. 38 (Reprint iz eseja iz 2005).

19 Lagator Pejović, „Društvo neograničene odgovornosti,“ 81.

djela *Znanje društva ograničene odgovornosti* Irene Lagator i *Knjige o gradu žena* Kristine Pizanske s druge strane. Podstrukture cijelog članka, i eksplicitno označene još u prethodnom poglavlju, uz ključni detalj mog argumenta koji se mora istaći u ovom sažetku: to je značaj i relevantnost *primanja umjetnosti*. Irena Lagator, u ovom kratkom navodu, označava aktivnost gledateljki/laca različitih gledateljki/laca. Isto tako, stalno sam naglašavala ulogu koja je u *Knjizi o gradu žena* data pažnji gledateljki-čitateljki. Izmislila sam ovaj izraz gledalačke aktivnosti u vezi sa svojim izučavanjem autografa Kristine Pizanske kako bih označila odnos između gledanja/čulnog opažanja i čitanja/razumijevanja – i, potencijalno, djelovanja. Kroz ovaj tekst, dovela sam u vezu ovaj izraz i sa radom Irene Lagator, tačnije sa djelom *Automatizam društva ograničene odgovornosti* (sl. 9) i *Šta nedostaje* (sl. 16). Ovdje kao i tamo, sa ranorenesansnim rukopisom kao i sa instalacijom savremene umjetnosti, javlja se pitanje u pogledu toga kako konkretno umjetničko djelo razgovara sa gledateljkom/ocem / različitim gledateljka/ocima. Ili, posmatrajući sa druge strane, kako se gledateljka/gledalac uključuje u umjetničku konstelaciju.

U drugom kontekstu, razvila sam koncept „evociranje znaka“²⁰ kako bih pojasnila ovo ključno mjesto u odnosu između umjetničkog djela i gledateljke/gledaoca. Zbog toga, povezujem odabrane teorije semiotike sa najvažnijim uvidima teorije slike. Nije značenje znakova *na slici* u središtu mog interesovanja, već značenje koje *evocira* kvalitet slike za gledateljki/gledaočevo opažanje. Značenje i relevantnost slika – bilo da su one knjige, crteži, slike, instalacije, performansi – leži u budućnosti. To nije fiksirani sadržaj koji treba tumačiti, već estetski potencijal koji treba sagledati i tumačiti u vremenima koja će doći.

Posmatrano kroz koncept Irene Lagator, tu aktivnu vrstu opažanja možete nazvati „odgovornost“. Odgovornost potiče od latinske riječi *respondere*, što znači „odgovoriti“.

Ovo pažljivo pomjeranje fokusa sa umjetničkog djela i njegovog nastanka na gledateljku/gledaoca ispred ili unutar njega kako bi bili prikazani značenje i relevantnost jednog umjetničkog djela ne znači da treba zapostaviti važnost procesa stvaranja umjetničkog djela. *Moramo* to proučiti, a čineći to, nastavljamo proces stvaranja značenja. To takođe ne znači da treba zapostaviti njegove materijalne i formalne osobenosti. *Moramo* ih vidjeti i razumjeti, a čineći to, hvatamo nijanse mogućih i potencijalnih značenja. Ali *znači* da se dodatno i fundamentalno označava pozicija gledateljki-čitateljki / gledalaca-čitaoca kako bi se razvilo značenje i relevantnost umjetnosti.

To je razlog zašto, kada je u pitanju *Knjiga o gradu žena* Kristine Pizanske, dajem prednost pojmu „simbol“ ili „slika“ prije nego pojmu „alegorija“ za pojedinačne Vrline i za Grad kao cjelinu. Naravno, ova autorka iz kasnog

20 Monika Laiš Kisl (Monika Leisch-Kiesl), *Evoking a Sign | Perceiving an Image. Toba Khedoori: Drawn Painting* (Beč: Verlag für moderne Kunst, 2021) (na njemačkom, 2016).

srednjeg vijeka obilato koristi jezik alegorije. Ali, kada se Vrline definišu samo alegorijski, njihovo značenje ostaje u okvirima priča iz knjige. Prepoznavanjem Razumnosti, Ispravnosti, Pravičnosti i Razboritosti u njihovom simboličkom kvalitetu po strukturi i obliku budućeg Grada naglašava se njihov zahtjevni autoritet. Isto važi i za Grad. Posmatrajući ovaj *Grad Gospi* samo kao alegoriju, tumačimo ga jednostavno na ilustrativan način. Njegovo sagledavanje kao da je slika nudi nam mnogostruke siluete i daruje ovom *Gradu* moć stalne važnosti. Isto važi i za *Knjigu*. Ako je shvatamo prosto kao alegorijski žanr, ova se knjiga lako može smjestiti u tradiciju srednjovekovne književnosti. Ukoliko je otkrivamo kao simbol ili sliku zgusnutog znanja i kao izvor mogućnosti, otvorena je za buduće generacije gledateljki-čitateljki / gledalaca-čitaoca. Tokom mojih zapažanja o zadatku Kristine Pizanske u okviru evropske *Rasprave o ženama*, napomenula sam da kroz svoja pisanja ona nije učestvovala samo u teorijskoj raspravi, već se kroz *Knjigu o gradu žena* umiješala praktično, na konkretan način.

Uporediva sa *Otvaranjem knjige* Irene Lagator, ova teška knjiga u kožnom povezu sa oko osamdeset pergamentnih listova, obuhvatajući izuzetna djela i dostignuća žena od mitologije preko istorije do današnjih vremena, stoji kao monolit pred otvorenim napadima i podmuklim opaskama. Sopstvenim uključivanjem kao gledateljki-čitateljki / gledalaca-čitaoca postajete dio i sadržaj *Knjige* i *Grada* koji će nastati. Knjiga poput *MS fr 607* evocira potencijale i obaveze samih gledateljki-čitateljki / gledalaca-čitaoca, Irene Lagator to zove – „odgovornost“.

Neko bi mogao reći da *Knjiga o gradu žena* Kristine Pizanske zajedno sa *Riznicom grada žena*, više naglašava važnost individualne odgovornosti, dok koncept *Društva (ne)ograničene odgovornosti* Irene Lagator Pejović više djeluje u granicama društvene odgovornosti. Ali, kada se osvrnemo na dva gradska predjela, *Grad žena* i *Znanje društva ograničene odgovornosti*, postaje očito da su individualna i društvena odgovornost isprepletane – u mnogim aspektima. Ili, neko bi mogao da kaže da riječ „grad“ nudi više statičnu viziju, dok riječ „društvo“ cilja na dinamičnija svojstva; da grad uključuje stabilnija, a društvo fluidnija svojstva – predlažem da se ova dva termina posmatraju kao dvije strane istog novčića. U oba slučaja, otkrivamo etičke implikacije umjetničkog djela. Oba su visoko promišljeni opusi, ukorijenjeni svaki u svom društvu; i oba imaju – čine ih potpuno različiti umjetnički jezici, naravno – veoma snažnu estetsku pojavnost i privlačnost. I na ovaj način, to je moje ubjeđenje, uključuju svoju publiku kao gledateljke/gledaoce, kao čitateljke/čitaoce i kao društvena bića.

Sa engleskog prevela Jelena Stojanović.