

Carré d'Art – Musée d'Art Contemporain de Nîmes

ART

Art à Zagreb de 1950 à nos jours

Art Scene in Zagreb from 1950s to Now



OLIN

ÉDITÉ PAR / EDITED BY Branka Stipančić



ARTS





**Per  
sonal  
Cuts**





# Personal Cuts

**Art à Zagreb  
de 1950 à nos jours  
Art Scene in Zagreb  
from 1950s to Now**

ÉDITÉ PAR / EDITED BY BRANKA STIPANČIĆ

L'action du groupe  
Gorgona / Gorgona  
Action, Zagreb, 1966

Carré d'Art – Musée d'Art Contemporain Nîmes  
2014



VLADO HARFER

SULIJE KNIFER  
IVAN KONJARIĆ

GOSIB VUKIŠTA  
TOM GOTOVAŠ

VLADIM STIBIHOVIĆ

JANJA IVEKOVIC

DINIZIJE BASTIČEVIĆ

DALIBOR MARTINIĆ

BOJANA KUHČIĆ BADIKIĆ

9 0

BOJANA KUHČIĆ BADIKIĆ



Vlado Martek,  
*Rivières navigables /*  
*Navigable Rivers, 2013*

- 08 Jean-Paul Fournier, Daniel J. Valade **Avant-propos**  
Foreword
- 10 Jean-Marc Prévost **Préface**  
Preface
- 12 Branka Stipančić **Découpages personnels**  
Personal Cuts
- 56 Igor Zabel **N'en avons-nous pas eu assez ?**  
Haven't We Had Enough?
- 68 Ana Dević **Notes sur la politique de la mémoire et sur  
l'imaginaire de ce qui n'existe pas encore**  
Notes on the Politics of Memory and  
the Imagination of the Not-yet-existent

## œuvres / works

- 86 **Gorgona**
- 98 **Josip Vaništa**  
— 13 Instructions sur la façon de lire le projet /  
13 Instructions for Reading the Draft
- 102 **Julije Knifer**  
— Notes / Writings
- 108 **Dimitrije Bašičević Mangelos**  
— BRANKA STIPANČIĆ: La pensée fonctionnelle / Functional Thinking  
— Manifestes / Manifestos
- 120 **Ivan Kozarić**  
— Demande de privation de liberté /  
Request for the Taking Away of Freedom
- 130 **Tomislav Gotovac**  
— EN ENTRETIEN AVEC BRANKA STIPANČIĆ: La réalité est de l'art /  
IN CONVERSATION WITH BRANKA STIPANČIĆ: Reality Is Art



- 140 Goran Trbuljak**  
— BRANKA STIPANČIĆ: Le fait... / The Fact...
- 150 Sanja Iveković**  
— SILVIA EIBLMAYR: Personal Cuts  
— RADA IVEKOVIĆ: Pourquoi un(e) artiste ne peut représenter un État nation / Why an Artist Cannot Represent a Nation State
- 162 Dalibor Martinis**  
— D.M. 1978 parle à D.M. 2010 / D.M. 1978 Talks to D.M. 2010
- 172 Mladen Stilinović**  
— Écrire avec son pied / Footwriting
- 180 Vlado Martek**  
— La manie des cartes géographiques / Mania for Geomaps
- 186 Boris Cvjetanović**  
— Taches / Stains
- 192 Igor Grubić**  
— DEJAN SRETENOVIĆ: La figuration de la résistance / The Figuration of Resistance
- 198 David Maljković**  
— WHW: Pavillon perdu / Lost Pavilion
- 202 Andreja Kulunčić**  
— IRENA BEKIĆ: Coupes sombres / Sharp Cuts
- 208 Božena Končić Badurina**  
— BORIS GREINER: Le contact du texte avec la réalité / Contact Point Between Text and Reality  
— Les gardiens du musée / The Museum Guards

**124 Liste des œuvres**  
List of Works

**228 Biographies**  
Biographies

# Avant-propos

Carré d'Art accueille la Croatie un an après qu'elle soit devenue le 28ème membre de l'Union européenne.

Cet événement est, à nos yeux, symbolique du nouvel avenir qui s'ouvre à cet État, même si les sujets d'esthétique ont peu à voir avec les frontières et les traités.

Cette réalité politique constitue néanmoins une étape fondamentale dans le processus de rupture des (et avec les) contraintes, que l'emprise soviétique et le poids de Tito ont fait peser, avec leur contingent de stérilité, sur l'ex Yougoslavie.

L'indépendance de ce pays, dont est issue la Croatie, sera certes un premier pas.

Aujourd'hui, elle est libre.

Pleinement.

Les artistes de cet espace ne cessèrent toutefois jamais de l'être au plus profond d'eux-mêmes, fût-ce pendant les décennies de plomb. Et le prouvèrent, via leurs travaux et leurs écrits, en démontrant un exceptionnel courage, tant physique qu'intellectuel qu'éprouvaient, et mettaient en danger, les formes les plus sophistiquées du totalitarisme.

L'héritage artistique de ce carrefour culturel historique, dont la jeune Croatie incarne l'un des plus ardents foyers, aura permis à cette aire de vaincre et dépasser les pesanteurs.

Symboliquement, on conservera à l'esprit le « Monument de la Paix » que Augustinčić érigea devant le siège de l'ONU.

C'est dans cet esprit d'avancée pionnière que Nîmes reçoit les artistes de *Personal Cuts*.

Ils nous offrent une vision riche, et si diverse, par les techniques représentées, de ce qu'aujourd'hui un ensemble cohérent de créateurs veut nous dire depuis sa culture protéiforme, ses origines et son foyer.

Nous retenons ce que Branka Stipančić, commissaire de l'exposition, écrit à propos de Mangelos: « En introduisant l'élément de doute dans l'art, il a donné la priorité à la pensée ». Quoi de plus essentiel que cette indispensable et permanente remise en question!

Ouverture là encore du champ de la réflexion, cette remarque de Julije Knifer rejetant l'idée de chronologie: « J'ai déjà réalisé mes dernières peintures » alors qu'il poursuit activement sa voie.

Tout en soulignant l'apport majeur du Gorgona Group – dont il sera important de relire l'étymologie du nom... – ayons toujours à l'esprit, comme incitation en tous domaines à faire plus et mieux, ce que scande Sanja Iveković: « Parce que l'art n'est qu'un aspect du possible ».

Ce viatique, qui vaut devise, sera le lien fraternel et humaniste entre Nîmes et la Croatie du XXIème siècle. ●

— Jean-Paul Fournier  
Sénateur du Gard  
Maire de Nîmes

— Daniel J. Valade  
Adjoint au Maire de Nîmes  
Délégué à la Culture

# Foreword

Carré d'Art is welcoming Croatia a year after its entry into the European Union as the 28th member.

For us, this event is symbolic of the new future that lies ahead for this state, even if aesthetic matters have little to do with frontiers and treaties.

For this political reality nevertheless constitutes a fundamental phase in the process of breaking out from the constraints—and accompanying sterility—imposed on the former Yugoslavia by Soviet domination and the weighty Tito apparatus.

The independence of this country, from which Croatia emerged, was a first step.

Today, it is free.

Completely.

Still, even during those leaden years, artists in this part of the world never lost their deep sense of liberty. They proved it in their work and in their writing, showing remarkable physical and intellectual courage as they stood up to the ordeals and dangers of the most sophisticated forms of totalitarianism.

The artistic heritage of this historic cultural crossroads, of which the young Croatia is one of the most intense centres, has enabled this zone to defeat and transcend such burdens.

Symbolically, we remember the “Monument to Peace” built by Augustinčić outside the UN headquarters.

It is in this same pioneering spirit that Nîmes is hosting the artists who are featured in *Personal Cuts*.

They offer us a rich and—in terms of the media used to convey it—diverse vision of what a coherent group of artists can say, articulated from their protean culture, their origins and their centre.

Here, we will recall what the exhibition curator, Branka Stipančić, says about Mangelos: “By introducing the element of doubt into art, he gives priority to thought.” What could be more essential than this indispensable and permanent questioning?

Another spur to reflection is Julije Knifer’s remark rejecting the idea of chronology: “I have already made my last paintings,” he says, while continuing very actively to continue his work.

While noting the major contribution made by the Gorgona Group – the implications of the name are worth bearing in mind – we should remain mindful, as if seeking an incitement to keep doing more and better, that, as Sanja Iveković insists, “art is but one aspect of the possible.”

This principle, worthy of a motto, will be the fraternal and humanist connection between Nîmes and Croatia in the 21<sup>st</sup> century. ●

— Jean-Paul Fournier  
Senator for Gard  
Mayor of Nîmes

— Daniel J. Valade  
Deputy Mayor of Nîmes  
Delegate for Culture

TRANSLATION FROM THE FRENCH BY Charles Penwarden

# Préface

**C**ette exposition fait suite à un voyage à Zagreb en 2010 à l'occasion duquel j'ai pu découvrir aussi bien la collection du musée d'art contemporain que rencontrer plusieurs artistes et commissaires dont le travail et l'engagement m'avaient fortement impressionné. Il m'a dès lors semblé extrêmement important de rendre compte de la richesse de la scène artistique dans cette partie de l'ex-Yougoslavie.

Des expositions récentes comme *Avant-Gardes en Yougoslavie* présentée au Musée des Sables d'Olonne en 1989 ou plus récemment *Les Promesses du Passé* au Centre Pompidou en 2010 incluaient certains artistes de l'exposition mais dans un contexte plus large, soit celui de la Yougoslavie ou celui de l'Europe de l'Est.

Il n'était pas question de penser une exposition à caractère national mais de rendre compte de la richesse des recherches artistiques à partir d'un contexte local – Zagreb aujourd'hui en Croatie – en relation avec les autres grands centres artistiques de l'ex-Yougoslavie que sont Ljubljana et Belgrade mais aussi l'Europe de l'Ouest.

Sanja Iveković a exprimé brillamment cette impossibilité de représentation nationale par un artiste dans sa performance *Pourquoi un/une artiste ne peut pas représenter l'État nation?* réalisée en 2012 au MACVAL à Vitry-sur-Seine dans le cadre de la saison culturelle croate en France. Les frontières sont forcément floues et pas uniquement physiques mais peuvent être déjouées par l'invention d'autres types de relations comme l'a montré Vlado Martek avec ses cartes aux formes très souvent anthropomorphiques.

Il ne faut pas oublier que des contacts réguliers avaient lieu entre les artistes yougoslaves et l'Europe de l'ouest aussi bien dans les années soixante que les années soixante-dix. À partir de 1961 et jusqu'en 1973, la Galerie d'Art contemporain de Zagreb organise des expositions intitulées *Nove Tendencije* où l'on peut voir Manzoni, le Groupe Zero de Düsseldorf ou le GRAV de Paris. Dalibor Martinis, Sanja Iveković, Goran Trbuljak exposent en France ou en Italie. En 1961 est créée la Biennale

de musique où se produisent John Cage ou Chostakovitch. C'est une histoire qu'il reste encore à écrire.

Pourquoi cette exposition aujourd'hui ? Tout d'abord il est évident que les artistes présentés dans l'exposition ont abordés dans les années soixante-dix des sujets extrêmement sensibles qui ne peuvent que nourrir les questionnements esthétiques et politiques contemporains. Ils ont remis en cause les présupposés de l'art en employant de façon systématique le préfixe anti, anti-peinture, anti-sculpture, anti-revue. Ils n'ont eu de cesse d'interroger la nature de la relation de leur pratique artistique avec la société en inventant de nouvelles formes esthétiques ou les médiums que sont la vidéo et les performances. Goran Trbuljak a pour sa part réalisé un travail étonnant sur les galeries et le marché de l'art dans un pays où ils étaient quasi inexistantes.

Une autre raison est que cette scène si active, inventive et engagée n'avait pas été réunie auparavant dans le cadre d'une exposition. Cet ouvrage complète l'exposition avec de nombreux textes difficilement accessibles traduits en français.

Ce sont très souvent les artistes plus jeunes qui nous ont fait connaître en France et ailleurs les artistes de l'Europe de l'Est des années soixante-dix. Je me souviens de Roman Ondak qui a souligné très tôt l'importance de Julius Köller. Aujourd'hui les pratiques des artistes ayant commencé à exposer à la fin des années quatre-vingt-dix font bien souvent écho aux recherches de leurs aînés.

L'exposition présente des œuvres de David Maljković qui mène une réflexion sur les difficultés d'appréhender l'héritage moderniste ou Igor Grubić qui prend en compte la montée du nationalisme et des discriminations raciales et sexuelles mais aussi Andreja Kulunčić et Božena Končić Badurina.

Cette exposition et la publication de cet ouvrage n'ont été possibles que par le travail de recherches et la connaissance intime de la scène de Zagreb de Branka Stipančić que je remercie chaleureusement. ●

— JEAN-MARC PRÉVOST

# Preface

**T**his exhibition comes after a trip to Zagreb in 2010 during which I was able to see the collection at the city's museum of contemporary art and meet a number of artists and curators whose work and engagement made a strong impression on me. I came back with the sense that it was important to show the richness of the art scene in this part of former Yugoslavia.

Some of the artists featured here appeared in recent French exhibitions such as *Avant-Gardes en Yougoslavie* at the Musée des Sables d'Olonne in 1989 and, more recently, *Les Promesses du Passé* at the Pompidou Centre in 2010, but in those instances the context was broader: Yugoslavia for the former and Eastern and Central Europe for the latter.

The point was not to conceive a national exhibition but to give an idea of the riches of art in a given space – Zagreb, now capital of Croatia – in relation to the other great centres of former Yugoslavia that are Ljubljana and Belgrade, but also, to other parts of Eastern Europe.

Sanja Iveković has brilliantly expressed the impossibility for an artist to embody a nation in his performance *Why an Artist Cannot Represent a Nation-State*, given at Mac/Val in Vitry-sur-Seine as part of the Croatian cultural season in France, held in 2012. The frontiers are necessarily blurred and not only physical. But they can be circumvented by other kinds of relations, as Vlado Martek shows with his cards, often anthropomorphic in form.

We should not forget that there was regular contact between Yugoslav artists and Western Europe in the 1960s and 70s. Starting in 1961, and up to 1973, the Contemporary Art Gallery in Zagreb organised the series of *Nove Tendencije* exhibitions where it was possible to see Pietro Manzoni, the Zero Group from Düsseldorf and GRAV from Paris. Dalibor Martinis, Sanja Iveković and Goran Trbuljak exhibited in France and Italy. In 1961 the Music Biennale featured work by John Cage and Shostakovich. This is a history which remains to be written.

Why this exhibition now? First of all, it is obvious that in the 1970s the artists presented in the exhibition explored extremely sensitive subjects that were bound to stimulate contemporary aesthetic and political questions. They called into question the presuppositions of art by systematically using the prefix “anti”: anti-painting, anti-sculpture, anti-review. They were constantly interrogating the nature of the relation between their artistic practice and society by inventing new aesthetic forms or mediums such as video and performance. Goran Trbuljak did surprising work on galleries and the art market in a country where they were almost non-existent.

Another reason is that this very active, inventive and engaged scene had never been brought together in an exhibition before. This book complements the exhibition with French translations of texts that were hard to find.

In many cases it is younger artists who have made the Eastern European artists of the 1970s known in France. For example, I remember that Roman Ondak was quick to indicate the importance of Julius Köller. Today, the practices of artists who began exhibiting in the 1990s often echo the researches of their elders.

This exhibition presents works by David Maljković, who is interested in the difficulties of grasping the modernist heritage, and Igor Grubić, who is concerned with the rise of nationalism and racial and sexual discrimination, but also Andreja Kulunčić and Božena Končić Badurina.

The exhibition and the accompanying catalogue were possible only thanks to Branka Stipančić's research and intimate knowledge of the Zagreb scene. I thank her warmly. ●

— JEAN-MARC PRÉVOST

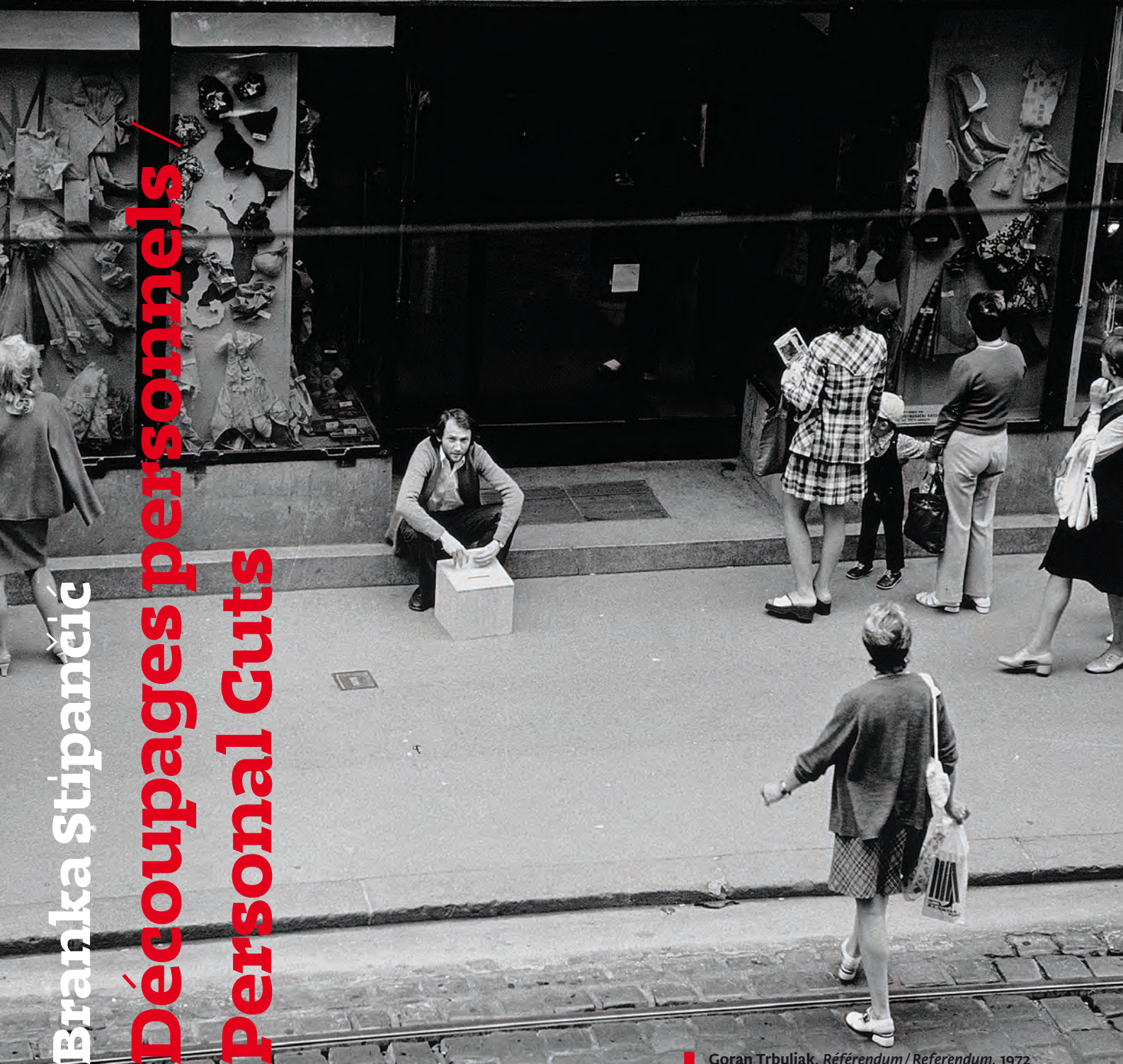
TRANSLATION FROM THE FRENCH BY Charles Penwarden

# enska moda

zagrebtexstil trgovačko poduzeće za promet tekstilom

Branka Stipančić

Découpages personnels /  
Personal Cuts



## Référendum

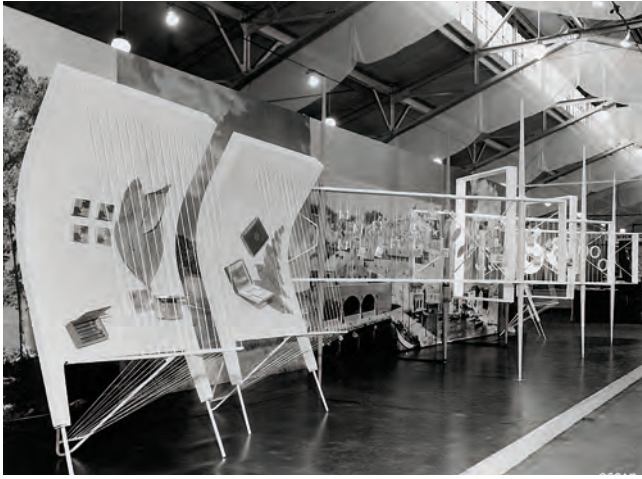
**D**ans une rue animée de Zagreb en 1972, un jeune artiste, qui n'a qu'une brève carrière derrière lui, tient dans les mains une urne en carton et les bulletins de vote où il est inscrit : «Référendum – Un artiste est celui à qui il a été donnée l'occasion de l'être / Goran Trbuljak est-il un artiste ou non?». Et, comme à chaque référendum, deux réponses sont proposées : pour ou contre. Il est debout ou assis devant une boutique de «mode féminine», et la décoration obsolète de la vitrine indique, bien plus que l'allure des gens qui passent dans la rue, que l'action se déroule dans un pays de l'ancienne «Europe de l'Est communiste». L'artiste arrête les passants et leur demande de remplir le bulletin de vote. S'il obtient la majorité des votes, on pourra considérer Goran Trbuljak comme artiste, car «la voix du peuple le dit». Les autres lui en ont donc donné l'occasion. C'est la logique de la procédure. Et les passants ont décidé – avec 60 votes pour et 40 contre – que Trbuljak est un artiste. Mais quelle décision ont-ils réellement pris à propos de l'art? Et que savaient-ils de cette sorte d'art? Était-ce une décision fictive à l'image de celles qui étaient courantes en République Socialiste Fédérale de Yougoslavie? Quelle a été la réception de cet art à Zagreb? Quelqu'un de la rue pouvait-il répondre de manière compétente au référendum de l'artiste? Et quelles en ont été les conséquences réelles? Les référendums organisés par le gouvernement étaient-ils aussi incertains que celui de Goran Trbuljak? Que veut dire l'artiste avec ce travail? Est-ce qu'il plaisante avec les gens qui passent dans la rue ou bien est-il auto-ironique, ou bien critique-t-il le système social dans lequel il vit? De toute façon, la rue était un lieu propice pour de telles questions.

La Yougoslavie socialiste se déclarait comme un système socio-politique qui reposait entièrement sur les décisions du peuple, des travailleurs et des citoyens. Cependant, en pratique il en était autrement. Un régime politique sévère prenait toutes les décisions importantes par la dictature d'un seul parti. L'ordre économique a été fondé sur l'autogestion qui ne fonctionnait pas, et dirigé en réalité par l'état. La Yougoslavie de cette époque n'appartenait pas au bloc des pays derrière le rideau de fer, ni aux démocraties occidentales. Avec Nehru et Nasser, Tito représentait «la troisième voie», les pays «non alignés». Les standards de vie étaient bien meilleurs que dans d'autres pays communistes et, ce qui est le plus important : on pouvait voyager librement. La Yougoslavie a également très tôt changé sa politique culturelle. Pour montrer sa distance

## Referendum

**T** 1972 in Zagreb: in the busy street, a young artist with a very short career behind him is holding in his hand a cardboard ballot box and ballot slips on which is written: "Referendum – An artist is someone whom others give the opportunity to be so / Is Goran Trbuljak an artist or not?" As in every referendum, two answers are provided: for and against. He is standing, or sitting, in front of a "women's fashion" shop and the old-fashioned window-dressing, more than the appearance of the people passing along the street, indicates that the action is taking place in a country of the former "Communist Eastern Europe". The artist accosts the passers-by and asks them to fill in a ballot slip. If he gets a simple majority, then Goran Trbuljak can be considered an artist, "because the voice of the people says so". Others have given him the opportunity. This is the logic of the procedure. And the passers-by did decide, by a 60-40 majority, that Trbuljak was an artist. But what did the passers-by actually decide about art? What did they know about that kind of art anyway? Was it a fictive decision, the kind that was often made in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia? What kind of reception did this art have in Zagreb? Was anyone in the street able to respond competently to the artist's referendum? And what were the real consequences of the referendum? Were the referenda organised by the government just as dubious as this one by Goran Trbuljak? What did the artist want to say with this work of his? Was he having a laugh with the people passing along the street, or being ironical about himself, or criticising the social system in which he lived? In any case, for such questions, the street was a very good place.

In theory, socialist Yugoslavia, and its social and political system, relied for everything on the decisions and consent of the people, the working people and citizens. In practice, however, things were different. A strict political system with a one-party dictatorship made all the important decisions. The economic system was based on self-management, which, as it did not work, was in fact given its orders by the State. The then Yugoslavia did not belong to the bloc behind the Iron Curtain nor to the group of Western European democracies. With Nehru and Nasser, Tito represented the "third way", the "non-Aligned" countries. The standard of living was much better than in other communist countries, and, what was most important, people were free to travel. And Yugoslavia very rapidly changed its cultural policy. To



■ *Foire internationale de Chicago / Chicago International Fair, 1950 (Ivan Picelj, Zvonimir Radić, Vjenceslav Richter)*

avec la politique de l'URSS (dont elle s'est séparée en 1948 par la Résolution de l'Informbiro<sup>01</sup>), elle a commencé progressivement à soutenir le modernisme, y compris avec les monuments à la révolution, qui ont été érigés partout. Le réalisme socialiste a dominé la scène artistique très brièvement, et les commandes d'état se tournaient vers les artistes modernistes qui construisaient les pavillons pour les expositions internationales (les foires), présentant ainsi leur pays sous un éclairage nouveau. Ces pavillons ont été construits par les membres du groupe Exat 51 (le plus souvent Richter, Picelj et Srnc) qui ont été primés à Vienne et à Stockholm dès 1949<sup>02</sup>. Avec le groupe Exat 51<sup>03</sup>, en 1951, apparaît l'abstraction géométrique,

- 
- 01** Informbiro (abréviation pour le Bureau d'information des partis communistes) a été fondé en 1947 pour renforcer l'influence de l'Union Soviétique dans d'autres pays communistes. Par la Résolution de 1948, il a accusé le Parti communiste yougoslave d'avoir dévié de la voie marxiste-léniniste, et comme ce dernier a refusé d'obéir, il a été exclu du bloc des pays communistes de l'Europe de l'Est.
- 02** Ivan Picelj commente: «Ces pavillons ont été pour nous un polygone expérimental où nous testions les idées liées au constructivisme et à l'abstraction géométrique... Mais je crois qu'ils étaient excessifs; ils étaient permis car c'était pour l'étranger. À la maison, les choses ont été bien plus compliquées.» (In «Ivan Picelj – Entretien», *Les pratiques politiques*, Prelom kolektiv, Belgrade 2010, p. 76)
- 03** Exat 51 (abréviation pour l'Atelier expérimental, 1951) est le nom du groupe d'architectes, de peintres et de sculpteurs (Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Vladimir Zaharović, Vlado Kristl, Ivan Picelj, Aleksandar Srnc), qui ont poursuivi la tendance constructiviste et rationaliste

show its distance from the politics of the USSR (from which it parted after the Cominform Resolution in 1948<sup>01</sup>), it started gently to support modernism, even in the monuments to the revolution that were being put up everywhere. Socialist realism held very brief sway on the art scene, and governmental commissions went to modernist artists who built the pavilions at the Expos (trade fairs), representing their country in a new light. They were built by members of the Exat 51 group (most often Richter, Picelj and Srnc), who had been awarded prizes for their pavillions in Vienna and Stockholm since 1949.<sup>02</sup> It was with Exat 51<sup>03</sup> that geometrical abstraction appeared in 1951, and then lyrical abstraction, action painting, abstract expressionism and at the end of the decade the Informal, the anti-art of Gorgona... with a slight delay, almost all the tendencies in visual art to be found on the western art scene. The underpinning for such a development in art was to be found in the local pre-war Avant-gardes.

- 
- 01** The Cominform (Communist Information Bureau) was founded in 1947 to strengthen the hold of the Soviet Union on other communist countries. In the 1948 Resolution it accused the CP of Yugoslavia for deviating from the Marxist-Leninist path, and after the country refused to bow, it was excluded from the eastern European communist bloc.
- 02** Ivan Picelj says: “For us, pavilions were an experimental testing ground on which we tried out ideas related to constructivism and geometrical abstraction... But I think pavilions were an exception; they were allowed, because they were for abroad. At home things were much more complicated”. From “Ivan Picelj – Razgovor/A Conversation”, *Političke prakse/Political practices*, Prelom kolektiv, Belgrade, 2010:76.
- 03** Exat [Experimental Atelier] 51 was the name for a group of architects, painters and sculptors (Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Vladimir Zaharović, Vlado Kristl, Ivan Picelj, Aleksandar Srnc) who, carrying on from the rationalist wing of the historical Avant-gardes, of Bauhaus, De Stijl, Russian Constructivism and Productivism, formulated their work on the idea of the synthesis of the fine arts, architecture, urban and other design. In their optimistic post-war élan, they aimed at the improvement of visual culture and its constructive involvement in society. An exhibition of geometrical abstraction painters from Exat 51 was held in Zagreb and Belgrade in 1953; it made a big impact in the country, and was covered in the art magazine *Art d'Aujourd'hui*, No 7, Paris, October/November, 1953.





■ Exat 51, catalogue d'exposition à l'espace de la Société des Architectes de Croatie / catalogue of the exhibition at the Hall of the Architects' Society of Croatia, Zagreb, 1953

puis l'abstraction lyrique, l'*action-painting*, l'expressionnisme abstrait, et vers la fin de la décennie l'informel, l'anti-art de Gorgona... avec un petit retard, presque toutes les tendances présentes en cette période sur la scène artistique occidentale. Les avant-gardes locales d'avant-guerre ont servi d'appui pour qu'un tel développement puisse avoir lieu dans l'art.

### La négation de la peinture (LE GROUPE GORGONA)

Réunis dans le groupe informel Gorgona, les peintres Josip Vaništa, Julije Knifer, Marijan Jevšovar et Đuro Seder, les historiens de l'art Radoslav Putar, Matko Meštrović et Dimitrije Bašičević Mangelos, puis le sculpteur Ivan Kožarić et l'architecte Miljenko Horvat avec ses prises de position proches de l'anti-art, étaient actifs à Zagreb entre 1959 et 1966. Ils ont choisi le nom d'après le poème de Mangelos *Gorgona*, imprimé en 1959 dans l'album d'estampes *Eulalija*. À côté de leur travail personnel dans les domaines de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la critique d'art, les membres du groupe ont collaboré dans des actions communes : ils ont dirigé l'es-

des avant-gardes historiques du Bauhaus, De Stijl, et du constructivisme et productivisme russe, pour formuler leur travail sur l'idée de synthèse des arts plastiques, de l'architecture, de l'urbanisme et du design. Dans l'élan optimiste d'après-guerre, ils tendaient vers le progrès de la culture visuelle et son intégration constructive dans la société. L'exposition des peintres de l'abstraction géométrique du groupe Exat 51, réalisée à Zagreb et à Belgrade en 1953, eut une grande résonance dans le pays et a été commentée dans la revue *Art d'Aujourd'hui*, N° 7, Paris, octobre-novembre 1953.



■ Exat 51, exposition à l'espace de la Société des Architectes de Croatie / Exat 51, exhibition at the Architects' Society of Croatia, Zagreb, 1953

### Negation of Painting (THE GORGONA GROUP)

Connected with each other in the informal group called Gorgona, the painters Josip Vaništa, Julije Knifer, Marijan Jevšovar and Đuro Seder, the art historians Radoslav Putar, Matko Meštrović and Dimitrije Bašičević Mangelos together with sculptor Ivan Kožarić and architect Miljenko Horvat, with views close to anti-art, were at work in Zagreb between 1959 and 1966. They took their name from Mangelos' poem *Gorgona*, printed in 1959 in the print album *Eulalia*. Members of the group, along with their own individual work in painting, sculpture, architecture and criticism, also took part in joint actions. In Zagreb they ran the exhibition venue called Studio G; they proposed various projects, developed different forms of artistic communication and issued the anti-journal *Gorgona*. "Gorgona was not a painters' group," says Josip Vaništa, "its aspirations were directed to a reality outside aesthetics. Reticence, passivity, indifference were above ironical denial of the world in which we lived. No great significance was attached to the work. The activities were extremely simple: strolls together around the environs of the city, 'an inspection of spring by a committee', as Putar said jokingly, ordinary conversations in nature".<sup>04</sup> What drew them together? "It was the risk, it was the absurdity, it was the drive towards the hid-

<sup>04</sup> Josip Vaništa, "Gorgona" (2000) in Marija Gattin, *Gorgona – Protokol dostavljanja misli / Gorgona – Protocol of Submitting Thoughts*, Museum of Contemporary Art, Zagreb, 2002:157.



■ Membres et amis du groupe Gorgona / Members and friends of Gorgona group, Zagreb, 1961

pace d'exposition Studio G à Zagreb, proposé de nombreux projets, développé différents modes de communication artistique et édité l'anti-revue *Gorgona*. «Gorgona n'était pas un groupe de peinture» – dit Josip Vaništa – «ses aspirations ont été dirigées vers la réalité extra-esthétique. L'abstention, la passivité, l'indifférence ont été au-delà d'une négation ironique du monde dans lequel nous vivions. On n'attribuait pas de signification à l'œuvre, les activités ont été extrêmement simples : des promenades collectives aux alentours de la ville, la "commission d'examen du printemps", comme disait Radoslav Putar en plaisantant, les discussions ordinaires dans la nature.»<sup>04</sup> Qu'est-ce qui les réunissait? «C'était le risque, l'absurde, l'inclinaison vers ce qui reste caché. L'intérêt pour quelque chose qui est au-delà de la peinture.»<sup>05</sup> Dans l'esprit de la fin des années cinquante et le début des années soixante, *Gorgona* aspirait à la fois à l'existentialisme, au néo dadaïsme, au nouveau réalisme, à Fluxus et au happening, au réductionnisme et à la pensée philosophique orientale – le zen. Plusieurs membres soulignaient que leurs travaux étaient des anti-peintures.

Julije Knifer considérait qu'on pouvait arriver à une forme d'anti-peinture par une réduction du visuel, en utilisant les moyens minimaux et les contrastes maximaux pour créer le rythme. Il peignait toujours le même signe de méandre : avec

04 Josip Vaništa, «Gorgona», 2000, in Marija Gattin : *Gorgona / le protocole de livraison de la pensée*, Musée d'art contemporain, Zagreb, 2002, p. 157.

05 Ibid.



■ Vojin Bakić, *Monument à la victoire révolutionnaire du peuple de Slavonie / Monument of the Revolutionary Victory of the People of Slavonia*, Kamenska, 1958 – 68

den. The interest in something beyond painting.»<sup>05</sup> *Gorgona* in the spirit of the end of the fifties-early sixties aspired towards existentialism, neo-Dada and the New Realism, Fluxus and happenings, just as it did towards reductionism and to oriental philosophical thinking – Zen. Many of the members made a point of saying that their works were anti-paintings.

Julije Knifer thought that by reducing the visual, making use of minimal resources and extreme contrasts in which he created a rhythm, he would arrive at a form of anti-painting. He painted the sign of the meander, always the same: in black and white, in verticals and horizontals. His painting reflects infinite patience and asceticism. Repeating the same motif from the time of *Gorgona* until his death, he made his reputation as a modern Sisyphus, then closer to Existentialism than to the neo-Constructivism of the New Tendencies under the aegis of which he had started exhibiting. In the figurative drawings of Josip Vaništa, at the beginning of the 1960s, reality was minimised to

05 Ibid.

du noir et du blanc, avec des horizontales et des verticales. Sa peinture reflète une infinie patience et un ascétisme. En répétant le même motif depuis le temps de *Gorgona* jusqu'à sa mort, il s'est affirmé en tant que Sisyphes moderne, plus proche alors de l'existentialisme que du constructivisme des *Nouvelles tendances*, au sein desquelles il avait commencé à exposer.

Dans les dessins de Josip Vaništa au début des années soixante, la réalité a été tellement minimisée que le blanc et la réduction de tous les éléments vers les lignes horizontales et verticales prédominaient. Cela l'a emmené vers les peintures où « coulait » une seule ligne (*Ligne argentée sur fond blanc*, 1964). L'idéal du vide zen, la réduction et la retenue étaient à l'œuvre.

Marijan Jevšovar a quant à lui démontré sa position anti-esthétique avec ses *Surfaces grises* (1960–1962), en recouvrant la surface des peintures avec les couches de peinture successives, qui la dégradaient jusqu'à l'obtention d'un gris sale sans vie. Đuro Seder peignait des monochromes noirs informels, pendant que les sculptures de Kožarić, aussi bien que ses projets divers, contenaient une impétuosité conceptuelle et de l'humour, qui ont toujours gardé de leur fraîcheur, jusqu'aux travaux qu'il fait encore aujourd'hui en tant que nonagénaire. Dans le groupe *Gorgona*, nous pouvons observer la première tendance vers la dématérialisation de l'objet d'art. Josip Vaništa est celui qui allait le plus loin dans cette tendance en réalisant son travail avec le texte seul, qui donne des informations courtes et optimales sur le tableau (*Le tableau*, 1964)

Mangelos a nié la peinture de manières différentes, et une d'elles est visible dans la série *Antipeinture*. Avec ses affirmations – *négation de la peinture*, *antipeinture* – écrites sous les reproductions des peintures barrées ou noircies par la tempéra, l'artiste a continué toute une série des négations présentes dans l'art du 20<sup>ème</sup> siècle, de Marcel Duchamp à Marcel Broodthaers, qui ont utilisé les mots pour refuser la peinture en tant que telle, car elle ne les stimulait plus suffisamment.

La particularité de Mangelos a été de ne pas réaliser ses *Négations de la peinture* par la peinture. Il intervenait sur des



■ Dimitrije Bašičević Mangelos, *Négation de la peinture / Negation of Painting*, m. 5 (1951–1956)

such an extent that whiteness and the reduction of all elements in the direction of horizontal and vertical lines dominated. This ultimately led him to paintings which had just a single line flowing across the canvas (*Silver Line on a White Background*, 1964). What was at work was the ideal emptiness of Zen, reduction and restraint.

Marijan Jevšovar demonstrated his anti-aesthetic stance with his *Grey Surfaces* (1960–62), degrading the surfaces of the painting by successfully applying paint in order to obtain a lifeless dirty grey surface. Đuro Seder painted black monochrome informal paintings. Kožarić's sculptures and his heterogeneous projects retained their conceptual impetus and wit-tiness, which have been retained in all their freshness in the works that

now, at ninety years old, he is still doing. In the *Gorgona* Group we can also see the first move towards the dematerialisation of the artistic object. Josip Vaništa was the front-runner here: in 1964 he produced a work in wording alone in which he gave short and optimum information about a painting (*Painting*, 1964).

In various procedures Mangelos negated the image; one of them is visible in the series *Antipeinture*. With his claims of the *négation de la peinture*, *antipeinture*, written below reproductions of paintings that had been crossed out or painted over with black tempera, the artist switched into a whole line of negations present in the art of the 20<sup>th</sup> century from Marcel Duchamp to Marcel Broodthaers who, with the help of the word, refused to accept the painting per se for it no longer provided them with sufficient stimulus. Characteristic of Mangelos was that his *Negations of Painting* were not produced in the actual medium of painting. He made interventions in reproductions and it seems that his negation was conceptual, that he was negating the very idea of the painting. The reproductions were crossed-out works from various styles and periods. The empty wooden frame on which he wrote *Antipeinture* also belongs to this group. With the framing of nothing, negation was once again foregrounded as the content of the work.

reproductions, et il semble que cette négation était d'ordre conceptuel, qu'elle niait l'idée même de la peinture. Ces reproductions sont des œuvres barrées de différents styles et périodes. Le cadre noir et vide avec l'inscription *Anti-peinture* appartient à cet ensemble. En encadrant «rien», la négation est encore une fois accentuée en tant que contenu de l'œuvre.

C'est la tendance de la négation des qualités esthétiques de l'œuvre d'art, l'aspiration vers un art qui serait comme le disait Vaništa «libéré de la signification symbolique et psychologique», dont la pensée est «sérieuse et réduite», qui ne «cherche ni l'œuvre ni de résultat dans l'art»<sup>06</sup>, cette tendance vers le «point zéro» réunissait les artistes de Gorgona et les rapprochait des artistes de la scène artistique plus large : aux groupes Zéro et Azimuth, Fluxus et aux autres avec lesquels les gorgoniens avaient des liens directs ou indirects. Comme Fluxus, Gorgona a soulevé la question de ce que l'art pouvait être. Il a créé l'atmosphère de l'ouverture, ou plutôt du culte de la liberté, dont parlaient encore des années plus tard avec un très grand enthousiasme tous les gorgoniens. Dans Gorgona, il y avait de l'humour et de l'enjouement. Il s'agissait de redéfinir la notion de l'art, un art qui ne se réaliserait pas par un objet, mais qui proposerait un concept et donnerait une expérience.

### Quelquefois Gorgona ne faisait rien d'autre que vivre

(JOSIP VANIŠTA)

Il n'y a pas beaucoup de traces «matérielles» de l'activité collective de Gorgona. Il en reste des invitations aux réunions, la correspondance, les enquêtes auxquels les membres participaient, *Les projets impossibles*, *Les pensées pour le mois*, les photographies de leurs actions, prises par Branko Balić entre 1961 et 1966, etc. Les membres du groupe avaient une coutume particulière, ils s'envoyaient mutuellement par courrier des citations de la philosophie, de la littérature et de l'art, qui entretenaient l'esprit de Gorgona. Ils les appelaient *Les pensées du mois*, et c'était le plus souvent Vaništa qui les envoyait à ses collègues. Les citations d'Yves Klein, John Cage, Allan Kaprow, Alain Robe-Grillet, Lao-Tseu, Samuel Beckett, Tin Ujević, Paul Valéry, Martin Heidegger... révèlent de quelle «tradition individuelle» et de quelle contemporanéité les artistes se réclament et quels sont leurs intérêts intellectuels concrets. Les pensées facilitent la compréhension d'un fond

06 Josip Vaništa, *13 instructions sur la façon de lire le projet*, 1961, manuscrit, Archives J.V., publié pour la première fois dans Marija Gattin: *Gorgona – le protocole de livraison de la pensée*, Musée d'art contemporain, Zagreb, 2002, p. 6.

The tendency to negate aesthetic features of the work of art, the aspiration to art that, as Vaništa said, was “liberated of psychological and symbolic significance” the “thinking of which was serious and spare” and which “sought neither a work nor a result in art”,<sup>06</sup> that urge for the “degree zero”, brought the artists of Gorgona together and closer to artists on the broader international scene: to the groups Zero and Azimuth, to Fluxus and others with whom the Gorgona artists had direct or at least roundabout links. Like Fluxus, Gorgona floated the question of what could be art. It created an atmosphere of openness, or rather, a cult of freedom; all the Gorgona artists would speak of this with great enthusiasm for years to come. In Gorgona there was playfulness and a sense of humour. The aim was to redefine the concept of art so that it would not result in an object but would offer a concept and provide experience.

### Gorgona sometimes did nothing, just lived

(JOSIP VANIŠTA)

There are not a lot of material traces of the activity of Gorgona. What does exist are mainly invitations to meetings, letters, polls in which they took part, *Impossible Projects*, *Thoughts for Months*, photographs of their actions that Branko Balić shot in 1961 and 1966, and similar items. *Thoughts for the Month*, as they called them, were mainly sent by Vaništa to his friends. The quotes from Yves Klein, John Cage, Allan Kaprow, Alain Robbe-Grillet, Lao-tzu, Samuel Beckett, Tin Ujević, Paul Valéry and Martin Heidegger, for instance, reveal to which “individual tradition” it was that the artist was referring and what his concrete intellectual interests were. *The Thoughts* make it easier to understand the ideational background of Gorgona, and above all their understanding and experiencing of art.

For the *Thought for June* (1964), Vaništa took a quote from the text “The Crisis of the Content of Art” by Alain Jouffroy and J.J. Leveque from the French journal *Aujourd'hui* of April 1964:

“Allan Kaprow put on a happening at the Segal farm by the sea, on the beach, at the end of the day. Men and women to whom nobody pays attention watch the play

06 Josip Vaništa, “13 uputa za čitanje nacrtā / 13 Instructions for Reading the Draft”, 1961, MS, Archives of J.V., printed the first time in Marija Gattin, *Gorgona – Protokol dostavljanja misli / Gorgona – Protocol of Submitting Thoughts*, Museum of Contemporary Art, Zagreb, 2002: 6.

idéologique de Gorgona et avant tout leur compréhension et leur appréhension de l'art.

Pour *La pensée de juin* (1964), Vaništa a pris la citation du texte «Une crise du sujet dans l'art actuel» d'Alain Jouffroy et de Jean-Jacques Lévêque, dans la revue française *Aujourd'hui*, d'avril 1964 :

«Allan Kaprow a organisé un Happening à la ferme de Segal, près de la mer, sur la plage, à la tombée du jour. Sans que personne n'y prête attention, les hommes et les femmes regardent le jeu du vent dans la végétation et à la surface de la mer: il n'y a pas de plus beau théâtre que le moment que l'on vit, de plus beau dialogue que les phrases que l'on échange avec des amis. N'est-ce pas, en fait, l'abandon de la création plastique ou théâtrale pour une reconnaissance du réel et du quotidien? L'art devient accessoire. Enfin.»

*La pensée de juin* confirme l'humeur qui prédominait dans les promenades collectives. Elle réunit le zen et la nouvelle sensibilité de Fluxus et des happenings. La citation clarifie et confirme que ce que les Gorgoniens faisaient et vivaient intuitivement avait un contexte plus large dans l'art: le déplacement de l'accent des œuvres sur l'interaction entre les membres, sur la concentration mentale et la beauté dans l'épreuve des instants. Dans leur amitié lors des promenades, ils ressentaient peut-être qu'ils faisaient une œuvre meilleure que ce qu'ils faisaient individuellement. «Il y avait dans Gorgona une sublime qualité insaisissable»<sup>07</sup>, disait Vaništa, très nostalgique de la pureté et de l'absence de but de Gorgona. Dans *Les pensées*, on peut voir le rôle important qu'avait Yves Klein, dont les citations ont été choisies plusieurs fois par l'artiste. Dans *les Pensées de février* (1964) il le cite :

«La peinture abstraite est la littérature pittoresque sur des états psychologiques. C'est pathétique. Je suis heureux de ne pas être un peintre abstrait.»

Cette attitude négative envers la peinture abstraite vient de l'opinion de Klein qui soutient que l'art fondé sur la ligne et la forme est régressif car il limite l'énergie qui n'est libre que dans l'espace vide. En étudiant ce que Pierre Restany dans sa description des nouveaux réalistes nomme «les nouvelles perspectives dans l'approche à la réalité», Klein a libéré l'art de la forme et l'a lié à la vie. Il a ainsi anticipé toute une série de phénomènes et rendu possible un élargissement signifiant de la notion de l'art. Cette attitude a été familière aux Gorgo-

of the wind in the vegetation and on the surface of the sea; there is no better performance than the moment in which one lives, no better dialogue than conversation with friends. Isn't this in fact the abandonment of the activity of the plastic or the theatrical even in favour of the recognition of the real and the everyday? Art becomes subsidiary. Finally.”

The *Thought for June* actually confirms the mood that prevailed in the group perambulations. It unites within it Zen and the new sensibility of Fluxus and the happening. The quote also explains and confirms that what the Gorgons were doing and experiencing intuitively had a broader artistic context: the shift of emphasis from the work to interaction among the members, onto mental concentration and beauty in the living of the moment. Associating during their walks, they perhaps felt they were making a better work than the physical objects that, as artists, each of them individually created. “There was some sublime elusiveness”<sup>07</sup> says Vaništa, who is very nostalgic about the purity and lack of objective of Gorgona.

Among the *Thoughts* it can be seen what an important role was played by Yves Klein, in that the artist resorted several times to quotations from him. In the *Thoughts for February* (1954) he wrote:

“Abstract painting is the picturesque literature of psychological states. This is pathetic. I am happy I am not an abstract painter.”

This negative attitude to abstract painting derives from Klein's viewpoint that art that is based on line and form is regressive, for it limits the energy that is free only in empty space. Exploring what Restany, describing the new realists, calls “new perspectives in approaching reality”, Klein's liberated art of form and tied it to life. In so doing he anticipated a whole series of phenomena and essentially enabled the expansion of the concept of art. This view was familiar to the Gorgona group, members of which also aspired to rise above painting and to the understanding of different positions in art.

They knew the French art scene well. Most of them spent parts of the fifties and early sixties in Paris on scholarships, and became involved in the art scene. In 1962 the Gorgons wanted to organise a Klein exhibition in Zagreb's

---

07 Josip Vaništa, dans l'entretien écrit avec Branka Stipančić, 2 avril 2006, Zagreb.

---

07 Josip Vaništa in a written interview with Branka Stipančić, 2 April 2006.

niens, qui ont également aspiré au dépassement de la peinture et à la compréhension des positions artistiques différentes.

Ils connaissaient bien la scène artistique française. La majorité d'entre eux a séjourné à Paris dans les années cinquante et au début des années soixante, grâce aux bourses qui leur permettaient de s'inscrire dans le milieu de l'art de l'époque. En 1962, les Gorgoniens voulaient monter une exposition d'Yves Klein à Zagreb, dans le Studio G, et Radoslav Putar était entré en contact avec lui, mais juste avant sa mort soudaine. Julije Knifer se souvient avec joie que Vaništa fut au sein de Gorgona «le correspondant» de l'art et de la littérature française<sup>08</sup>. L'artiste Almir Mavignier, qui a quant à lui séjourné à Zagreb en 1960 et proposé à cette occasion l'exposition *Nouvelles tendances*, a écrit qu'il avait rencontré ici «un groupe d'artistes et de critiques étonnamment bien informés».<sup>09</sup>

### Les paysages des mots (MANGELOS)

Au cours des années cinquante, Dimitrije Bašičević a été, avec le gorgonien Radoslav Putar, l'un de nos meilleurs critiques d'art. Il a écrit régulièrement sur les artistes contemporains yougoslaves, sur les expositions qui venaient de l'étranger (comme celle de la peinture contemporaine française en 1952 et celle d'Henry Moore en 1954), des reportages depuis la France ou le Pays Bas (où il fut avec une bourse de séjour en 1954), et il a écrit sur le groupe Exat 51. Mais, pendant que la discussion sur l'art abstrait dans ce pays encore durement communiste battait toujours son plein, à la différence de Bašičević qui le défendait, son alter ego Mangelos a fait un pas plus loin et a posé sa thèse radicale du non progrès de la peinture dans le 20ème siècle. En introduisant l'élément de doute dans l'art, il a donné la priorité à la pensée. Puisqu'il désignait la pensée comme la force dominante de son *noart*, il n'est pas étonnant que les mots, en tant que représentation symbolique de la pensée la plus directe, étaient devenus son moyen principal. Dans les *Paysages des mots*, comme il nommait ses tableaux-mots, il y avait *Ije* (nom d'une lettre en glagolitique), *Fatamorghana*, *Memoria*, *Muthabor*, *Al Capone* etc., qui avaient pour l'artiste une signification particulière et souvent très personnelle. Parmi eux, il y avait les tableaux avec, à travers toute la surface, le

Studio G, for which reason Radoslav Putar got in touch with him just before his unexpected death. Vaništa, as Julije Knifer happily recalls, was the “correspondent” in Gorgona for French literature and art.<sup>08</sup> Almir Mavignier, who was in Zagreb in 1960, when he proposed the first *New Tendencies* exhibition, wrote that he had met “an amazingly well informed group of artists and critics”.<sup>09</sup>

### Landscapes of Words (MANGELOS)

In the 1950s, Dimitrije Bašičević, along with the fellow member of Gorgona, Radoslav Putar, was one of the best art critics in the country. He regularly wrote on contemporary Yugoslav artists, on exhibitions from abroad (such as the contemporary French art show of 1952, the Henry Moore of 1954) and he also reported from France and the Netherlands (where he had a scholarship in 1954); he wrote of the Exat 51 Group. But while the discussion about abstract art was still (in this hard-line communist country) in full cry unlike Bašičević, who adopted the viewpoint of defender, his alter ego Mangelos went a step farther and erected a radical thesis of the non-development of painting in the 20th century. Introducing the element of doubt into art, he privileged thinking.

When he addressed thinking as the dominant strength of his no-art, it is not surprising that words became his main resource for they are the most direct symbolic representation of thought. Among, *Landscapes of Words*, as he called his image-words, there are *Izhe* (name of a Glagolitic letter), *Fatamorghana*, *Memoria*, *Muthabor*, *Al Capone* and so on – which had particular and often very private meanings for the artist. Of course, among them were paintings with the name of Pythagoras over the whole of the surface, who, because of his rational approach, had a particular importance for him.

The question must arise as to whether in writing words and letters over pictures, he had the intention of destroying the status of painting as object. He himself explained that writing over *tabula rasa* was connected to the motif of a new beginning as well as to the negation of painting. He en-

---

08 Julije Knifer, dans l'entretien avec Branka Stipančić, dans le film pour la Radio-Télévision Zagreb, en 2001.

09 Almir Mavignier, «Nouvelles tendances 1 – un cas qui surprend», *Tendances 4*, Galerie d'art contemporain, Zagreb, 1968.

---

08 Julije Knifer in an interview with Branka Stipančić for an RTZ film, 2001.

09 Almir Mavignier, “Nove tendencije 1 – slučaj koji iznenađuje / New Tendencies 1 – a Case that Surprises”, *Tendencije 4 / Tendencies 4*, Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1968.

nom de **Pythagore**, pour lui d'une grande importance à cause de son approche rationnelle.

On pourrait se poser la question de savoir si **Mangelos** avait l'intention de détruire le tableau en tant qu'objet, en écrivant sur ses tableaux des mots et des lettres. Il expliquait lui-même que l'écriture sur la *tabula rasa* était liée au motif d'un commencement nouveau, contenant également la négation de la peinture. Il prétendait «nier la peinture en la faisant avec les mots. La nier tout en peignant.»<sup>10</sup> Avec les mots, il réorientait le regard vers la pensée et la fonctionnalité, et s'éloignait de l'émotion. Il voulait être un homme des temps nouveaux, capable de rejeter tout ce qui n'agissait plus dans les circonstances de vie changées et il s'est tourné vers le *noart* pour se distinguer des disciplines artistiques traditionnelles. Comme ses collègues du groupe **Gorgona**, qui trouvaient que le défi d'une modernité rigide était insuffisant, **Mangelos** a également essayé de trouver sa propre position anti-artistique.

### Est-il possible de faire «œuvre collective»?

(IVAN KOŽARIĆ)

Les membres de **Gorgona** menaient des sondages dans lesquels ils prenaient part avec plusieurs de leurs amis artistes. Les sondages sont alors un «travail collectif» typique; mode d'expression préféré des surréalistes français publiés dans des revues comme *La Révolution Surréaliste* (1928) et *Minotaure* (1931), les sondages sont également caractéristiques des surréalistes serbes (*Nadrealizam danas i ovde*, 1932). Les questions ont été concrètes, les réponses brèves et cinglantes, souvent drôles et quelquefois vulgaires. Dans ces réponses on peut voir l'attitude des Gorgoniens dans une société où ils se sont «trouvés», où ils ont identifié le système dont ils se distancient de manières différentes. Il y avait des questions qui ont provoqué des réponses poétiques ou philosophiques : «**Gorgona**, est-ce pour vous un résultat, une tentative ou un échec?», «**Gorgona** est-elle de couleur verte, bleue ou autre?», «**Gorgona** est-elle révoltée, indifférente ou pleine de reconnaissance?», «Quelle est la saison ou le mois quand **Gorgona** est en forme?». À la question «Est-il possible de faire œuvre collective?», **Ivan Kožarić** a proposé sa réponse en 1963 :

«Couler collectivement en plâtre les intérieurs de la tête de tous les Gorgoniens, personne ne peut en être excusé.

---

10 Mangelos, citation de : Biljana Tomić, «D'une lettre adressée à Biljana Tomić, le 31 octobre 1968», *Catalogue 2, Bitef*, Galerie 212, Belgrade, 1968.

deavoured “to negate the painting making it of words. Negate the word painting it.”<sup>10</sup> In words he redirected looking towards thinking and function, and distanced himself from the emotional. **Mangelos** wanted to be a man of the new age, who was able to reject everything that did not work in the changed circumstances of life. He turned to no-art in order to put a distance between himself and traditional artistic disciplines. Like his fellow **Gorgona** members for whom rigid modernism was an insufficient challenge, **Mangelos** too aimed at finding his own anti-art position.

### Is it possible to make a “collective work of art”?

(IVAN KOŽARIĆ)

The members of **Gorgona** created questionnaires in which they took part with several of their artist friends. The questionnaires are a typical “collective work”, a favourite form of expression of the French Surrealists published in the magazines *La Révolution Surréaliste* (1928) and *Minotaure* (1931), characteristic also of the Serbian Surrealists who published a well-known questionnaire about desire in *Nadrealizam danas i ovde* [Surrealism Today and Here] (1932). The questions would be concrete and the answers short and snappy, sometimes witty, sometimes vulgar. They reveal that the artists had opted for a view on the society in which they happened to be. They recognised the system and in various ways distanced themselves from it. There were also questions that looked for poetic or philosophical answers: “Do you think **Gorgona** is a result, an attempt or a failure?”; “Is **Gorgona** green, blue or some other colour?”; “Is **Gorgona** rebellious, indifferent, or full of gratitude?”; “The season or month in which **Gorgona** feels good?” as well as the question “Is it possible to make a “collective work of art?” **Ivan Kožarić** ventured a reply in 1963:

“Collectively to make plaster casts of the insides of the heads of all the Gorgons, no one may be exempted. To make, discreetly, casts of the interiors of some important cars, the interiors of studio flats, trees, the interior of a park, in short all the most important concavities in our city”.

This text, typed on a piece of paper, is, as proclamation, seemingly in the socialist and collective spirit – yes, we

---

10 Mangelos in Biljana Tomić, “Iz jednog pisma upućenog Biljani Tomić, 31. oktobra, 1968”, *Katalog 2, Bitef*, Galerija 212, Belgrade, 1968.

Réaliser, discrètement, les moulures de l'intérieur de plusieurs automobiles importantes, d'intérieurs de studios, d'arbres, d'intérieurs d'un parc etc., bref de toutes les cavités d'importance de notre ville.».

Le texte dactylographié sur un bout de papier est une sorte de déclaration dans l'esprit collectiviste socialiste – oui, nous pouvons faire quelque chose ensemble – mais il affiche surtout une proposition bizarre, une action impossible. L'instruction qui nous prépare à l'événement qui aura lieu dans nos pensées est un modèle d'activité artistique parfaitement neuf, inconnu dans la pratique artistique yougoslave. L'œuvre peut-elle exister uniquement dans la forme écrite? Et pouvons-nous interpréter aujourd'hui ce non-objet comme le déplacement de l'objet vers les modes de performances caractéristiques des artistes de Fluxus, ou bien sous l'éclairage de «l'idée comme art», qui aura ses contemporains parmi les artistes conceptuels. Le travail hypothétique, verbal et poétique est gorgonien sous bien des aspects, car il parle de l'absence et du vide, il est analytique, plein d'humour et lucide. Il accentue le moment ludique avec lequel il provoque, et d'un autre côté il pose les questions élémentaires de toute sculpture : sur le positif/le volume et le négatif/l'espace, que l'artiste traite en tant que sculpteur.

### Projets impossibles

Les Gorgoniens nommaient de tels projets «étranges» et «impossibles», même si dans un autre temps, dans d'autres circonstances, on pouvait les réaliser. *Le découpage du Mont Sljeme* (1960) d'Ivan Kožarić est un collage à partir d'une photographie du parc Zrinjevac à Zagreb, avec en arrière-fond la colline Medvednica (de nom populaire – Sljeme), dans laquelle on voit un trou en demi-cercle, marqué d'une couleur. Ce travail provient d'une sculpture du même titre et de la même année, et qui est en forme irrégulière d'ovale avec sa partie supérieure entaillée. Or, à la différence de cette sculpture à l'esthétique réductionniste, le collage se présente comme une instruction pour le découpage en demi-cercle de la colline. Une décennie plus tard, on qualifierait déjà ce travail de concept dont le matériau est l'environnement naturel où se déroulera une action, ce qui produira une nouvelle constellation et une expérience extraordinaire (ce qu'on qualifierait de Land Art). À l'époque de Gorgona c'était une idée utopique notée par une esquisse (collage), encore l'un des projets de la série de Kožarić sur le thème du «trou», de l'enlèvement de la matière, voire sur le thème du négatif de la sculpture.



■ Œuvres de Josip Vaništa à l'exposition Gorgona / Works by Josip Vaništa at the Gorgona exhibition, Städtisches Museum, Mönchengladbach, 1977

can all do something together, and yet it represents an eminently weird proposition, an impossible action. The instruction that prepares us for an event that will occur in our thoughts is a completely new model of artistic activity, unknown in art practice in Yugoslavia. Can a work exist only in a written form? And it is a question whether we can today explain this non-object as a shift from objecthood in the direction of performative operations characteristic of the artists of Fluxus or in the light of the “idea as art” that had its contemporaries in the conceptual artists. Hypothetical, verbal and poetic work is in many ways of the Gorgona-style: it talks of absence, emptiness, it is analytical, witty and perspicuous. It brings out the element of play in which it provokes and, on the other hand, it raises basic questions of every sculpture about the positive – volume, and the negative – space, with which the artist as a sculptor has to deal.

### Impossible projects

Such projects the Gorgona members called “unusual” and “impossible” although in some other time, in other circumstances, they might perhaps have been feasible given material support. *Cutting Sljeme Mountain* (1960) by Ivan Kožarić is a collage with a photograph of the Zrinjevac Park and gardens in Zagreb in the background of which is the mountain ridge, Medvednica, colloquially known as Sljeme, in which a semicircular hole marked by paint has been cut. The work has its origin in a sculpture of the same year and the same name – an irregular oval, the upper part of which is cut out. But unlike this sculpture of





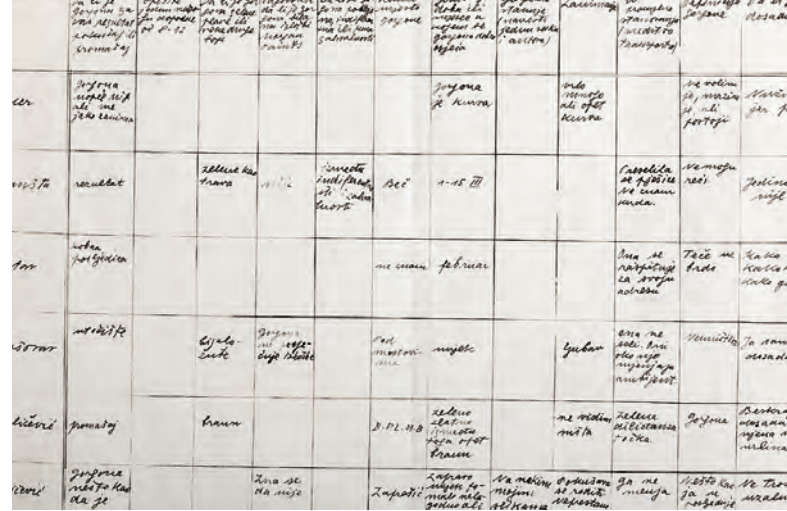
■ Anti-revue *Gorgona*, № 11 / Anti-journal *Gorgona*, № 11, 1966

Un des «projets impossibles» de Vaništa a été *La maison de Gorgona* (1960). Avec allusion au musée Lanbach Haus, il a réalisé l'esquisse pour une cabane aux environs de Zagreb, qui serait le lieu de rassemblement des Gorgoniens, où il a prévu le sol ondulé, sur lequel il serait «impossible de se reposer», a-t-il précisé. Ensuite le *Projet de la sphère* (1961) qui remplirait entièrement l'intérieur d'une galerie, puis le *Projet* (1964) pour les tableaux de grand format en acier inoxydable qui formeraient un angle dans l'espace. Aujourd'hui, il serait possible de réaliser l'ensemble de ces trois projets d'espace (à condition d'en avoir la volonté).

... car reproduire la Joconde revient à laisser une page blanche (JOSIP VANIŠTA)

L'activité particulièrement importante du groupe concernait l'anti-revue *Gorgona*, lancée en édition privée. Les Gorgoniens l'appelaient l'anti-revue en accord avec leur affinité dominante envers l'anti-art, l'anti-peinture, l'anti-drame, l'anti-film, mais aussi parce que *Gorgona* n'était pas une revue dans le sens commun du mot. Il n'y avait pas de textes sur les artistes, ni de reproductions. Chaque édition de *Gorgona* a été une œuvre originale d'un artiste, conçue en rapport au médium dans lequel elle serait réalisée (en rapport à la forme de la revue et au fait qu'elle sera multiple). De 1961 à 1966, on a vu apparaître onze numéros, réalisés par les Gorgoniens mais aussi par Dieter Roth, Victor Vasarely et Harold Pinter, alors que les projets de Piero Manzoni et de quelques autres artistes sont restés sous forme d'esquisse.

Le thème du premier numéro, celui de Vaništa, a été la photographie d'une vitrine poussiéreuse avec une étagère



■ Josip Vaništa, *Le sondage* (œuvre collective) / *Questionnaire* (Collective Work), ca. 1961

reductionist aesthetics, the collage is an instruction for the semicircular cutting of the mountain. A decade later, this work would be called a concept, proposing for its material the natural surroundings in which an action would be carried out, a new constellation and an uncommon experience would be created (which would be called land art). At the time of *Gorgona*, this was just an utopian idea rendered with a sketch (a collage), one more project by Ivan Kožarić on the theme of “hole”, on the subtraction of material, that is, on the topic of the negative of sculpture.

One of Vaništa's impossible projects was the *Gorgona House* (1960). Alluding to the name of the museum Lenbachhaus, he created a sketch for a shed in the surrounds of Zagreb as a place for the Gorgons to gather in and in which he anticipated a corrugated floor “on which it is impossible to take it easy”, as he says himself. He also made a sketch for the *Sphere Project* (1961), which would totally fill the interior of the gallery, and *Project* (1964), for a large-format painting of stainless steel to be placed in the space at an angle. Today, all three spatial projects could be rendered (if there were the will for it).

... for reproducing the Mona Lisa is just the same as leaving an empty page (JOSIP VANIŠTA)

A particularly important activity of the group was the anti-journal *Gorgona* that they had privately published. They called it an anti-journal in line with their prevailing affinity for anti-art, anti-painting, anti-drama, anti-film, but also because *Gorgona* was not a journal in the usual sense of the word. It contained no articles about artists, no

vide en bois, répétée sur les neuf pages. Une vitrine extraite du banal, d'une beauté étrange, qui s'accorde avec la laideur pour justifier une action plutôt absurde. Le vide des motifs dans *Gorgona* est accentué ici par la répétition monotone d'une même photographie. L'enregistrement froid d'un motif éphémère évoque le premier livre devenu célèbre de l'artiste Ed Ruscha *Twenty-six Gasoline Stations* (Vingt six stations service), publié une année plus tard (1962). À la différence des motifs photographiés avec l'indifférence qu'Ed Ruscha traite comme une « collection des faits », Vaništa répète le même, ce qui sera aussi un principe d'Andy Warhol pendant les années soixante.

Ce livret imprimé en offset qui montre une vitrine grise et ennuyeuse, est évidemment très loin des multiplications, dans le pop art, des sujets que les gens veulent voir. Il met en avant l'immobile, l'informe et l'ironie envers la réception attendue et correspond à tout un autre esprit du temps.

Le vide et l'absence de sens sont les thèmes qui apparaissent à nouveau dans un numéro suivant de Vaništa (N° 6, 1961), où l'on ne trouve qu'une reproduction de la Joconde de Leonard de Vinci. De nombreux artistes se sont référés de manières différentes à cette peinture, l'une des plus célèbres au monde. Marcel Duchamp dans le *L.H.O.O.Q.* (1919) y ajoute au crayon une moustache et une petite barbe, avec des lettres énigmatiques qui suggèrent une compréhension de l'image sous le signe androgyne et dans la tradition alchimiste. Vaništa voulait laisser la reproduction en noir et blanc, vide, sans intervention matérielle. Il en a clairement donné ses raisons :

« J'ai choisi la chose la plus absurde à imprimer dans une revue, car reproduire la Joconde revient à laisser une page blanche. »<sup>11</sup>

Sa *Gorgona* est tournée à la fois vers le passé et vers l'avenir. En continuant le chemin de Duchamp avec un scepticisme pour l'admiration des valeurs reconnues, il ouvre d'un autre côté la question critique et analytique du sens qu'il y a à reproduire une œuvre d'art, affirmant ainsi la conscience de l'artiste du médium dans lequel une œuvre est réalisée, ce qui sera un des thèmes caractéristiques des recherches artistiques une décennie plus tard.

Le rapport analytique envers le médium est également matérialisé dans les deux autres *Gorgona* de Vaništa. Il les construit avec des éléments caractéristiques de la revue (le format, le titre, le numéro, l'année de parution); dans le N° 10, il

reproductions. Every issue of *Gorgona* contained the work of just one artist, and it was imagined with respect to the medium in which it was produced in relation to the form of the journal and the fact that it would be reproduced. From 1961 to 1966, eleven issues came out, in which the *Gorgon* group members were joined by Dieter Roth, Victor Vasarely and Harold Pinter, while projects of Manzoni and others remained in sketches.

The content of the first, Vaništa's number was a photograph of a dusty shop window featuring just an empty shelf, repeated on nine pages. A display extracted from banality. Bizarre beauty that fitted in with ugliness that justified a fairly absurd action. The emptiness of motif in *Gorgona* is brought out specifically by the monotonous repetition of the same photograph. In its cold registration of an ephemeral motif, this work recalls the first celebrated book of artist Ed Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations*, which came out a year later (in 1962). However, unlike the indifferently photographed motifs that Ed Ruscha treated as "a collection of facts" Vaništa repeated just the same one, which would become one of the main themes of Warhol during the 1960s. The booklet printed in offset with its grey and boring window display is of course extremely distant from the Pop-Art multiplication of things that people actually want to see. It focuses on the static, the faceless and the ironic with respect to the expected reception, and corresponds to the very different spirit of the time.

Emptiness and pointlessness as the topic extends to next Vaništa's issue (6, 1961), containing just a reproduction of Leonardo's *Mona Lisa*. Many artists have in various ways "intervened" in one of the best-known paintings in the world. In *L.H.O.O.Q.* (1919) Marcel Duchamp added to a reproduction of the painting *Mona Lisa* a pencilled moustache and a beard as well as the enigmatic letters suggesting an understanding of the painting in the light of psychic androgyny and the alchemical tradition. Vaništa wanted to leave the black and white reproduction empty, without intervening into it in any material way. He explained his reasons very clearly:

"I chose the most nonsensical thing to print in the journal, because reproducing the *Mona Lisa* is just the same as leaving an empty page".<sup>11</sup>

11 Nena Dimitrijević: *Gorgona – L'art comme mode d'existence*, Galerie d'art contemporain, Zagreb, 1977, non paginé.

11 Qtd. in the catalogue Nena Dimitrijević, "Gorgona – Umjetnost kao način postojanja / Gorgona – Art as a

insère une carte de visite avec l'inscription «Gorgona 10, 1966» entre les pages vides de la couverture, puis dans le №11 il n'y a qu'une photographie, celle de la page de couverture, donc le même se répète. Rien d'autre. Il semblerait que ces revues ne disent rien d'autre qu'affirmer le fait d'être des revues, et des exemples d'une réflexion logique et conceptuelle qui emploie de la tautologie pour établir la correspondance entre l'idée du travail, sa description linguistique et sa visualisation. Cependant, on peut distinguer le contenu et les différences entre les deux numéros. Avec la carte de visite, laissée comme l'engagement pour une communication future, *Gorgona* se présente comme sujet de manière extrêmement minimale, et la tautologie sert ici comme caution de la «vérité artistique». Dans le deuxième cas, c'est une photographie, la reproduction de la page de couverture, qui est l'unique objet de la revue. Cette simplicité éblouit! Les deux parutions de *Gorgona* parlent de l'absence, du silence. Le silence n'est, dit Susan Sontag, qu'un élément d'une œuvre d'art.

«Regarder quelque chose de vide, c'est toujours regarder, voir quelque chose – ne serait-ce que les fantômes de ses propres attentes. Pour percevoir la plénitude, l'homme doit conserver le sens vif du vide qui la délimite...»<sup>12</sup>

En abolissant tout autre contenu à part les faits nécessaires pour le maintien de la continuité de la revue, ces deux *Gorgona* représentent le concept d'une non-entité physique. Cette sensibilité immatérielle, semblable à celle du livre de Piero Manzoni *Life and Works* (1963), qui ne contient que les pages vides à l'intérieur d'une couverture imprimée, ne se trouve plus dans d'autres numéros de *Gorgona*. La stratégie de la résistance ou la question analytique sur ce qu'est une revue d'artiste? L'une et l'autre. Comme plusieurs fois avant, Vaništa fonde ici aussi son travail sur le concept du vide, explorant en même temps l'espace autour et en dehors de l'objet d'art, tout cela dans l'esprit d'une pensée souvent répétée : *La pensée de Gorgona est sérieuse et réduite.*

La proposition de Mangelos a été qu'un numéro de la revue soit omis, et que ce soit son numéro, donc une édition inexistante. Ce serait sa contribution tout à fait dans l'esprit de *Gorgona*. Comme cela n'a pas eu lieu, il a quand même réalisé une *Gorgona* qui n'était pas imprimée, qu'il a appelé *Gorgona* №0 (1961) en utilisant les exemplaires de Vaništa №1, où il a noirci les neuf photographies de la vitrine avec les

His *Gorgona* is facing the future and the past at the same time. Proceeding in the Duchampian way with his scepticism about the passive admiration for familiar values, on the other hand he starts up a critical and analytical question about the point of reproducing the work of art, thus endorsing the artist's awareness of the medium in which a work is done, one of the characteristics of the artistic investigations a decade later.

An analytical attitude to the medium is embodied in the other two *Gorgona* issues prepared by Vaništa. He constructed them with the basic elements of magazine (format, title, number, year of issue) so that in, *Gorgona* №10, between the empty covers of the journal he put a name card on which, "Gorgona 10, 1966", was written. In №11 there was just a photograph of the title page repeated, nothing else. It would seem that the journals tell of nothing but of their being journals, and that they are examples of the logical and conceptual thinking that makes use of tautology in order to establish a correspondence between the idea of the work, the linguistic description and its visualisation. But still, a subject is discerned and the differences can be identified. The visiting card that is left as an earnest reminder of future communication means that *Gorgona* is introducing itself as Subject, albeit extremely minimally, and the tautology here is a warrant for the "artistic truth". In the other photograph, the reproduction of the cover is the only object of the journal. With an enchanting simplicity both of the *Gorgona* issues speak of absence and silence. Silence, as Susan Sontag says, is just one element in the work of art:

"To look at something that is 'empty' still means to look, to see something – even if only phantoms of one's own expectations. To observe plenitude, people have to keep alive the feeling for the emptiness that sets it off."<sup>12</sup>

By abrogating all content, except those that are basic for the maintenance of the continuity of the journal, these two *Gorgonas* present a concept of physical non-entity. A similar 'immaterial sensitivity' is found in the book of Pie-

---

Manner of Existing", *Gorgona*, Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1977: NP.

12 Susan Sontag, "Estetika šutnje [Aesthetics of Silence]", *Stilovi radikalne volje [Styles of the Radical Will]*, Mladost: Zagreb, 1971: 13–14.

---

12 Susan Sontag: «Esthétique du silence», in *Les styles de la volonté radicale*, Mladost, Zagreb, 1971, p. 13–14.

champs rectangulaires qui associaient la *Tabula Rasa* et la *Négation de la peinture*. La caractéristique de tous les travaux de **Mangelos** sur papier est qu'il a toujours utilisé des supports déjà imprimés, que ce soit des albums, des pages arrachées de livres, les couvertures de livres, des catalogues d'expositions ou des livres dont il recouvrait des pages avec de la peinture et obtenait ainsi un fond pour continuer le travail. C'est pourquoi ses œuvres donnent l'impression de contenir en elles une double vie : l'ancienne, qu'on devine sous la peinture et celle nouvelle donnée par l'artiste.

Faute de moyens suffisants, de nombreuses propositions sont restées à l'état de maquette. Les plus connues sont les *Tavole di accertamento* de **Piero Manzoni**. L'édition de l'anti-revue *Gorgona* a été dirigée par **Vaništa** qui déjouait et contournait la censure sévère, qui a été évidemment un peu plus faible que dans d'autres pays communistes où les éditions illégales ont été sanctionnées par la peine de prison.

L'anti-revue *Gorgona* a été authentique. Par sa «volonté iconoclaste» et sa tendance à la dématérialisation de l'art, elle a été à cette époque une forme nouvelle de l'activité artistique. En comparaison avec les publications de **Fluxus** et avec les revues éditées par les artistes de ces années, comme *Azimuth* de **Manzoni** et **Castellani** ou du groupe **Zéro (Zero)**, *Spirale* de **Roth** ou *Material* de **Spoerri**, *Gorgona* a été singulière.<sup>13</sup> Il est bien connu que les termes «livre d'artiste» et «revue d'artiste» n'entrent dans l'usage qu'au début des années soixante-dix.

## Studio G

Avec leurs quelques fidèles, les Gorgoniens ont investi le magasin d'encadrement «Šira» à Zagreb, pour y installer la galerie

---

<sup>13</sup> Vaništa distribuait les exemplaires de *Gorgona* par courrier. D'après les lettres de ses archives, on peut voir qu'elle a été appréciée par de nombreux confrères, parmi lesquels **Piero Manzoni**, **Lucio Fontana**, **Dieter Roth**, **Robert Rauschenberg**, **Otto Piene**, **Harold Pinter** et d'autres. Vaništa annonçait *Gorgona* dans la revue hollandaise *Nul*, de **Henk Peeters**, elle a été demandée par le collectionneur allemand de **Fluxus** **Hans Sohm**, comme par le fondateur de **Enitharmon Press**, **Alan Clodd**. Grâce à l'éditeur et libraire **George Wittenborn**, *Gorgona* se trouve dès 1968 dans une collection de la bibliothèque du Musée d'art moderne de New York. Le fait que Vaništa considérait le dernier, onzième numéro (1966) comme la fin de l'activité du groupe, montre l'importance que l'anti-revue avait pour lui, même si l'on sait que les artistes continuaient de se rencontrer, qu'on envoyait encore les *Pensées du mois*, et que les lettres gorgoniennes continuaient à circuler entre eux.

**ro Manzoni**, *Life and Works* (1963), where apart from the printed covers the book contains only empty pages. Was that a strategy of resistance or an analytical question about what an artist's journal is? Both of these. As many times earlier, **Vaništa** here too bases his work on the concept of emptiness, exploring at the same time the space around and outside the objet d'art, all of it in the spirit of the frequently repeated thought that *The thinking of Gorgona is serious and spare*.

**Mangelos** proposed for *Gorgona* that one issue should be skipped – his issue, i.e. a non-existent journal. This contribution of his would have been completely in the *Gorgona* spirit. Because it did not happen he produced one *Gorgona* that was not printed, and he called it *Gorgona* N° 0 (1961); he did it in **Vaništa's** *Gorgona* N° 1 in which he blacked out nine photographs of the shop window with rectangular fields with associations with *Tabula rasa* and *Negation de la peinture*. It is characteristic of all **Mangelos's** works on paper that he made use of materials that were already printed, be they maps pages torn out of a book, book covers, exhibition catalogues or books. **Mangelos** painted over the pages of books and thus obtained the ground on which he continued to work. For this reason his works seem to contain a double life: the former that can be discerned beneath the paint and that which the artist gave it.

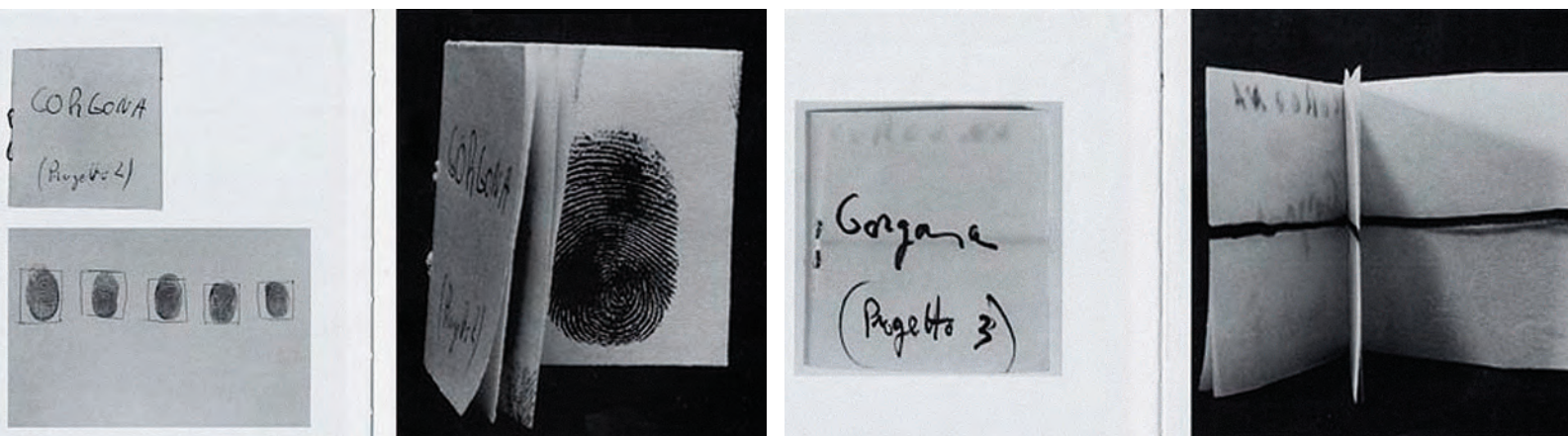
A shortage of funding meant that many proposals were left at the model stage, among the most famous the *Tavole di accertamento* of **Piero Manzoni**.

**Vaništa** ran the printing of the anti-journal, outsmarting and bypassing the strict censorship, which was clearly a little weaker than in other communist countries where illegal printing brought a prison sentence.

The *Gorgona* anti-journal was authentic. In its “iconoclastic will” and in its tendency to dematerialise art it was at that time a new form of artistic activity. In parallel with the **Fluxus** publications, with journals that were published by the artists of those years, *Gorgona* retained a special place. If it is compared with journals from that time such as **Manzoni** and **Castellani's** *Azimuth* or of the **Zero** group (**Zero**), with **Roth's** magazine *Spiral* or **Spoeri's** *Material*, *Gorgona* was distinctive.<sup>13</sup> As is well known, concepts such

---

<sup>13</sup> Vaništa distributed examples of *Gorgona* by post. In letters in his archives it can be seen that *Gorgona* was much appreciated by, for example, **Piero Manzoni**, **Lucio Fontana**, **Dieter Roth**, **Robert Rauschenberg**, **Otto Piene**,



■ Piero Manzoni, les maquettes pour l'anti-revue *Gorgona* / models for *Gorgona* anti-journal, 1961

**Studio Gorgona.** L'organisation des expositions entre 1961 et 1963 a été principalement assurée par les historiens de l'art **Matko Meštrović, Radoslav Putar et Dimitrije Bašičević Mangelos.** Pendant cette courte période, à part les expositions de *Gorgona*, il a été réalisé des expositions de plusieurs artistes nationaux et internationaux (**Morellet, Dorazio..**), puis de quelques peintres naïfs défendus par **Mangelos**, qui soutenaient un point de vue controversé sur l'art naïf, qui avait alors pour lui la dimension de l'anti-art. On ne peut pas dire que leur art a été accepté et apprécié par le public local. **Knifer** m'a raconté qu'il a été pourchassé par tous dans les journaux, après avoir exposé sa peinture *Méandre dans l'angle* (1961) pour la première fois au **Studio G**<sup>14</sup>. Et lorsque son numéro de *Gorgona* est sorti, il a été reproduit dans le journal *Večernji list*, dans la rubrique *L'humour du samedi – Actualités*, entre les caricatures, les plaisanteries et les devinettes, avec le texte suivant:

«*Gorgona* 2, 1961. Le peintre académique **Julije Knifer** a publié ces jours-ci en une auto-édition l'ouvrage sous le titre "Gorgona", dont nous rapportons tout le contenu. À poursuivre.»<sup>15</sup>

Quelle prédiction juste! **Knifer** a en effet poursuivi toute sa vie la peinture d'un seul motif: le méandre! Mais il existait d'autres critiques fins et cultivés, tel **Igor Zidić** qui donne une présentation entièrement positive du petit espace de «Šira», «... que nous attendions depuis longtemps: un salon de gens distingués et amoureux, à qui l'enthousiasme n'apporte pas le prestige, mais emplit leurs besoins essentiels: être

as artist's book and artist's magazine were only introduced at the beginning of the seventies.

### Studio G

With a few of their adherents the *Gorgona* people also ran the **Studio Gorgona (Studio G)** in the picture framing shop in Zagreb called *Šira*. Additional effort was put into the organisation of the exhibitions held between 1961 and 1963 by the art historians **Matko Meštrović, Radoslav Putar and Dimitrije Bašičević Mangelos.** In this short period, along with exhibitions of the members of *Gorgona*, several foreign (**Morellet, Dorazio..**) and local artists also exhibited, as well as naïve artists, championed by **Mangelos**, demonstrating his controversial viewpoint about naïve art that for him at that time had the dimension of anti-art. It cannot be said that their art was accepted and appreciated by the local public. **Knifer** told me that after he first exhibited his painting *Meander in a Corner* (1961) in the **Studio G**, he was rubbished in the papers.<sup>14</sup> When his number of the

Harold Pinter and others. He advertised *Gorgona* in the Dutch journal *Nul* of Henk Peeters, and it was sought by the German Fluxus collector Hans Sohm, as well as by Alan Clodd, founder of the Enitharmon Press of London. Via New York publisher and bookshop owner George Wittenborn, from 1968 *Gorgona* was in the special collection of the library of MoMA in New York. How important *Gorgona* was to **Vaništa** himself can be seen in his belief that the last, 11<sup>th</sup> issue of the anti-journal (1966) was the end of the group, although it can be seen that the artists met even later, that they sent each other *Thoughts for Months*, that *Gorgona* letters still circulated among them.

<sup>14</sup> Julije Knifer dans l'entretien avec Branka Stipančić, dans le film pour RTZ, 2001.

<sup>15</sup> *Večernji list*, 3 juin 1961.

<sup>14</sup> Julije Knifer in conversation with Branka Stipančić in a film for RTZ, 2001.



■ Le vernissage de l'exposition de François Morellet à l'espace Studio G / The opening of François Morellet's exhibition in Studio G, Zagreb 1962

et agir plastiquement. Autant que l'on sache, autant que l'on puisse. Et désirer. Plus et mieux que ce qui a été et qui est toujours. Si nous disions que Studio G fut l'une des plus joyeuses découvertes dans notre milieu culturel (de l'art plastique), nous ne serons nullement inobjectifs. Dans une situation où l'on marchande avec des générations, des tendances, des idées, rencontrer des personnes qui vivent leurs vies importantes dans un lieu modeste et intime, sans prétentions, sans passions basses, sans programmes dévergonnés et sans esprit vindicatif aigri, sans jeune-vieux, et avec une culture raffinée, avec des voix sensibles, en sourdine, qui cultivent leurs singularités, c'est un vrai événement.»<sup>16</sup>

Le groupe Gorgona a été une véritable oasis où l'on pouvait travailler sans encombre, mais c'était aussi un ghetto qui par faute de son isolement n'influçait pas suffisamment les autres artistes, cela jusqu'à leur exposition à la Galerie d'Art Contemporain (aujourd'hui Musée d'Art Contemporain) en 1977, moment à partir duquel ils sont devenus le modèle de nombreux artistes, grâce à leur radicalité et leurs ruptures esthétiques.

16 Igor Zidić, «Une note sur Gorgona», *Studentski list*, 7 novembre 1961.



■ Gorgona № 2 de Julije Knifer dans *Samedi de l'Humour – Actualités / Julije Knifer's Gorgona № 2 in Funny Saturday – Up to Date, Večernji list*, 1961

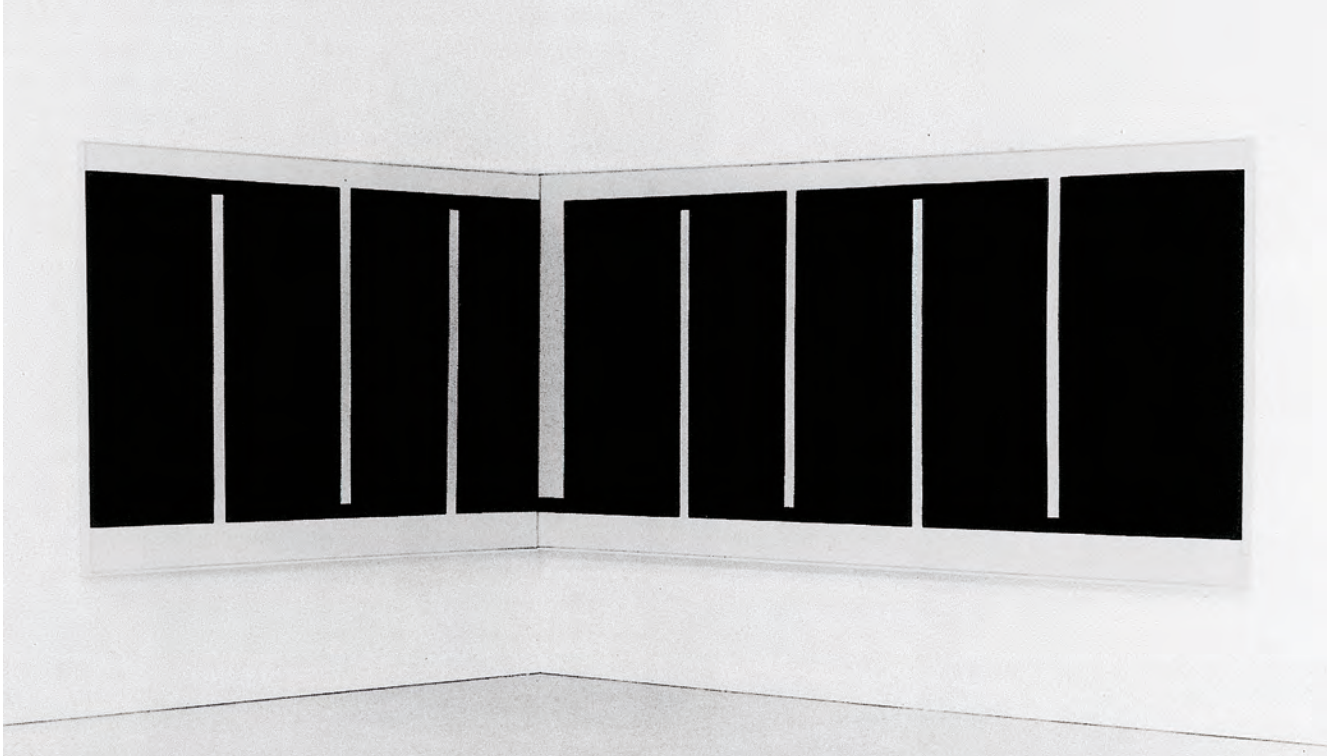
anti-journal *Gorgona 2* was published, it was reproduced in the Zagreb daily, *Večernji list*, in the section called, *Funny Saturday – Up to Date*, among the caricatures, jokes and puzzles and with the following copy:

“Gorgona 2, 1961. Julije Knifer, academy trained painter, has these days published himself an art publication entitled *Gorgona* the whole contents of which we include. To be continued.”<sup>15</sup>

How precisely they predicted! The whole of his life Knifer painted just one motif – the meander. But there were other educated and sensitive art critics and Igor Zidić wrote with a great deal of appreciation about the little venue of Šira:

“... which we have waited long for: a salon of courageous people in love, whose enthusiasm brings them no profit, but fills their existential needs: to be and do in art. To the extent that is known, so much can be done. And wanted. More and better than that which was and which still is. If we say that Studio G was one of the most joyous discoveries in the culture (art) scene, we shall be unobjective in nothing. In a situation in which generations, lines and ideas are being traded, to meet a group of people that in one intimate and modest place live their very worthwhile lives, without ulterior motives, without any of the baser passions, without con-

15 *Večernji list*, 3 June 1961.



■ Julije Knifer, *Méandre dans l'angle / Meander in Corner*, 1961

### La monotonie est à la fois le flux et le rythme

(JULIJE KNIFER)

Julije Knifer qualifiait ses peintures d'anti-peintures et il fondait son travail sur les catégories comme la répétition, la monotonie, la continuité, le rythme et, comme il l'a dit lui-même dans ses *Notes* (1977), à propos de l'absence du progrès :

«La chronologie et l'ordre n'ont pas d'importance dans mon travail. J'ai probablement déjà réalisé mes dernières peintures, et les premières peut-être pas encore... La forme physique du "tableau" signifiait à la fois l'état spirituel extrême de l'idée du départ. Les contenus actuels portent en eux la même origine spirituelle et la même structure spirituelle de ces années...»<sup>17</sup>

Tout son œuvre donne l'image d'un unique courant de méandres «arrêtés», qui sont la métaphore d'un comportement et d'une position éthique. Et même si pendant plus de 40 ans il n'abandonna pas ce signe, son travail a été interprété très différemment au fil des années, selon les changements successifs dans l'art : dans le contexte de l'abstraction géométrique du groupe zagrébois Exat 51, du néo-constructivisme des Nouvelles tendances des années soixante, de l'anti-art de Gorgona. Le conceptualisme a rajouté à l'œuvre de Knifer des significa-

fused programmes and bitter vengefulness, without young-old, and with a refined culture, with sensitively muted voices that cultivated their independence, is a real experience.»<sup>16</sup>

The Gorgona Group was an oasis in which it was possible to work without hindrance, but it was also a ghetto. From this isolation there was too little influence on other artists right up until their exhibition in 1977 in the Gallery (today Museum) of Contemporary Art in Zagreb after which they became a model to many artists because of, among other things, the austerity of their aesthetic exclusions.

### Monotony is a flow and rhythm at once

(JULIJE KNIFER)

Knifer called his paintings anti-paintings, basing his work on categories such as repetition, monotony, continuous flow, rhythm, and, as he said himself in his "Writings" (1977), on non-development:

"Chronology and sequence have no importance in my works. Very likely I have probably done my last paintings already, my first perhaps not... The physical form of 'painting' also meant an extremely spiritual state of the

17 Julije Knifer: «Notes», *Život umjetnosti*, №35, Zagreb, 1983, p. 28-34.

16 Igor Zidić, "Redak o Gorgoni [A Note on Gorgona]", *Studentski list*, 7 November 1961.



■ Œuvres de Josip Vaništa, Julije Knifer et Ivan Kožarić à la 3<sup>ème</sup> Triennale yougoslave des beaux-arts, Belgrade, 1967 / Works by Josip Vaništa, Julije Knifer and Ivan Kožarić at the 3<sup>rd</sup> Yugoslav Triennale of Fine Arts, Belgrade, 1967

tions nouvelles, quand le minimalisme changeait à son tour les conditions de compréhension de son œuvre. Mais, une œuvre conçue et réalisée de manière conséquente ne pouvait être arrêtée ni interprétée dans le cadre d'aucun courant, car Knifer se distanciant systématiquement des peintres auxquels le reliaient des ressemblances formelles.

Dans un sens, le travail de Knifer pourrait être comparé à celui des artistes dont le temps et la répétition sont le centre d'intérêt – avec un Roman Opalka par exemple qui, en traçant les lignes de chiffres sur ses tableaux, mesure le passage du temps, avec les peintures-dates de On Kawara, avec le système des diagrammes quotidiens de Hanne Darboven ou bien avec les artistes comme Ad Reinhardt pour qui la pratique de la peinture en tant que répétition d'un vocabulaire visuel réduit correspond à une sorte de rituel et à un acte conceptuel prononcé. Peu d'artistes eurent une influence aussi grande que Knifer auprès des jeunes générations. Quand il vivait en Yougoslavie (les quinze dernières années de sa vie il habitait à Paris), il aimait fréquenter les jeunes artistes. Ce n'était pas des modèles artistiques établis par l'artiste qui étaient repris; son influence était due surtout à son intégrité morale et à ses positions envers l'art.

### Les formes de l'espace (IVAN KOŽARIĆ)

Les sculptures d'Ivan Kožarić qui précèdent la période gorgonienne, montrent une diversité atypique et révèlent un artiste qui n'a pas été touché par le réalisme socialiste, mais

initial idea. The current compositions have in them the same spiritual origin and the same spiritual structure from those years."<sup>17</sup>

The whole of his oeuvre looks like a single and unique flow of meanders brought to a standstill that are a metaphor of a kind of behaviour and ethical stance. And although for 40 years he did not abandon the sign, his work over the years was interpreted very variously because of the changes that came one after another in art: in the context of geometrical abstraction of the Zagreb group Exat 51, of the neo-constructivism of the New Tendencies of the sixties, the anti-art of Gorgona. Conceptualism added a new meaning to the work of Knifer, just as in contact with minimalism all the conditions for the understanding of this work were changed. However, this consistently conceived and produced work could not be halted or interpreted within a single tendency, for Knifer was constantly detached from the painters with whom he was associated by formal similarities.

In some way Knifer's work could be compared with artists whose interests focused on time and repetition – with Roman Opalka, for example, who by writing out rows of numbers on his paintings measured the passage of time, with the pictures/dates of On Kawara, the system of daily diagrammatic texts of Hanne Darboven or with artists such as Ad Reinhardt, for whom the practising of painting as repetition of a reduced visual vocabulary was a kind of ritual and an emphatically conceptual deed.

Few artists had such an influence on the younger generations. While he lived in Yugoslavia (and for the last 15 years of his life he was in Paris), Knifer spent a lot of time gladly associating with young artists. The artistic models that this artist established were not repeated, but he did have an influence because of his moral integrity and his views about art.

### Shapes of Space (IVAN KOŽARIĆ)

The sculptures of Ivan Kožarić that precede the Gorgona period show an untypical heterogeneity and signal the personality of an artist whom socialist realism had certainly not touched, but who was not a slave to the

17 Julije Knifer: "Zapisi [Writings]", *Život umjetnosti*, № 35, Zagreb 1983: 28-34.



qui n'était pas non plus l'esclave du paradigme moderniste. Il modelait librement la plastique figurative et abstraite et ne se fatiguait pas avec des cloisonnements alors très rigoureux dans l'art. La sculpture *Un fragment de rivière* (1959–1960) est paradigmatique de l'amour de Gorgona pour l'absurde. L'artiste a modelé en plâtre une forme irrégulière triangulaire, l'a découpée comme une part de gâteau, marqué sur sa surface par des cannelures discontinues, réalisant ainsi un objet stable et durable pour représenter quelque chose qui est comme « le bref passage du courant ». Ce travail peut être défini comme le paradoxe de Fluxus. Contrairement aux artistes de Fluxus qui abandonnaient les formes traditionnelles de la sculpture, de la peinture, de la musique etc. pour s'ouvrir à l'action et au temps réel, Kožarić transporte le cours et le temps dans la sculpture traditionnelle. Ce travail a peu à voir avec l'esthétique, il est plutôt déterminé par l'idée de représenter une forme de quelque chose qui change continuellement et qui est insaisissable. Avec son anti-sculpture il ne réagit pas contre l'aspect représentatif de la sculpture traditionnelle, il ne l'attaque pas dans sa forme mais dans son contenu.

Cette sorte de forme « négative » est remarquable également dans la série de sculptures *Les formes de l'espace* (1963–1971), qui refusent de montrer autre chose que l'espace. L'artiste racontait avoir été impressionné à Paris par les sculptures d'Antoine Pevsner et la manière dont il incluait l'espace en elles. Il est vrai que dans la sculpture moderne l'objet est aussi important que l'espace, comme le dit Thomas McEvilley dans son livre *Sculpture in the Age of Doubt*:

« L'objet devait être conçu non comme faisant partie de l'espace ou étant enfermé en lui, mais comme instrument de l'ouverture qui mettra en valeur l'espace lui-même. »<sup>18</sup>

Avec ses sculptures, Kožarić fait exactement l'inverse: ce qui l'intéresse c'est comprimer l'espace, en faire une forme. Il souligne le thème du vide comme son but principal, le concept connu dans l'art moderne dans le travail d'Yves Klein, qu'il a connu par Josip Vaništa qui lui a consacré la plupart de son travail gorgonien. Cependant, Kožarić n'était pas intéressé par le vide dans son sens existentiel – ni comme non-sens, ni dans le sens bouddhiste qui intéressait Vaništa, et il n'était pas proche du regard mystique et métaphysique d'Yves Klein. Au contraire, dans ses *Formes de l'espace*, Kožarić sculptait l'air comme une forme délimitée, comme il a donné l'illusion de



■ Ivan Kožarić, *Un fragment de rivière / Segment of a River*, 1959–1960

modernist paradigm either. He freely modelled figurative and abstract sculptures and did not bother himself with the then strict divisions in art. The sculpture *Segment of a River* (1959–60) is paradigmatic of the Gorgona love of the absurd. The artist modelled an irregular triangular form in plaster cut like a slice of cake, grooved over the surface with intermittent channels and created a stable and long-lasting object as representation of something that was a transient flow of passing. The work can be interpreted as a Fluxus-like paradox. As those against the Fluxus artists who abandoned the traditional forms of sculpture, of music, painting and so on, to open up to action and real time, Kožarić transmitted flow and time into traditional sculpture. This work had little connection with aesthetics, more with the idea to represent a form of something that was constantly changing, something that could not be grasped. With his anti-sculpture, he did not react against the representational aspect of traditional sculpture, did not attack it from the position of form, rather of content.

This kind of negative form is visible in the series of sculptures called *Shapes of Space* (1963–1971) that refuse to present anything except space. The artist said that in Paris he was impressed by the sculptures of Antoine Pevsner and by the way in which he had included space in them. And it is true that in modern sculpture the object is just as important as space, as Thomas McEvilley says in his book *Sculpture in the Age of Doubt*:

<sup>18</sup> Thomas McEvilley, *Sculpture in the Age of Doubt*, Allworth Press, New York, 1999, p. 120.



■ Ivan Picelj, Affiche pour les *Nouvelles Tendances 1*, Galerie d'art contemporain / Poster for *New Tendencies 1*, Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1961

l'eau dans son *Fragment de la rivière*, dans un corps réel tridimensionnel.

### Zagreb : ville ouverte

Si nous levions notre regard de *Gorgona*, secrète et apolitique, et observions plus largement le contexte social dans lequel ces artistes travaillaient, nous verrions que la pression de l'idéologie communiste était toujours forte en ces années, que l'expérience économique fondée sur «l'auto-gestion» montrait toute son inefficacité, et que les limitations de la liberté citoyenne et politique menaçaient sérieusement la vie des habitants. En même temps, le pays montrait une ouverture dans le domaine de la culture. Zagreb est devenue le centre de nombreuses manifestations internationales de l'art contemporain. En 1961 fut fondée la *Biennale de musique*, où se produisaient les plus grands noms de la scène de l'avant-garde mondiale, de *John Cage* à *Chostakovitch*, venant de l'Est et de l'Ouest, ce qui était un phénomène rare à l'époque de la «guerre froide».<sup>19</sup> L'ouverture à l'art plastique

19 Milko Kelemen, le fondateur de la *Biennale de musique* internationale d'avant-garde dit de son organisation : «Au milieu des années cinquante je séjournais à Darmstadt, je travaillais et étudiais dans le cadre de la fameuse École de Darmstadt. C'est là que j'ai rencontré Penderecki... De retour de Darmstadt à Zagreb, j'ai eu l'idée en 1959 d'organiser la *Biennale*. J'ai rencontré le maire de Zagreb Većeslav Holjevac. Je lui ai dit que je voulais organiser un grand festival. Mais il ne levait pas la tête de ses papiers. Seulement quand je lui ai dit : «Si vous ne soutenez pas mon projet de *Biennale* à Zagreb, je le ferai à Belgrade.»



■ *Nouvelles Tendances 2*, Galerie d'art contemporain / *New Tendencies 2*, Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1963

“The object was to be conceived not so much contained or enclosed by or in space but as an instrument to open space up, to point to space itself.”<sup>18</sup>

Kožarić did just the opposite with space; he was interested in how to compress it, how to show it through form. He brought out the theme of emptiness as his main goal, a concept known in modern art from the work of *Yves Klein*, with whom he had become acquainted via *Josip Vaništa*, who dedicated most of his *Gorgona* work to him. However, Kožarić was not interested in emptiness in any existential sense – as meaninglessness, or in a Zen Buddhist sense, like *Vaništa*, nor was he close to the mystical and metaphysical view of *Yves Klein*. On the contrary, in *Shapes of Space* Kožarić sculpted air as a restricted form, just as *Segment of a River* presented an illusion of water in a real three-dimensional body.

### Zagreb: Open City

If the view were lifted from the retiring and politically unengaged *Gorgona* to the broader social context in which these artists were working, it could be seen that in these years the pressure of communist ideology was still strong. The economic experiment of self-management showed all its ineffectiveness, and political and civil lack of freedom seriously threatened the lives of the inhabitants. At the

18 Thomas McEvilly, *Sculpture in the Age of Doubt*, Allworth Press: New York, 1999: 120.



■ *Nouvelles Tendances 3*, Galerie d'art contemporain / *New Tendencies 3*, Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1965

contemporain international a été particulièrement visible dans la série d'expositions et de symposiums qui se déroulaient entre 1961 et 1973 à la Galerie d'Art Contemporain sous le nom de *Nouvelles Tendances*. Au début ce furent les

same time in the sphere of culture the country showed a great deal of openness. Zagreb became the centre of many international events in contemporary art. In 1961 the *Music Biennale* was founded in which the biggest names of the world avant-garde scene appeared, ranging from John Cage to Shostakovich, from East and West, which in the time of the Cold War was a rare phenomenon.<sup>19</sup> The opening up

il m'a regardé comme si je l'avais piqué avec une aiguille. «Que veux-tu, que veux-tu?», il s'est mis à crier. «Je peux te donner une salle pleine de dinars (monnaie yougoslave), mais je ne peux te donner un seul dollar.» Je lui ai demandé comment il voulait alors que je fasse venir l'Opéra de l'Allemagne, le Ballet de Russie ou encore l'Orchestre de l'Amérique. Il m'a répondu : «Camarade, débrouille-toi». Je savais ce qu'il me restait à faire. J'ai commencé à négocier avec l'Union soviétique. La Yougoslavie était à l'époque une espèce de point de renversement autour duquel tournait la politique mondiale. Je me suis rendu chez la Furceva, alors ministre russe de la culture. Quand je lui ai dit qu'en Yougoslavie l'influence de l'Amérique et de l'Occident ne cessait de grandir et que nous à Zagreb avions besoin du Ballet de Leningrad et de la Philharmonie de Moscou, elle a tout de suite accepté. Et de plus, j'ai eu tout ça gratuitement.»

Ensuite, comme il continue de le raconter, Kelemen est parti aux États Unis, au State Department à Washington. Il y a mené de grandes discussions où il expliquait à ses interlocuteurs que la Yougoslavie était sous une grande emprise russe et que les Russes étaient les premiers à s'inscrire dans une participation à la *Biennale* de Zagreb, alors que lui-même souhaiterait voir participer la Philharmonie de Chicago et le Ballet de San Francisco. C'est ainsi qu'il a obtenu aussi des Américains tout ce qu'il voulait.

«Quand j'ai eu les Russes et les Américains, tout le reste a été plutôt facile. Ce n'est pas pour rien qu'ensuite on m'a traité de *politique musical*», conclue Keleman.

Paru sur le site

[www.nacional.hr/clanak/33933/46-godina-poslije](http://www.nacional.hr/clanak/33933/46-godina-poslije).

Je remercie Darko Šimčić de m'avoir informé de cette source.

<sup>19</sup> The founder of the international avant-garde *Music Biennale* Milko Kelemen says of its organisation: "In the mid-fifties I was living in Darmstadt, working and living in the context of the Darmstadt School. There I met Penderecki for the first time... When I returned from Darmstadt to Zagreb in 1959, I had the idea of organising the *Biennale*. I went to see the mayor of the time, Većeslav Holjevac. I told him I wanted to organise a big festival. He didn't lift his head from his papers. Only when I said "If you don't let me do it in Zagreb, I'll do it in Belgrade" did he look at me as if I had stuck a needle in his eye. "What d'you want, what d'you want?" he started yelling. "I can give you a room full of dinars, but not a single dollar." I asked him how he thought I could bring an opera from Germany, a ballet from Russia, an orchestra from America. He answered: "Comrade, get by." I knew just what to do. I started negotiations with the USSR. Yugoslavia was then the turning point of world politics. I went to see Furtseva, she was then the Russian Minister of Culture. When I told her that there was an ever increasing influence in Yugoslavia of America and the West and that we had to have the Leningrad Ballet and the Moscow Phil, she consented at once. I got it all for free." Then, went on Kelemen, he went to the USA, and went to the State Department in Washington. There, he said, he had a big debate in which he told the others that Yugoslavia was hugely influenced by Russia and that the Russians were the first to apply to take part in the Zagreb *Biennale*, and that he would like the Chicago Philharmonic and the San Francisco Ballet to take part as well. And so he got everything he wanted from the Americans as well. "When I had got both the Russians and the Americans, all

tendances réductionnistes et monochromes qui dominaient, ensuite l'art programmé, le néo-constructivisme, l'art cinétique puis, dans les années soixante-dix, l'art conceptuel, etc. Dans le cadre de cet espace on pouvait voir les œuvres de Piero Manzoni, Enrico Castellani, Otto Piene, Julio le Parc, Almir Mavignier, François Morellet, Daniel Buren, Gilbert & George, On Kawara... ainsi que lire et entendre de nombreux théoriciens de l'art tels Abraham Moles, Umberto Eco, Frank Popper, Umberto Apollonio et d'autres. Le *Festival du film de genre (Geff)* présenta à partir de 1963 le cinéma d'avant-garde, tandis qu'une plateforme pour les réalisations théâtrales fut ouverte avec le *Festival international des théâtres d'étudiant* (IFSK) où était invité dès 1966 le groupe expérimental La MaMa. Zagreb devenait alors une ville connue à travers le monde, également grâce à l'*École zagréboise du film d'animation* (fondée en 1956) et au *Festival mondial du film d'animation* (à partir de 1972).

### L'anti-film et nous

À la recherche des manières alternatives de production, les cinéastes se réunissaient dans les ciné-clubs qui ont été fondés dans des grandes villes et, comme le note Ana Janevski, qui faisaient partie du projet socialiste de rapprochement de la culture technique et de la création à tous les citoyens, et non aux seuls professionnels:

«La fondation des associations d'amateurs a été systématiquement soutenue; du cinéma d'amateur, de la photographie, des arts plastiques, des séminaires d'art plastiques etc. (...) Même sous le contrôle politique d'un centre et ayant une organisation hiérarchique, ces ciné-clubs ont été principalement laissés à eux-mêmes comme des "réserves d'amateurs" périphériques, jouissant d'une li-



■ L'exposition de Daniel Buren à la Galerie d'art contemporain / Exhibition of Daniel Buren, Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1974

towards international contemporary fine art was particularly clearly visible in a series of exhibitions and symposia that in 1961 to 1973 were held in the Gallery of Contemporary Art, entitled *New Tendencies*. In the beginning it was monochrome and reductionist tendencies that dominated, then programmed art, neo-constructivism, kinetic and in the seventies conceptual art. Through this space passed the works of Manzoni, Castellani, Otto Piene, Le Parc, Mavignier, Morellet, Buren, Gilbert & George, On Kawara, etc.; and many art theorists such as Abraham Moles, Umberto Eco, Frank Popper, Umberto Apollonio and others.

The *Genre Film Festival* (or *Geff*) presented the avant-garde film from 1963 while the *International Festival of Student Theatres* was a platform for the cutting edge theatre; the experimental ensemble La MaMa appeared at the festival as early as 1966. And from then on Zagreb was known worldwide for the *Zagreb School of Animated Film* (founded in 1956) and the *World Festival of Animated Film* (from 1972 on).

### Anti-film and us

In search of an alternative way of production, the cineastes gathered in cinema clubs that had been founded in the major cities; and, as Ana Janevski says, were part of the socialist project for bringing technical culture and creativity closer to all the citizens not just to professionals:

“The foundation of amateur associations was systematically encouraged: amateur film, photography, amateur art groups, art colonies and so on... Although they were

the rest went fairly easy. It wasn't for nothing I was called a music politician later on,” concluded Kelemen. [www.nacional.hr/clanak/33933/46-godina-poslije](http://www.nacional.hr/clanak/33933/46-godina-poslije). My thanks to Darko Šimičić for drawing my attention to this source.

berté d'action beaucoup plus grande que le cinéma conventionnel.»<sup>20</sup>

Le Ciné-club Zagreb était un de ces centres qui a engendré le *Festival du film de genre* (*Geff*)<sup>21</sup>, fondé en 1963 par Mihovil Pansini, un intellectuel cultivé, à la fois O.R.L. apprécié et auteur phare du cinéma d'amateur. Le festival a été précédé par des discussions menées au sein du Ciné-club sous le titre «L'anti-film et nous», autour de la question de comment devrait être un film fait en dehors du cinéma conventionnel et professionnel. Les *Geffs* rejetaient la narration et les procédés artistiques marqués, et ont instauré une plateforme pour l'expérimentation et l'interrogation cinématographique. Ils ont insisté sur l'interdisciplinarité et la polyvalence, il ne fallait pas uniquement changer la manière de conce-

voir un film, mais il fallait le mettre en correspondance avec d'autres arts: la poésie, le roman, le drame, la musique, les arts plastiques, ainsi qu'avec les sciences. Les discussions faisaient partie du programme, et réunissaient les participants de professions différentes. Le jury était composé non seulement de travailleurs du cinéma, mais aussi des membres de Gorgona, Radoslav Putar et Josip Vaništa, de philosophes et de sociologues. On parlait de «l'anti-art» et de «l'anti-musique» pratiquée à la Biennale de musique. Les Festivals présentaient des rétrospectives des films d'avant-garde des années vingt, accueillaient les cinéastes étrangers, montraient de nombreux

<sup>20</sup> Ana Janevski, «Dès que j'ouvre les yeux le matin, je vois un film», *Pratiques politiques*, Prelom kolektiv, Belgrade, 2010, p. 86.

<sup>21</sup> Dans l'intitulé *Festival du film de genre*, genre ne signifiait pas la catégorie dans le sens actuel, mais le cinéma d'amateur.



■ Ivan Picelj, Affiche pour les *Nouvelles Tendances 2*, Galerie d'art contemporain / Poster for *New Tendencies 2*, Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1963

and re-examination of film. *Geff* participants insisted on interdisciplinarity and multivalency, for it was not necessary to change the way in which film was conceived, but it also had to be linked with other arts – with poetry, the novel, drama, music, the fine arts, and with science. People of various professions took part in the discussions that were part of the festival programme. It was not only people in the film industry that took part in the jury but also Gorgona members: Radoslav Putar and Josip Vaništa, philosophers and sociologists. There was talk of anti-art

<sup>20</sup> Ana Janevski, “Čim ujutro otvorim oči, vidim film / As soon as I open my eyes, I see a film”, *Političke prakse/Political practices*, Prelom kolektiv: Belgrade, 2010: 86.

<sup>21</sup> In the name *Genre Film Festival*, genre did not mean the kind of film in today's meaning, but simply amateur film.

under the political control of some centre and were hierarchically organised, on the whole they were let alone as a peripheral ‘amateur reserve’ in which there was a much greater liberty of action than in conventional film.”<sup>20</sup> Kinoklub Zagreb was one such centre that engendered the *Genre Film Festival*<sup>21</sup> which was launched in 1963 by Mihovil Pansini, a well educated intellectual, a valued ENT specialist and a leading auteur in the amateur film. It was preceded by thematic conversations that were held in the Kinoklub under the title *Antifilm and Us* – about what a film that was created outside the confines of professional, conventional cinematography should be like. They rejected narra-

films expérimentaux venus du monde entier, un programme d'avant-garde américaine intitulé « nouveau film américain », et *Anthologie de Fluxus*.

Le Festival *Geff* montrait les films les plus intéressants de la scène yougoslave et il donnait un aperçu relevant de la production mondiale, influençant ainsi de nombreux réalisateurs. Le thème de la dernière édition du Festival en 1970 a été *La sexualité comme une nouvelle voie vers l'humanité*, avec dans le

programme les films de l'atelier d'Andy Warhol (*Les cowboys solitaires* et *La chair*), les films du journal sexuel de Carolee Schneemann, puis les films de John Lennon et de Yoko Ono.

Tomislav Gotovac a présenté au *Geff* son film *La matinée d'un faune* (1963), réalisé avec Vlado Petek, avec le soutien de Radoslav Putar qui lui a attribué un prix pour ce film. En 1964, il a réalisé la « Trilogie de Belgrade »: *La ligne droite*, *Le Cavalier bleu* et *Le cercle*, qui par leur absence marquée de narration appartiennent au cinéma structurel (même si le terme de cinéma structurel n'était pas encore en usage ni pratiqué dans le cinéma mondial expérimental). Gotovac était planté à la Cinémathèque et regardait infiniment les mêmes films. Sa vie est littéralement liée au cinéma, comme presque tous ses travaux, y compris les collages et les performances dans la rue car, comme il le disait lui-même: « Dès que j'ouvre les yeux le matin, je vois un film ».<sup>22</sup>

### Les billets de cinéma (TOMISLAV GOTOVAC)

Les collages de Gotovac sont composés de billets de cinéma, de tickets de tramway, de coupures de journaux, de photographies de films, d'objets minuscules... Ils s'adressent aux besoins humains, aux biens de la consommation qui deviennent partie de sa sémantique de l'art. Montrant l'esthétique du design d'un produit, il prend les éléments de la réalité qu'il archive et systématise dans les compositions organisées sur



■ Ivan Picelj, Affiche pour le GEFF – Festival du film de genre / Poster for Genre Film Festival, Zagreb, 1963

and anti-music, the kind that was practised at the *Music Biennale*. The festivals presented retrospectives of avant-garde films from the 1920s, with guest appearances from film-makers from abroad, numerous world experimental films were shown including a programme of the American avant-garde called “new American film” and the *Fluxus Anthology*. *Geff* screened the most interesting films from the Yu-

goslav scene and provided a worthwhile insight into world production and accordingly affected many directors. At the last *Geff* in 1970, the theme of which was *Sexuality as a new way to humanity*, films from the workshop of Andy Warhol were shown (*Lonesome Cowboys* and *Flesh*), the sex-log films of Carolee Schneeman and the films of John Lennon and Yoko Ono.

At *Geff*, Tomislav Gotovac showed his first film, the *Morning of a Faun* (1963), which he produced with Vlado Petek. Gorgona's Radoslav Putar supported the film by awarding him a film prize. In 1964 Gotovac made the Belgrade Trilogy – *Straight Line*, *Blue Rider* and *Circle*; which, because of the marked absence of narration were structural films (although the term ‘structural film’ was not in use at the time even in world experimental cinematography). Gotovac would sit in the *Kinoteka* and watch the same films countless times. His life was literarily, like almost all his works (including his collages and street performances), bound up with film; as he said himself: “As soon as I open my eyes, I see a film”.<sup>22</sup>

### Cinema tickets (TOMISLAV GOTOVAC)

Gotovac's collages consist of cinema tickets, tram tickets, newspaper clippings, photographs from films, tiny objects... They address human needs, consumer goods that become

22 Tomislav Gotovac, dans l'entretien avec Goran Trbuljak et Hrvoje Turković, « Tout cela est un film », in revue *Film*, N° 10–11, Zagreb, 1977.

22 Tomislav Gotovac in conversation with Goran Trbuljak and Hrvoje Turković, “Sve je to film [It's all a movie]”, *Film*, N° 10–11, Zagreb, 1977.



■ Tomislav Gotovac, *Happ notre Happening / Happ Our Happening*, 1967

le principe de la répétition. Comme les collages de fluxus, ils renouvellent l'esprit de l'espoir. Gotovac s'est souvent référé à Kurt Schwitters, mais il est probable que cette grande série de collages, tous réalisés en 1964, était influencée aussi par la brusque popularité de Robert Rauschenberg, qui a reçu le Grand Prix à la *Biennale graphique internationale* de Ljubljana en 1963<sup>23</sup>, puis en 1964 à la *Biennale* de Venise. Certains de ses collages se réfèrent au cinéma (*Erich von Stroheim*), dans d'autres il utilise les sacs de farine (*Venčac*) ou des paquets de cigarettes (*Kent*), ou encore le papier d'emballage des *Magasins du peuple* (*Na-Ma*), une grande surface autrefois prospère, dont la faillite a inspiré plus tard le travail d'Andreja Kulunčić (en 2000) dans la période de la transition. Même si ces travaux concernent la consommation, on ne peut pas dire qu'ils en font la critique. Il les «prélevait de la vie» de manière tout aussi documentaire que ce qu'il faisait avec des événements simples dans ses films «structuraux» ou plus tard dans ses performances. Gotovac aimait le style de vie américain, le cinéma américain, les cigarettes américaines. Le consumérisme des pays socialistes des années soixante n'était d'ailleurs pas considéré comme un pêché, il y avait plutôt une aspiration à la consommation, dans la pénurie de certains articles et surtout à cause de l'absence de diversité. Grâce à ses actions dans les années soixante, Tomislav Gotovac est devenu le pionnier de la «nouvelle pratique artistique» des années soixante-dix.

<sup>23</sup> La *Biennale internationale des arts graphique* de Ljubljana fut fondée en 1955, en tant que manifestation qui présente les tendances graphiques d'artistes du monde entier. Elle existe toujours, sous une forme différente, plus contemporaine.

part of the semantics of art. Showing the aesthetic of product design, he takes fragments of reality that he records and systematises into compositions organised on the principle of repetition. Like Fluxus collages, they renew the spirit of Dada. Gotovac often mentioned Kurt Schwitters as a model; and perhaps this great series of collages, created in 1964, were influenced by the sudden popularity of Robert Rauschenberg who in 1963 had won the Grand Prix at the *International Biennial of Graphic Art* in Ljubljana<sup>23</sup> and the *Venice Biennale* in 1964. Some of the collages refer to the film (*Erich von Stroheim*); in another he uses flour bags (*Venčac*) or packets of cigarettes (*Kent*) or the wrapping paper of a once successful department store *Narodni Magazin* (*Na-Ma*), the same department store Andreja Kulunčić made a work about when it crashed during the period of transition. Although they are works about consumption, it cannot be said that it is about criticism of consumerism. He “downloads them from life” just as documentarily as he did with simple events in his structuralist films and later on in his performances. Gotovac loved the American lifestyle, American films, American cigarettes. Consumerism in the socialist countries of the sixties was not considered a failure but rather something to be aimed at in the face of the shortage of many products and, above all, the absence of diversity. In his work in the 1960s Gotovac was a precursor of the *New Art Practice* of the 1970s.

<sup>23</sup> The *International Biennial of Graphic Art* in Ljubljana was founded in 1955 to present graphic tendencies of artists worldwide, and it still exists in a changed and updated form.

## Voulez-vous exposer ce travail dans votre galerie?

(GORAN TRBULJAK)

La «Nouvelle pratique artistique» désigne des événements dans l'art commencés à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix du siècle dernier dans les grands centres : Zagreb, Belgrade, Ljubljana, Novi Sad, Subotica – au moment de la création d'une large plateforme d'expérimentation artistique. Les événements dans l'art mondial se reflétaient sur la vie culturelle dans l'ex-Yougoslavie. Les informations qui arrivaient sur le cinéma underground, le happening, le mouvement Arte Povera, l'art conceptuel etc, ainsi que l'esprit d'émancipation soixante-huitard, ont contribué à l'atmosphère de comportements plus libres. En conséquence, les artistes ont commencé à explorer des thèmes bien plus larges qu'auparavant, et à utiliser des moyens différents : la photographie, le texte, la vidéo, la performance, le livre d'artiste, les installations, les interventions dans l'espace, etc. Au même moment, les artistes posaient les questions sur le rôle des institutions dans la présentation de leur travail, en s'attribuant le rôle actif. En accord avec les idées de la démocratisation de l'art, quelques artistes ont essayé de communiquer plus directement avec le public, ce qui a emmené certains parmi eux dans la rue.

L'artiste conceptuel Goran Trbuljak avait besoin de l'espace public. Dans le travail politiquement engagé, cité au début de ce texte, le *Référendum*, il s'est adressé directement «au peuple». Sans la participation/dialogue avec les passants il n'aurait pu réaliser cette œuvre. Les Gorgoniens ne pouvaient même pas rêver d'un tel acte, ce qui en dit long sur la différence dans le comportement artistique dans les années soixante et soixante-dix.

En 1972, lors d'un long séjour à Paris grâce à une bourse, Trbuljak a développé son idée des galeries. Il a visité une série d'institutions connues et, restant anonyme, leur présentait le bulletin d'enquête où il était écrit : «Voulez-vous exposer ce travail dans votre galerie? 1. oui, 2. non, 3. peut-être.» Avec son enquête, il agissait sur le système, et qu'ils le veuillent ou non, il incluait ses acteurs dans son travail. Il a effectué cette même enquête dans les galeries Sonnabend, Stadler, Yvon Lambert, Templon, Iolas, Bama, CNAC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris et d'autres, en discutant avec leurs directeurs. Il en est resté le bulletin d'enquête avec la réponse et la signature des galeristes, que l'artiste a proposé à l'exposition. Seul Yvon Lambert a accepté le concept et l'a exposé dans le bureau de sa galerie. Ce travail est analytique, et comme le travail de Hans Haacke, il «révèle» les mécanismes d'expo-

## Voulez-vous exposer ce travail dans votre galerie?

(GORAN TRBULJAK)

*New Art Practice* was a name given to events in art that started at the end of the sixties (and in the early seventies in some major centres) in Zagreb, Belgrade, Ljubljana, Novi Sad and Subotica, when a broad platform of artistic experimentation was created. Events in “world art” were reflected in the cultural life of the former Yugoslavia. News coming in about underground films, happenings, Arte Povera, conceptual art and so on, like the emancipatory spirit of 1968, contributed to an atmosphere of more liberal behaviour so that artists started to explore much wider topics than they had before and to make use of various media: photography, text, video, artist's books, installations and spatial interventions. At the same time artists raised questions about the role of institutions in the presentations of their work, assuming an active role for themselves. In line with ideas about the democratisation of art, several artists endeavoured to communicate more directly with the public, which took some of them to the street. For conceptual artist Goran Trbuljak public space was a must. In the politically engaged work *Referendum* (referred to at the beginning of this essay), he addressed the “people” directly. Without the participation of/dialogue with passers-by he could not have carried out this work. Gorgona artists could not even have dreamed of such a thing, which tells of the great difference in artistic behaviour in the 1960s and 1970s.

In 1972 Trbuljak had an extended stay in Paris on a scholarship and worked out his ideas about galleries. He visited a number of well-known institutions and (while remaining anonymous) gave them a questionnaire slip on which read: “Do you want to exhibit this work in your gallery? 1. Yes; 2. No; 3. Perhaps.” In this questionnaire he influenced the system, and whether they completed the questionnaire or not, he involved them in his work. He repeated this gallery poll in Sonnabend, Stadler, Yvon Lambert, Templon, Iolas, Bama, CNAC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris and elsewhere, conversing with the directors. What remains of this work are the questionnaire papers with the replies and signatures of the gallerists whom the artist approached with this exhibition proposal. Only Yvon Lambert accepted the concept and displayed it in the office of his gallery. The work was analytical, and, like Hans Haacke's work, uncovered the mechanisms of the commer-



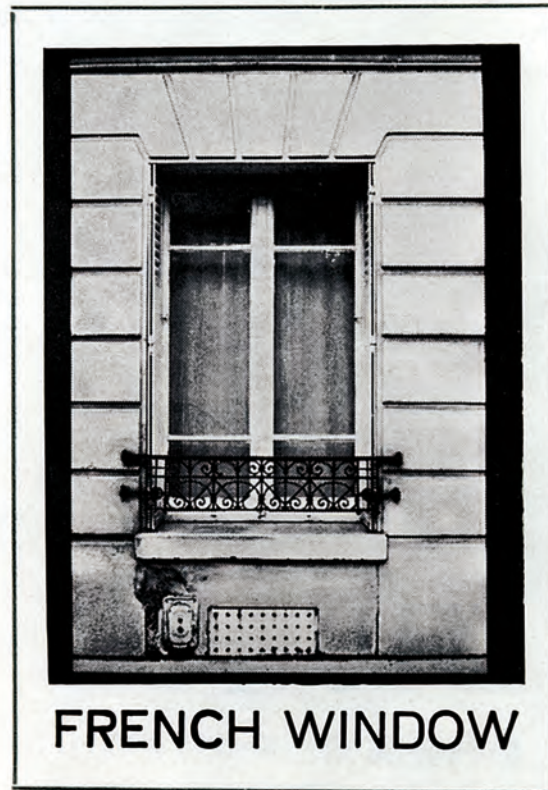
sition en les fondant sur les faits de leur fonctionnement. Mais, la méthode de Trbuljak est douce, simple et parfaitement directe, sans élaboration et sans «preuves matérielles» plus importantes. Il mettait en jeu «peu de choses» et c'est pourquoi la radicalité de son attitude restait inacceptable, même pour les galeristes qui faisaient la promotion de l'art conceptuel en ces années et dont on pouvait s'attendre à un intérêt et une compréhension pour un travail aussi «dématérialisé».

Puisque toutes les phases d'un travail artistique leur étaient importantes, y compris les canaux de sa diffusion et sa réception dans un contexte culturel, de nombreux artistes ont réuni dans leur travail des fonctions différentes qui avaient été sé-

parées auparavant. Trbuljak a été proche de l'historienne de l'art *Ida Biard*, qui dirigeait à Paris *La Galerie des Locataires*, et dont les activités pouvaient avoir lieu aussi bien à la fenêtre de son appartement, *French Window* comme l'appelait Trbuljak en allusion à *Fresh Widow* de *Duchamp* (de l'année 1922).

Il s'agit du concept d'introduction d'un autre type de galerie dans le système existant, ce qui relativisait les critères imposés par les galeries dans la promotion des artistes et des résultats artistiques courants, pour ouvrir d'autres raisons d'exposer et d'autres fonctionnements d'une exposition. C'étaient également les questions que Trbuljak posait avec tous les travaux sur les galeries qu'il réalisa pendant cette période.

Les travaux de Trbuljak sur le thème des galeries en disent long sur le contexte culturel dans lequel ils sont faits. À la fin des années soixante-dix, les galeries qui ont soutenu jusqu'alors la pratique artistique conceptuelle, exploratrice, critique et auto-reflexive, se sont tournées vers les courants de la peinture. Le travail new-yorkais de Trbuljak *Galleries* de 1979, reflète



■ Goran Trbuljak, *French Window*, 1973

was close to art historian, *Ida Biard*, who ran the *Galerie des Locataires* in Paris (Tenants' Gallery), whose activities and works were presented in the window of their flat, *French Window* (as Trbuljak called it), alluding to *Duchamp's Fresh Widow* from 1922.

At issue was a concept of introducing a different type of gallery into the existing gallery system, relativising the criteria that galleries insisted on in the promotion of artists and current artistic results, revealing different motivations for exhibition and a different functioning of the exhibition. These were questions that Trbuljak posed in his works with galleries that he was making at that time.

Trbuljak's works on the theme of galleries tell a lot about the cultural context in which they were created. At the end of the 1970s galleries that once promoted conceptual, investigative, critical and self-reflexive artistic practice turned to the trends in painting. Trbuljak's New York work *Galleries* from 1979 reflects these changes in stance

cial gallery systems. Trbuljak's method was soft, simple and extremely direct, without elaboration and without any great material proof. He did not put much into the game and for this reason the radical nature of his viewpoint was unacceptable, even to gallerists who were promoting conceptual art in these years, from whom one could have expected an interest in and a greater understanding of work dematerialised in this way.

All phases of the art work, including the channels for its diffusion and reception in the cultural context, were important to many artists and they combined in their work the purposes of artistic and gallery practices that were previously kept apart. Trbuljak

ces changements aussi bien dans l'attitude que dans la réalisation. À New York, l'artiste ne discutait plus avec les galeristes, comme avant à Paris (1972–1974), de la possibilité d'exposer un «travail sur le fait d'exposer», mais il dessinait devant les galeries (parmi lesquelles : Holly Solomon, Sperone, Fisher, Leo Castelli, John Weber...) des croquis de leurs façades. Au retour à Zagreb, il s'en servait pour peindre des aquarelles, puis des dessins de mémoire. La résignation a atteint son sommet. L'artiste a accepté qu'il n'existe plus de conditions de dialogue. Ses questions et positions sur les galeries n'avaient plus de retour, plus de partenaires, il ne voulait plus les entendre. L'humour présent dans les phrases brèves et claires a quitté ses affiches pour les esquisses des galeries. Il semblerait que l'artiste ait accepté à ce moment-là, et avec auto-dérision, sa position – du renoncement de collaboration avec les galeries – en ironisant aussi avec ses dessins de galeries sur les peintures qui se trouvaient derrière leurs portes.

### Expositions — actions en extérieur

Au milieu des années soixante-dix, un groupe d'artistes qui se sont plus tard donné le nom de Groupe des Six (Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović et Fedor Vučemilović), a commencé à chercher pour ses travaux un nouveau et différent contexte d'exposition. Ils étaient intéressés par le centre ville où il y a le plus de passants, comme par la plage où il n'y a personne, par les amphithéâtres de l'université comme aussi par la Venise touristique. Ils n'étaient pas réellement contre les galeries, mais ils étaient impatients et ont voulu communiquer avec le public en dehors des galeries. Du point de vue d'aujourd'hui, il est étonnant de



■ Groupe des Six artistes, Place de la République /  
Group of Six Artists, Republic Square, Zagreb, 1975

and execution. In New York the artist no longer talked with gallerists as he had previously done in Paris (1972–1974) about the possibility of exhibiting “a work about exhibiting”; instead, while standing in front of the galleries (we mention just a few – Holly Solomon, Sperone, Fisher, Leo Castelli, John Weber), he made sketches of the gallery facades. On his return to Zagreb he did watercolours from them, and then drawings from memory. A sense of resignation reached its climax here. The artist accepted the fact that there were no longer conditions for dialogue. His questions and views about galleries were met with blank silence, there were no more partners, no one wanted to hear them. Humour that was present

in the mordant and articulate sentences from his posters moved to the sketches or illustrations of the galleries. It seems that at that moment the artist accepted his position – of giving up on his work ‘with’ galleries – with self-irony, by drawing ironic renderings of galleries that also included pictures that were on the other side of gallery doors.

### Exhibitions-actions in the open air

In the middle of the 1970s a group of artists who were afterwards called the Group of Six (Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović and Fedor Vučemilović) started seeking new and different exhibition contexts for their works. They were drawn to the city centre (where there were most passers-by), to the beach by the sea (where there was no one), and to the halls of faculties and touristy Venice. In essence they were not against galleries but were impatient and wanted to

voir avec quelle légèreté et quelle négligence ils ont traité leurs travaux. Ils les déposaient sur les trottoirs et les fixaient avec des briques, sur les pelouses, ils les pendaient sur les fils avec des pinces à linge, ils donnaient à feuilleter les livres faits à la main aux passants de la place publique... Ils étaient jeunes, soixante-huitards et, dans l'esprit de la dématérialisation de l'art ils donnaient plus d'importance à l'idée, alors que la réalisation restait secondaire. Ils ne pensaient guère à l'œuvre comme objet d'art, d'autant plus que l'absence totale d'un marché de l'art pour un tel type d'activité artistique confortait cette attitude. Cependant, ils avaient conscience de l'importance de la documentation depuis le début, et leurs actions ont heureusement été enregistrées. Bien sûr, ils devaient demander la permission des pouvoirs municipaux pour exposer dans la rue, sans quoi aucun rassemblement ne pouvait avoir lieu, et ils obtenaient ces permissions grâce à l'aide de la Galerie d'Art Contemporain, c'est-à-dire grâce à son conservateur **Dimitrije Bašičević Mangelos**. On aurait pu croire que les artistes dans un pays communiste se garderaient bien de montrer des œuvres avec des implications politiques dans un lieu public, mais apparemment ce n'était pas le cas. Sous l'apparence d'une pratique conceptuelle et théorique, leur engagement politique n'était pas évident au premier abord.

### La langue est le signe idéologique par excellence

(MIKHAÏL BAKHTINE – MLADEN STILINOVIĆ)

La production artistique de **Mladen Stilinović** dans des médiums différents est articulée pour la plupart autour de l'idée de la relation entre l'idéologie et l'individu qui lui résiste. Cette relation est très visible dans le domaine de la langue. À la fin des années soixante-dix il a étudié la philosophie en lisant **Mikhaïl Bakhtine**, **Ferruccio Rossi-Landi**, **Roland Barthes** et autres théoriciens. Il a surtout appris de **Bakhtine**, le pionnier de la sémiotique moderne, que la langue est un indicateur sensible de l'ordre socio-politique, des changements sociaux et politiques. **Bakhtine** parlait de la langue dans sa totalité vitale, mais aussi de la langue en tant que «système idéologique spécifique», «le signe idéologique». La langue est le produit du «travail antérieur» d'un certain milieu, et la langue de la Yougoslavie socialiste de cette époque a été pour **Stilinović** le matériau et l'instrument, un «capital linguistique» inépuisable. Il utilisait alors les slogans sur le thème du travail, avec lesquels ont été glorifiés la production et le progrès, les phrases marxistes sur la révolution de la classe ouvrière, les métaphores et les symboles, surtout la symbolique de la cou-

communicate with the non-gallery public. From today's viewpoint it is rather uncommon how casually they treated their works, how they downplayed them. They placed them on the pavement and fixed them with bricks, on the grass, hung them on a rope with pegs, offered hand-made artist's books for leafing over on the city square. They were young "sixty-eighters" and in the spirit of the dematerialisation of art, it was the idea that was important to them, how to produce it was of secondary interest. Few of them thought of the work as an art object, which was certainly assisted by the total absence of any art market for this type of artistic activity. However, an awareness of documentation was there from the beginning and their actions were fortunately recorded. Of course, they had to ask for permission from the city authorities to exhibit in the street and without permission no gathering could be held. They asked for help in this regard from the Gallery of Contemporary Art, or rather, from its curator the Gorgona member, **Dimitrije Bašičević Mangelos**. Within the context of the communist regime one might have expected these artists to shy away from exhibiting works with political implications in public space, but they did not. Shrouded in the garb of conceptual theoretical practice, their political nature was not very obvious at first glance.

### Language is the ideological sign par excellence

(MIKHAIL BAKHTIN – MLADEN STILINOVIĆ)

The art production of **Mladen Stilinović** in various media is mainly articulated around the idea of the relation of ideology and the individual resisting it. This relationship is seen very well in the area of language. At the end of the seventies he studied the philosophy of language, reading **Mikhail Bakhtin**, **Rossi Landi**, **Roland Barthes** and other theoreticians. From **Bakhtin**, a pioneer of modern semiotics, he learned above all that speech is a sensitive indicator of the social and political system, of social and political changes. **Bakhtin** speaks of language in its vital totality, as well as of language as a specific ideological system, as an ideological sign. Language is a product of the past work of a certain milieu, and the language of the then socialist Yugoslavia was for **Stilinović** both material and instrument, an inexhaustible "linguistic capital". At that time he used slogans on the topic of labour, which were used for celebrating production and progress; those were Marxist phrases about the revolution of the work-

leur rouge. Un de ses travaux textuels est particulièrement caractéristique dans ce sens. Sur un tissu rose, une imitation de la soie, il est écrit avec des lettres rouges : « Agresser mon art c'est agresser le socialisme et le progrès » (1977). Il a utilisé une formule déjà existante : « Agresser les acquis de la révolution c'est agresser le socialisme et le progrès », qui était souvent employée dans la rhétorique politique intouchable, et il a inversé les rôles, une expression monologique pour une autre. Avec la différence que l'acteur n'était plus l'appareil autoritaire d'état, mais l'artiste avec sa faible voix. Il n'y avait pas d'interaction. Les phrases socialistes n'invitaient pas au dialogue, au contraire, elles contenaient souvent la menace enveloppée dans la passion révolutionnaire. Une fois le « langage collectif » transposé dans le langage « individuel », il perdait de sa force et devenait le bavardage prétentieux et, bien sûr, une déclaration absurde.<sup>24</sup> En utilisant l'ironie et le paradoxe, Stilinović reprenait pour lui la brutalité de ce langage politique, et ce « mauvais usage » du langage socialiste devenait visible en tant que manipulation.

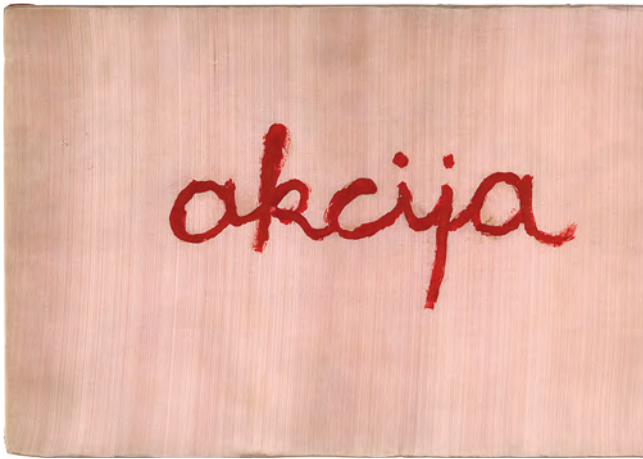
La « discussion » sur la duplicité – la vérité et le mensonge – de chaque expression linguistique, de chaque signe idéologique, est associée par l'artiste à la couleur rouge, la couleur du communisme qui occupe pour nous qui avons vécu cette période, une place particulière. « Le rouge communiste » s'est adossé à toute une profusion de significations symboliques rouges, c'était la norme pour l'étoile rouge, le drapeau rouge, la révolution rouge, « le fil rouge de la révolution »... devenant ainsi la couleur de l'idéologie communiste. La couleur rouge a été dans la Yougoslavie d'alors comme une « langue maternelle », mais même une langue maternelle peut être analysée. Dans plusieurs de ces travaux, Stilinović tentait un usage « normal », désidéologisé de la couleur. Dans son texte *La consommation du rouge-rose*, publié dans le catalogue de l'exposition à Podrum, en 1979, l'artiste souligne :

24 « Au temps du socialisme, on pouvait souvent voir à la télévision et dans les journaux que les gens qui parlaient au nom du Parti ne parlaient pas en son nom, ni en leur propre nom. Donc, ils parlaient au nom de personne, c'était l'idéologie qui sortait de leur bouche. Ils parlaient, sans parler. C'est la plus grande absurdité de cette sorte de langage, de cette répétition. Bien sûr, c'est pareil aujourd'hui. Les gens répètent le langage de quelqu'un qu'ils n'ont même pas compris. C'est un amas de l'absurde dans lequel ils veulent t'introduire également, et cela se reproduit à l'infini. » Mladen Stilinović, en entretien avec Branka Stipančić, dans le catalogue *Umetnik na delu / Artist at Work*, Galerie ŠKUC, Ljubljana, 2005, p. 36.

ing class, metaphors and symbols, particularly the symbolism of red. One of the artist's text works is particularly characteristic of this topic. On pink artificial silk he wrote in red letters: "An attack on my art is an attack on socialism and progress" (1977). He had taken the ready-made formulation "an attack on the achievements of the Revolution is an attack on socialism and progress", often used in the untouchable language of politics, and switched the roles replacing one monological expression with another. The difference is in the actor not being the authoritarian state apparatus but an artist with his own feeble voice. There is no interaction here. The socialist phrases did not call for dialogue; on the contrary, they often contained a threat clad in a revolutionary zeal. And when the artist changed the "collective speech" into the "individual", the slogan lost its force and became just self-convinced babbling and, indeed, an absurd statement.<sup>24</sup> Making use of irony and paradox Stilinović took the brutality of this political speech upon himself and this so-called "abuse" of socialist speech became visible as manipulation.

He extended the "debate" about duality – truthfulness and falsehood – of every linguistic expression and ideological sign to the colour red, the colour of communism, which in our memory of that time has a special place. Communist red reposed on the whole richness of the symbolic meaning of red, it made the red star, the red flag, the red revolution, the red thread of the revolution the norm and became the colour of the communist ideology. Red in the Yugoslavia of the time was a kind of mother tongue, but even a mother tongue can be analysed. In many of his works Stilinović urges the normal, de-ideologised use of the colour. In the text "Consumption of Red-Pink" in the catalogue of an exhibition in the

24 "It could often be seen during socialism on TV and in the papers that people who spoke on behalf of the Party didn't speak neither in its name nor their own. They spoke in the name of no one, or rather, ideology was speaking out of them. They spoke, without actually speaking. This is the biggest absurdity of this kind of talk, this repetition. Of course, it is the same today. People repeat someone's speech without even understanding it. It's a conglomeration of absurdities in which they went to pull you, and it goes on ad infinitum." Mladen Stilinović in conversation with Branka Stipančić, in the catalogue *Umetnik na delu / Artist at Work*, ŠKUC Gallery, Ljubljana, 2005: 36.



■ Mladen Stilinović, *Action / Action*, 1978

«En réutilisant le rouge pour des sujets différents, je souhaite le désymboliser, n'en faire qu'une couleur. De cette manière, si nous voulons lire le tableau correctement, l'effort consiste en l'effacement de notre connaissance, et non en son affirmation. Si nous voulons lire ce travail avec notre connaissance sur cette couleur, la lecture sera absurde. Comme nous ne pouvons pas dissimuler notre connaissance, ces travaux se lisent à la fois comme des symboles et des désymboles.»

Mais nous savons déjà que l'artiste n'est pas innocent. Il s'approprie le rouge et en fait ce qu'il veut. Dans ces tableaux-mots il devient *Mon rouge* (série des photographies, 1976), il est mis aux enchères (performance, 1976), ou offert (performance, 1976)... Stilinović aime la tautologie, cette figure rhétorique connue du conceptualisme, l'élémentarité et la répétition affublée d'un humour secret. L'identité du rouge s'explique avec des mots, des matériaux et des œuvres. Tout cela est mis en question. L'idéologie est omniprésente, et l'artiste joue avec elle le jeu multiple.

### Poésie en action (VLADO MARTEK)

Au sein du Groupe des Six, Vlado Martek pratiquait la poésie, réalisait des objets poétiques à l'aide d'éléments de construction du poème et qualifiait son champ d'intérêt de «pré-poésie». Il interrogeait la matérialité du livre, des lettres, de l'alphabet, de la forme poétique, notamment du sonnet (*Sonnets*, 1978–1979), des crayons, des supports... et il réduisait l'œuvre d'art à son statut pré-symbolique. Le «pré-poète» Martek ne voulait pas écrire de la poésie classique, mais il l'a transvasé



■ Mladen Stilinović, *Rouge comme un cadeau / Red as a Present*, Belgrade, 1976

Podroom in 1979, the artist says:

“Taking red through various contents, I want to de-symbolise it, make it just a colour. Thus the effort, if we want to read the painting correctly, consists of wiping out our knowledge, and not in confirming it. If we want to read the work through knowledge of this colour, there will be an absurd reading. Since we cannot hide knowledge, the works are read as symbols and de-symbols.”

But we already know that the artist is not innocent. He appropriates red and does what he wants with it. In his paintings-works it became *My Red* (a series of photographs, 1976), the red that he puts to auction (a performance, 1976), donates it (performance, 1976). Stilinović loves tautology, that familiar rhetorical figure of conceptualism, elementariness and repetition with humour lurking behind it. The identity of red is explained in words, materials and works. And everything is called into question. Ideology is omnipresent, and the artist plays with it a game of multiplicity.

### Poetry in action (VLADO MARTEK)

In the Group of Six Artists Vlado Martek was engaged with poetry. He made poetic objects with the use of all those elements with which a poem is produced and called the area of his interest “pre-poetry”. He tested out the materiality of the book, the letter, the alphabet and poetic forms, such as the sonnet (*Sonnets*, 1978–1979), the pencil, the support, and reduced the artistic work to its

dans des aspects différents de l'art visuel et s'est consacré aux « processus élémentaires dans la poésie » – une synergie d'éléments matériels concrets – pour écrire la poésie et pratiquer l'idée de la tautologie, caractéristique alors pour l'art conceptuel et la peinture primaire. Par ces procédés, il a effacé la poésie écrite, mais il l'a mise en mouvement et cassé sa forme statique immanente pour l'ouvrir aux possibilités nouvelles. Dans le désir que la poésie ait une fonction sociale, il s'adressait, avec ses actions, au public dans la rue et dans les galeries. C'étaient des agitations, des slogans et des graffitis qu'il écrivait comme recommandations ou avertissements aux passants, en les invitant de lire les poètes (*Lisez Maïakovski, Rimbaud, Mallarmé...*, 1978). D'autres fois il ironisait et moquait la politique et la société; *Mens à l'état!*, 1984, *Les artistes, aux armes!*, *Plus de sexe, moins de travail*, 1982, etc. Sa stratégie a été critique, et sa résistance poétique. Ses nombreuses actions poétiques affirmaient que tout était politique, elles étaient lyriques même quand le sujet était politique (*Porter un drapeau poilu à travers la ville*, 1983).

La tactique de perturber sans cesse « le citoyen », ces petites révoltes artistiques, avaient pour ambition de laisser des conséquences durables. Il ne s'agissait pas seulement de réalisations matérielles, car les actions ont été brèves et les matériaux périssables, mais surtout de conséquences psychologiques. Même un public plus large, qui ne fréquentait pas les galeries, se souvenait pendant des années des graffitis, des agitations et des slogans de Martek. Il espérait, et en parlait dans de nombreuses interviews, qu'avec son comportement il pouvait inciter les gens à se dégager des autorités qui les entravent : des parents, de l'école, de l'état, de la religion, etc.

Martek aimait donner des noms et nommer les choses de manière erronée, puis effectuer des distributions. Ce qui l'intéressait, c'était de libérer les objets, par une dénomination négative, des catégories qui leur étaient attribuées, ouvrant ainsi un vaste territoire de constellations et d'associations. On pourrait trouver l'origine de ces dénominations dans les paradoxes de Magritte, comme : « Ceci n'est pas une pipe ». On y retrouve l'idée du contrôle de la réalité par la langue, une logique et un pragmatisme, caractéristiques dans l'art des années soixante-dix, mais aussi une intuition rarement absente chez Martek. « Attention, poète méchant! » – a-t-il écrit en 1983 sur une petite plaque métallique apposée sur le portail de sa maison, pour en faire une paraphrase plus tard avec « Attention, cartographe méchant! », quand il dessinait obsessionnellement les cartes géographiques – avec les frontières

pre-symbolic stage. “Pre-poet” Martek did not want to write poetry in the classic sense but did want to spill it over to various forms of visual art and gave himself up to the “elementary processes in poetry” – to a synergy of concrete material elements with which poetry was written and the ideas of tautology that were then characteristic of conceptual art and primary painting. In these processes he wiped out written poetry. However, in return he put it into motion, broke up its immanent static form and opened it up to new possibilities. Wanting poetry to have a social use in his actions, he addressed the street audience and the gallery audience. These were agitations, slogans, graffiti that he wrote as recommendations or warnings to passers-by, calling on them to read poets (*Read Mayakovsky, Rimbaud, Mallarmé*, 1978), or with them he mocked and made ironical fun of politics (*Lie to the state*, 1984, *Artists, arm yourselves!*, 1983), of society (*More sex less work*, 1982). His strategy was critical, his resistance poetic. Many of his poetic actions testified that everything was political, and his actions were lyrical even when the themes were political (*Bearing hairy flags through the city*, 1983).

The tactics of constantly upsetting “the citizen”, these little permanent rebellions of the artist were intended to produce permanent results. It was not about material realisations, for the actions were short lasting and the materials consumable, but rather primarily about psychological consequences. Martek's graffiti, agitations and slogans were remembered for years in a broad circle of people who did not visit galleries. Martek hoped, and he talked about it in many interviews, that through his behaviour he could induce people to throw off the authorities that were inhibiting them – their parents, school, state and religion.

Martek liked giving names and falsely naming objects and creating divisions. He was interested in the negative labelling that liberated the labelled objects from the assigned categories and thus opened up a wider area of constellations and associations. It might be said that the origin of these false designations lay in the Magrittean paradox – *This is not a pipe*. Present here is the idea of language controlling reality, logic and pragmatism, a characteristic trait of art of the 1970s, as well as the intuition that rarely abandoned Martek. “Beware of the fierce poet”, he wrote in 1983 on a metal plate and put it



■ Vlado Martek, *Les artistes, aux armes!* / *Artists, arm yourselves!*, 1983

des états et des républiques de la Yougoslavie, les frontières de l'Europe, des Balkans, de l'Europe centrale. Ces cartes ont été parfois anthropomorphes, en forme d'embryon, ou encore érotisées en forme de phallus ou de vulve. Il y inscrivait les noms des gens et attribuait les territoires aux artistes et aux théoriciens – à Kazimir Malevich, au Groupe des Six, à Jacques Derrida – tout en les reliant, car les frontières, bien sûr, ne sont pas infranchissables. Le monde peut être observé dans le cadre des partages politiques, mais aussi dans le cadre d'autres partages, comme le partage poétique. Dans son imaginaire poétique, l'artiste peut faire avec les États ce que bon lui semble.

#### Activisme, féminisme, art vidéo (SANJA IVEKOVIĆ)

«La nouvelle pratique artistique» a été caractérisée également par les actions publiques dans l'espace urbain. Au début, les installations et les interventions de nature encore formelle ont été réalisées à l'occasion de l'événement *Possibilités pour '71*, organisé par la Galerie d'Art Contemporain à Zagreb en 1971. Mais les actions et les travaux des artistes, parmi lesquels Sanja Iveković, Dalibor Martinis et Goran Trbuljak, se sont vite dirigés vers des thèmes plus concrets de société, dans le but d'une politisation de l'art et de changement des attitudes dominantes de l'opinion publique dans la vie quotidienne comme dans la culture, puis dans le but de la recherche de plateformes alternatives d'action.

L'activisme de Sanja Iveković était depuis le début issu du féminisme de gauche. Elle s'intéressait aux questions de l'identité natale, de la représentation visuelle de la femme dans



■ Vlado Martek, *Lisez des poèmes de Branko Miljković* / *Read poems by Branko Miljković*, Zagreb, 1980

in front of the door of his house. He later rephrased it into “Beware of the fierce mapmaker”, when he obsessively drew out maps – the state and republic borders of Yugoslavia, the borders of Europe, the Balkans, central Europe. The maps were sometimes anthropomorphic, in the form of an embryo, or eroticised into the shape of a phallus or vulva. He put in them the names of people, and dealt out territories to artists and theorists: to Kazimir Malevich, members of the Group of Six Artists, and Jacques Derrida; at the same time he joined them, for borders, of course, are not impassable. The world can be seen within political divisions, but just as well within some other, poetic divisions. The artist can do what he wants with the countries in his poetic imagination.

#### Activism, feminism, video art (SANJA IVEKOVIĆ)

*The New Art Practice* was also characterised by public actions in urban space. In the beginning the installations and interventions were of a formalist nature within the event *Possibilities for '71*, that the Gallery of Contemporary Art organised in Zagreb in 1971. But soon the actions and works of the artists Sanja Iveković, Dalibor Martinis and Goran Trbuljak were oriented towards more concrete social topics, the aim being to politicise art, to change the dominant views of public opinion in everyday life and culture, and to search for alternative action platforms.

The activism of Sanja Iveković was from the beginning connected with left-wing feminism. She was interested in issues of gender identity, the visual representation of

une construction culturelle, aux questions qui provoquent et subvertissent l'ordre hiérarchique. Elle suivait les théories féministes, participait à la conférence *Comrad-e (Une question féminine – nouvelle approche?)* qui a eu lieu au Centre culturel des étudiants à Belgrade en 1978, en tant que première artiste d'orientation artistique féministe de Croatie.

Dans son livre *L'avant-garde à l'ombre de Jalta*, Piotr Piotrowski remarque :

« Le féminisme, l'implication du corps féminin dans les discours linguistiques et visuels, les références existentielles et culturelles à la politique de l'identité féminine, puis le corps comme moyen de construction et déconstruction de la subjectivité, ont été les thèmes rarement considérés et compris dans les cercles des critiques et des conservateurs de musée. En dépit de cela, de nombreuses artistes femmes de la région traitaient ces questions de manière conséquente et directe.»<sup>25</sup>

Dans les années soixante-dix, dans la Yougoslavie où la société ne faisait qu'entrevoir/songer à la consommation, Sanja Iveković travaillait sur « la critique du regard », avec ses collages intitulés *Double vie* (1975) et ses nombreuses vidéos (*Violence douce*, 1974, *Instructions N°1*, 1976).

Dans ses performances, de même que Tomislav Gotovac, elle travaillait toujours avec le contexte physique, social et politique, préoccupée par la relation au corps dans la sphère publique et privée. Cependant, à la différence de Gotovac qui réalisait presque toujours ses performances dans des lieux publics à l'extérieur, dans la provocation du public, s'attirant des interdictions et des contraventions, Sanja Iveković réalisait ses performances (des années soixante-dix et quatre-vingt) principalement dans les espaces relativement protégés des galeries. Même son célèbre travail intitulé *Triangle* (1979), qui s'est approprié le défilé présidentiel qui passait en bas de sa maison et la foule qui acclamait Tito le long de la rue, en incluant les services de sécurité, gardait le caractère privé du lieu : le balcon de son appartement. *Triangle* fut une action politique intime : douce, ironique, critique et subversive. Les trois points de ce triangle – le comportement libre, le contrôle et l'idéologie – ont été reliés dans un court laps de temps et leur lien fut rompu quand « l'organe du pouvoir » a donné l'ordre que « les gens et les objets soient dégagés des balcons », sans savoir qu'il était en train de participer à une action artis-

woman as a cultural construct; her works provoke and subvert the hierarchical order. She kept up with feminist theories and was a participant of the conference *Comrad-ess (The woman question – a new approach?)* which was held in the Student Culture Centre in Belgrade in 1978; she was the first woman artist in this country to deal with a feminist-oriented art practice.

In his book *In the Shadow of Yalta*, Piotr Piotrowski observes:

“Feminism, the entanglement of the female body in verbal and visual cultural discourses, existential, cultural and biological references to the politics of female identity and the body used as a referent for the constructions and deconstructions of subjectivity, were rarely if ever considered or understood by the curators and critics. However, there were a number of artists in the region who addressed those issues in a direct and consistent way”.<sup>25</sup>

In the seventies in communist Yugoslavia, when society had just had a glimpse of/dreamed of commercialisation, in her collages *Double Life* (1975) and in many video works (*Sweet Violence*, 1974; *Instructions N°1*, 1976) Sanja Iveković was concerned with criticism of the gaze.

In her performances, like Tomislav Gotovac, she was interested in the attitude to the body in the public and private sphere within a physical, social and political context. But unlike Gotovac, who almost always carried out his performances in public and open air spaces, provoking the public factor and bringing down on himself bans and misdemeanour charges, Iveković did her performances in the 1970s and 1980s, on the whole in the relatively protected spaces of a gallery. Even the famed *Triangle* (1979), which appropriated the presidential procession as it passed in front of her house and the mass hailing Tito while standing along the edge of the road, as well as including the security services, she retained the privacy of her place: the balcony of her flat. *Triangle* was an intimate political action: mild, ironic, critical and subversive. The three points of the triangle: free behaviour, control and ideology were connected within a short time but the connection was broken when “an government

25 Piotr Piotrowski, *L'avant-garde à l'ombre de Jalta*, L'Institut d'histoire de l'art, Zagreb, 2011, p. 334.

25 Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books Ltd: London, 2011:341.



tique, ce qui a mis le terme à ce travail. Sanja Iveković ne se confronte pas directement, sa critique est subtile et précise. C'est aussi le cas dans la vidéo *Personal Cuts* (Découpages personnels, 1981) – dont le nom est repris comme titre de la présente exposition – où les extraits choisis d'archives de la télévision, notamment des scènes de l'histoire de la Yougoslavie, commencent à tourner à partir du moment où elle commence à l'aide de ciseaux à trouser un bas – cagoule noire enfilée sur la tête. Elle place ainsi les scènes de la réalité sociale dans la ligne de mire de notre attention.

Cette première impulsion activiste n'a pas quitté l'artiste jusqu'à aujourd'hui, dans ses projets de collaboration et ses travaux in situ, avec l'objectif de se confronter à la réalité, ici et maintenant. Elle soutient les groupes sociaux menacés et marginalisés : les femmes victimes de la violence conjugale (*La maison autonome des femmes*, à partir de 1998) ou les employés de l'usine de tissage, dépouillée et détruite au cours de la transition du régime (*Nada Dimić Fille*, à partir de 2000). Elle s'élève contre l'amnésie du passé communiste et antifasciste soutenue par la « société nouvelle » dans l'état croate (*Gene XX*, 1997–2001), parle de la grossesse adolescente en Angleterre (*LiverPool*, 2004), de la politique culturelle (*Pourquoi un/une artiste ne peut pas représenter l'État nation?*, 2012) – selon l'endroit et le contexte où le travail est réalisé. Sanja Iveković est préoccupée par la « vérité sociale » et en fait une analyse critique. Ses travaux ont un impact visuel reconnaissable. Elle croit en l'art en tant qu'activité socialement précieuse qui peut influencer les changements de la société. Elle est sensible au manque de justice dans une société où la femme est toujours discriminée.

### Bobine ouverte (DALIBOR MARTINIŠ)

Les artistes de la « nouvelle pratique artistique » avaient un champ d'intérêt beaucoup plus large que leurs collègues du milieu artistique et ils étaient parfaitement mécontents de ce qu'ils apprenaient à l'Académie des Beaux Arts de Zagreb. Ils cherchaient les savoirs partout ; dans la rue, dans la bibliothèque, au cinéma, dans des séminaires de philosophie. L'École d'été de Korčula<sup>26</sup>, organisée par les philosophes de la revue

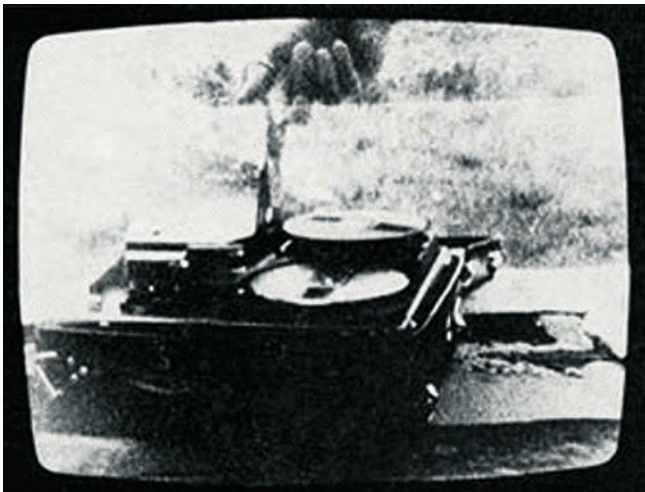
26 L'École d'été de Korčula (1964–1974). « Au centre des débats de l'École d'été et de la revue Praxis il y avait la tentative de donner un sens aux nouveaux chemins d'émancipation. Orientés contre le « marxisme soviétique » déterministe, les membres de Praxis ont engagé la discussion sur les possibilités d'un « marxisme humaniste », dont le sujet créatif



■ Sanja Iveković, *La maison autonome des femmes / Autonomous Women's House*, 1998–2002, DÉTAIL / DETAIL

official” ordered “people and objects to be moved from the balcony”, and thus, not knowing that he was taking part in an artistic action, he concluded her work. Sanja does not go in for direct confrontation and her criticism is subtle and precise. As in the video *Personal Cuts* (1981) (after which this exhibition is named) in which selected excerpts from television footage, i.e. scenes from the history of Yugoslavia, start to roll after she starts to cut holes in a black stocking mask that she has pulled over her head, she brings the scenes from social reality into the focus of our interest.

The early activist impulse has not deserted the artist even today in her collaborative projects and site-specific works, her aim being to come face to face with the real, here and now. She gives support to threatened and marginalised social groups: women who are victims of domestic violence (*Autonomous Women's House*, 1998); employees in a knitwear factory that was looted and destroyed in the transition of the country (*Nada Dimić File*, 2000); she speaks against the deliberate forgetting of the communist and anti-fascist past that is supported by the “new society” in the Croatian state (*Gene XX*, 1997–2001); about underage pregnancy in England (*LiverPool*, 2004); about cultural policy (*Why an Artist Cannot Represent a Nation State*, 2012) and always related to the place where the work is pro-



■ Goran Trbuljak, *Coupe / Cut*, 1976

zagréboise *Praxis*, réunissait les philosophes mondiaux les plus connus, les théoriciens sociaux et politiques, comme Herbert Marcuse, Ernst Bloch, Jürgen Habermans, Henri Lefebvre, Erich Fromm. Ces séminaires qui se tenaient sur une belle île attirait les jeunes, les étudiants et les artistes, avec parmi eux à la fin des années soixante Sanja Iveković, Dalibor Martinis et Mladen Stilinović.

Au cours des années soixante-dix, les artistes voyageaient à l'étranger, principalement vers l'Europe occidentale, et exposaient à la *Biennale de Paris* (à partir de 1971), à Edimbourg (*Passepartout*, 1975), à Amsterdam (*Works and Words*, 1979)... Intéressés par les nouveaux médiums, ils cherchaient où et comment réaliser leur travaux. Comme à l'époque il n'y avait pas de matériel vidéo en Yougoslavie, ils étaient nombreux à réaliser leurs premiers travaux vidéos à l'occasion de l'événement *Trigon* à Graz en 1973. Dalibor Martinis et Sanja Iveković ont réalisé à cette occasion *TV Timer* – une série de vingt interventions d'une minute dans le

est l'essence. Ces discussions émergeaient du contexte des courants historiques de leur époque. Dans le cadre des réflexions autour d'un « socialisme humaniste », les opinions de la gauche nouvelle occidentale et de l'École de Francfort étaient tout aussi prises en compte que les éléments de la critique du stalinisme des scientifiques et philosophes de l'Europe de l'Est. Ces débats étaient devenus possibles en Yougoslavie seulement à partir des années soixante, dans un climat intellectuel et politique relativement ouvert. Avec une re-dogmatisation de l'Union communiste Yougoslave en début des années soixante-dix, s'ensuit une période de répression de plus en plus intense, qui vise et la revue l'*Praxis* et l'École d'été, jusqu'à leur suppression en 1974.»



■ Sanja Iveković, *Instructions №1 / Instructions №1*, 1976

duced and in which it is contextualised. Iveković is interested in social truth and tests it out critically; her works have a recognisable visual impact. She believes in art as a socially worthwhile activity that can lead to changes in society, she is sensitive to the lack of justice in a society in which there is still discrimination of women.

#### Open Reel (DALIBOR MARTINIS)

Artists of the *New Artistic Practice* had much wider cultural interests than their fellows from art circles, and were entirely dissatisfied with what they were taught at the Academy of Fine Arts in Zagreb. They sought knowledge everywhere: in the street, the library, the cinema, at philosophical seminars. The Korčula Summer School<sup>26</sup>

<sup>26</sup> The Korčula Summer School, 1964–1974. “In the centre of the debate of the Summer School and Praxis was the attempt to think up new pathways towards emancipation. Directed against deterministic Soviet Marxism, the Praxis group set off a discussion about the chances of a humanist Marxism, at the heart of which was the creative subject. These discussions sprang from the context of the historical currents of the time. Within these considerations about a ‘humanist socialism’, there was contact with the thinking of the Western European new left, and the so-called Frankfurt School, and elements of the criticism of Stalinism of Eastern European academics and philosophers. These debates were possible only in a relatively open intellectual and political climate of Yugoslavia in the 1960s. When the League of Communists of Yugoslavia was re-dogmatised in the early seventies, there was a period of a very strong repression of the journal and the Summer School as well. In 1974, they were both abolished.”



■ Dalibor Martinis, *Bobine ouverte / Open Reel*, 1976

programme courant de la télévision autrichienne. Les vidéos ont été également réalisées chez le galeriste vénitien Paolo Cardazzo, qui apportait ensuite le matériel vidéo dans une petite ville d'Istrie, Motovun, ce qui a permis la réalisation de nombreuses vidéos au milieu des années soixante-dix (de Martinis, Trbuljak, Iveković).

Martinis abordait au départ les nouveaux médiums de manière analytique et avec humour. Dans son travail *Bobine ouverte* (1976), il notait le processus de fonctionnement d'un enregistreur vidéo; au lieu de s'enrouler sur la tête de l'enregistreur, la bande vidéo s'enroulait autour de la tête de l'artiste. Un travail semblable intitulé *L'immunité vidéo* (1976) reflète les caractéristiques et le fonctionnement de la technologie des médias, en incluant aussi la *body action*. L'artiste est debout dans la douche et mime les gestes de toilette, mais c'est une caméra qui prend la place de la douchette.

Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, l'artiste réalisait principalement des vidéos, des installations vidéo, et des installations vidéo interactives. C'étaient des travaux d'une narration complexe, d'une grande qualité esthétique et technique, mais aussi il revenait toujours et encore à de la simplicité et à de l'humour. De l'installation *L'artiste au travail* (1978) – composée d'une table, d'un papier buvard, d'un feutre pendu sur la lampe de table et d'une chaise – l'artiste a dit :

« C'est mon travail le plus zen. La non action n'est pas ici autre chose que le respect conséquent de la nature et de ses lois. La gravitation, la diffusion, que faut-il de plus? (...) Il est vrai que l'artiste est absent, mais il a déjà posé

organisé by philosophers writing in the Zagreb journal *Praxis* brought together the best known philosophers, and social and political theorists like Herbert Marcuse, Ernst Bloch, Jürgen Habermas, Henri Lefebvre and Erich Fromm. The seminars on the pretty island attracted students and artists, and at the end of the sixties Sanja Iveković, Dalibor Martinis and Mladen Stilinović were to be found there.

In the 1970s these artists travelled abroad, mostly to Western Europe. They exhibited at the *Paris Biennale* (from 1971), in Edinburgh (*Passepartout*, 1975) and in Amsterdam (*Works and Words*, 1979). Interested in the new media they sought places in which they would be able to produce their own works. Since at that time in Yugoslavia there was no video equipment, many produced their first video works using equipment that was made available to them during the exhibition *Trigon*, in Graz in 1973. Dalibor Martinis and Sanja Iveković produced *TV Timer* on that occasion. This was a series of twenty one-minute interventions into the regular prime-time broadcasting programme of Austrian television. They also shot video works in Venice at Paolo Cardazzo's gallery; he later brought video technology to the tiny Istrian town of Motovun, where in the mid-seventies many works were created (Martinis, Trbuljak, Iveković). At first Martinis addressed the new media analytically and with humour. His work *Open Reel* (1976) recorded the process in which the video recorder worked; but instead of around the head of the recorder, the tape was wound around the artist's head. A similar referential work is *Video Immunity* (1976) which reflects the features and functioning of media technology and includes body action as well. The artist stands in the shower stall and simulates showering, although there is no shower head, only a video camera.

In the 1980s and 1990s this artist mainly produced video works, video installations and interactive video installations. These were works of complex narration, high in aesthetic and technological quality, and yet, by contrast, he always went back to simplicity and humour. For the installation, *The Artist at Work* (1978), consists of a desk on which there is blotting paper slowly absorbing the ink from a marker pen hanging from a table lamp and a chair. The artist said that it was his most Zen work:

“Non-action is just a very consistent expression of respect for nature and its rules. Gravitation and dif-

les axes de l'action-contemplation, donc le processus de la création artistique est entamé.»<sup>27</sup>

Le thème du vide et de l'absence, si caractéristique pour Gorgona, trouve chez Martinis une toute autre fonction. Dans *Le travail pour Pumps Galerie* (Vancouver, 1978), il a peint les murs de la galerie en blanc. Le white cube vide n'est pas uniquement la métaphore d'une absence générale ou d'un espace idéal moderniste pour la monstration des œuvres d'art, c'est aussi la déclaration d'un artiste socialement conscient qui veut préparer la galerie pour l'artiste qui exposera après lui. Dans la même galerie à Vancouver, Martinis a posé à lui-même et au public des questions, auxquelles il répondra 32 ans plus tard (*Dalibor Martinis parle à Dalibor Martinis*, 2010). Avec l'idée de la démocratisation de l'art et le fait que l'art vidéo est plus adapté à la présentation dans un média qui possède un canal de distribution que dans une galerie ou dans un musée, Dunja Blažević, directrice pendant des années de la Galerie du Centre culturel d'étudiants à Belgrade, a lancé l'émission *Galerie TV*. Sur le modèle de Gerry Schum, elle produisait et montrait de 1984 à 1991 à la télévision, sur une chaîne publique, les vidéos des artistes comme Dalibor Martinis, Sanja Iveković et Breda Beban, pour créer les conditions d'une production professionnelle dans l'époque où il n'y avait pas en Yougoslavie de studios indépendants. Malheureusement, c'est le rare exemple d'une telle participation d'une institution d'état et cela dépendait alors exclusivement de la capacité d'un individu.

### Les espaces d'exposition alternatifs

Les artistes étaient conscients de la spécificité de leur pratique artistique et du fait d'être marginalisés dans leur propre milieu culturel, par conséquent ils élaboraient des stratégies différentes. Dalibor Martinis a offert aux artistes son atelier pour leur activité d'exposition, ce qui a donné lieu à la formation d'une Association de travail artistique dans le Podroom. Une vingtaine d'artistes environ, membres de la «nouvelle pratique artistique», s'y retrouvaient entre 1978 et 1981 en échangeant les expositions, les discussions, les conférences, dans un rythme soutenu. Ils prenaient en charge l'organisation et ne voulaient pas se livrer à l'appareil inerte et incompetent des galeries étatiques et professionnelles qui négligeaient



■ Dalibor Martinis, *Le travail pour Pumps Galerie* (Vancouver) / *Work for Pumps Gallery* (Vancouver), 1978

fusion – is anything else required? While the head is at work, the hand is still, and when the thought is ultimately thought out, there is nothing left for the hand to do but compromise it.”<sup>27</sup>

In the *Work for Pumps Gallery* (Vancouver, 1978), he painted the walls of the gallery white. The empty white cube is not just a metaphor or general absence of an ideal modernist space for the exhibition of works of art, but also a statement of a socially aware artist who wants to prepare the gallery for the artists who will exhibit there after him. From the same gallery in Vancouver, in front of cameras and audience, Martinis asked himself questions that he would reply to only 32 years later (*Dalibor Martinis Talks to Dalibor Martinis*, 2010).

With the idea of democratising art and the fact that video art could be more appropriately presented in a medium that has a distribution channel than in a gallery or a museum, Dunja Blažević, a long-term manager of the Student Culture Centre Gallery in Belgrade, started off the broadcast *TV Gallery*. Taking her cue from Gerry Schum, she produced and showed on the state TV, from 1984 to 1991, video works of artists such as Dalibor Martinis, San-

27 Dalibor Martinis, in Nada Beroš: *Dalibor Martinis – Les secrets publics*, Musée d'art contemporain, Zagreb et Omnimédia, Zagreb, 2006, p. 50.

27 Dalibor Martinis in Nada Beroš, *Dalibor Martinis – Javne tajne / Public Secrets*, Museum of Contemporary Art, Zagreb and Omnimedia: Zagreb, 2006: 50.

surtout ce qui était nouveau et ce qu'elles ne comprenaient pas. Ils agissaient quelques fois ensemble, exprimant leur mécontentement envers la non compétence du jury du *Salon des jeunes* (Zagreb, 1979), en réclamant que leur travaux soient acceptés sans évaluation de ce jury, ou encore ils proposaient un contrat concernant le travail avec des artistes. Voulant agir publiquement malgré les circonstances défavorables, ces artistes ont fondé après *Podroom* un espace nouveau, au sein de l'Association croate des artistes plasticiens à Zagreb : La galerie des médias élargis (Galerie PM), dirigée pendant plusieurs années par Mladen Stilinović, fermée brutalement au début de la guerre en 1991.

### Les cercueils américains (BORIS CVJETANOVIĆ)

À la fin des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix, de nombreux changements politiques ont eu lieu dans toute l'Europe de l'Est. Alors que les pays de l'ancien bloc de l'Est se libéraient du joug de l'Union soviétique et commençaient un par un leur nouvelle histoire indépendante, la Yougoslavie qui était, elle, depuis 1948 en dehors de ce bloc un pays communiste bien plus libre, économiquement plus prospère et plus riche, se désintérait dans des conflits sanglants. Suite à la proclamation de l'indépendance par les républiques de Slovénie et de Croatie en 1991, l'armée Yougoslave est passée à l'attaque et la guerre a commencé. Au cours de la guerre, s'opérait en même temps la transition du communisme à l'économie de marché capitaliste, la prétendue «privatisation», accompagnée de la criminalité, puis de l'effondrement de l'économie.



■ *Podroom*, Zagreb, 1978

ja Iveković and Breda Beban. This enabled professional production at a time when there were no independent studios in Yugoslavia. That was unfortunately a rare example of a state institution offering support in this way and such presentations depended, as before, entirely on the ability of the individual.

### Alternative exhibition spaces

The artists were conscious of the specific features of their artistic practice and of how they were marginalised in their own cultural milieu and thus thought up diverse strategies. Dalibor Martinis offered artists his studio for artistic activity, and here the *Working Community of Artists in the Podroom* was formed. About twenty artists, all involved in the *New Artistic Practice*, met here between 1978 and 1981 where exhibitions, discussions and lectures alternated in quick succession. They took the organisation into their own hands and did not want to submit themselves to the inert and incompetent galleries run by the state, or the official “art associations” which generally neglected anything that was new and anything that they did not understand. Occasionally they acted together in their contempt for the juries. At the *Youth Salon* (in Zagreb, 1979) artists demanded their works to be accepted without the approval of the jury, proposing a labour contract with the artists and so on. Because of the need to work in public in spite of the adverse circumstances, after the *Podroom* these artists founded a new space within the Croatian Association of Artists in Zagreb: the *Gallery of Expanded Media (PM Gallery)*, which was managed for many years by Mladen Stilinović, but was violently closed at the beginning of the war in 1991.

### American Coffins (BORIS CVJETANOVIĆ)

At the end of the eighties and the beginning of the nineties there were many political changes in the whole of Eastern Europe. While the former East-Bloc countries were liberating themselves from the grip of the Soviet Union and one after another starting their own independent history, Yugoslavia, which from 1948 was outside that bloc and was a much more liberal communist country (economically more advanced and wealthier), fell apart in bloody clashes. After the republics of Slovenia and Croatia proclaimed their independence in 1991, the Yugoslav Army attacked and there was war. During the

De nombreux changements dans la vie sociale, culturelle, politique et artistique sont mis en évidence dans les photographies documentaires de Boris Cvjetanović. Son œuvre immense commence au début des années quatre-vingt. Il photographie les idylliques *Scènes sans importance* (à partir de 1986) et *Les vacances d'été* (1985–1995), les photo-reportages dans des hôpitaux et des prisons, les sans-abris qui vivent dans des canalisations, les grèves, les graffitis politiques... et documente pendant plus de trois décennies les travaux et les activités des artistes contemporains en Croatie. Cvjetanović est chaleureux, avenant, va vers les gens, et eux lui répondent avec confiance.

Il a photographié la grande grève des mineurs en Istrie, qui a duré plus d'un mois, ce qui a rendu impossible au pouvoir communiste de la dissimuler (*Les mineurs de Labin*, 1987). C'était un groupe qui luttait pour ses droits et son existence, et qui était en même temps manipulé. Dans ces photo-reportages, Boris Cvjetanović entremêlait très subtilement le public et l'intime, il photographiait les réunions des mineurs, mais aussi les mineurs dans leurs maisons, ou dans le vestiaire... Il parlait du collectivisme de la Yougoslavie de cette époque et de l'individu qui résistait au système. Ces photographies montrent l'homme « sorti de la masse » et « retourné dans la masse ».

Dans les années quatre-vingt, il photographiait souvent les interventions de censure recouvrant les graffitis contre la Yougoslavie et le communisme et son système; c'était des surfaces homogènes et propres qui devenaient très vite le support pour l'écriture de nouveaux messages (*Taches*, 1986–1987). Après les changements politiques, il a continué à photographier les graffitis censurés, mais la censure n'était plus organisée et politique, mais reflétait les préoccupations morales et esthétiques de leurs auteurs, de nature le plus souvent conservatrice.

Juste avant que la guerre n'éclate, une entreprise américaine a montré au cœur de Zagreb, à l'hôtel Palace, des cercueils étrangement luxueux, dans une ambiance décorée avec les symboles d'État, avec l'immanquable apéritif festif. La série des photographies *Les cercueils américains* (1990) donne l'image de la fin d'une période et le début d'une autre, aussi triste que symbolique.

### East Side Story

La démocratie post-communiste en Croatie n'a pas beaucoup modifié l'activité des artistes, elle ne leur a pas apporté les libertés qu'ils n'auraient pas eu avant ni particulièrement soutenu les tendances visuelles nouvelles. La situation continue d'être ambivalente, avec un marché d'art inexistant et un in-

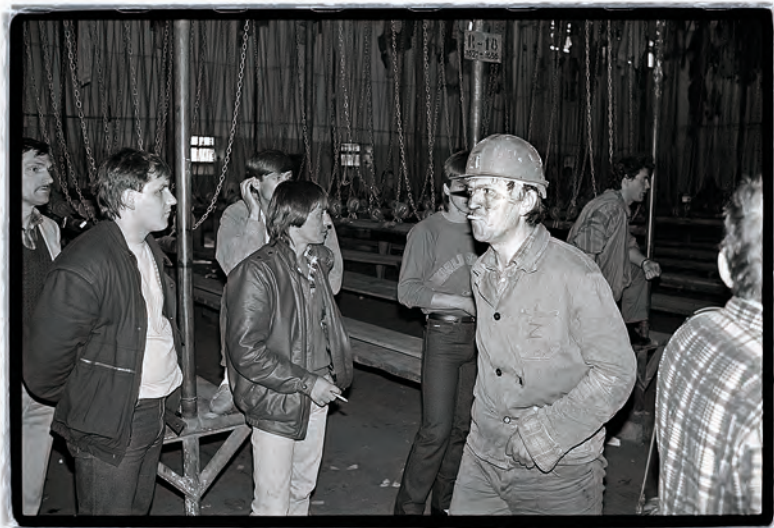
war here, too, the transition from communism to “market-economy-capitalism” took place; what was called privatisation arrived with its accompaniments of crime and destruction of the economy.

Many changes in social, cultural, political and artistic life can be tracked in the documentary photographs of Boris Cvjetanović. His oeuvre is vast, stretching from the early 1980s. He shot the idyllic *Scenes without Significance* (from 1986) and *Summer Holidays* (1985-1995); photographic reportages in hospitals and prison, of the homeless who lived in the manholes, strikes and political graffiti. For more than three decades he documented the works and activities of contemporary fine artists in Croatia. Cvjetanović is warm and approachable, he goes among the people, and they respond to him with trust.

He photographed a great miners' strike in Istria that lasted for more than a month and finally the communist authorities were no longer able to ignore it (*Labin Miners*, 1987). It was a group that fought for its rights and life and that was at the same time manipulated. In his photo-reportages he interwove the public and the intimate with great subtlety, shot miners' meetings, as well as miners in their houses, in their changing rooms... he spoke of the collectivism of the Yugoslavia of the time and the individual who stood out against the system. His photographs show man “extracted from the crowd” and “sent back to the crowd”.

In the eighties he often photographed interventions by the censors via the graffiti that were against Yugoslavia and the system, communism. There were neat, regular surfaces, which soon became backgrounds for writing new messages (*Stains*, 1986–1987). Afterwards too, after the political changes, he went on shooting censored graffiti. However, the censorship was no longer organised and political but reflected the moral and aesthetic preoccupations of their authors, usually of a conservative nature.

Just before the outbreak of the war, in the Palace Hotel, in the centre of Zagreb, an American company organised a presentation of its caskets, uncommonly luxurious, lined and opulently appointed coffins in a setting decorated with the state symbols and the obligatory reception. The series of photographs *American Coffins* (1990) is an image of the end of one and the beginning of another period, equally grievous and symbolic.



■ Boris Cvjetanović, *Mineurs de Labin / Labin Miners*, 1987

térêt insuffisant de la société pour les réalisations artistiques contemporaines. C'est avec un effort principalement individuel que les artistes se maintiennent sur une scène de plus en plus dynamique et exigeante, tant dans le pays qu'à l'étranger. C'est pourquoi il n'y avait pas d'euphorie, ni d'enthousiasme qui serait équivalent à celui dans l'ancien « bloc de l'Est » où la chute du mur de Berlin fut suivie d'une riche production de la part de la jeune génération d'artistes. Avec la pluralité et l'existence simultanée de différents discours postmodernes, les années quatre-vingt-dix ont apporté les conditions spécifiques, où la guerre et la transition ont provoqué la crise économique, les turbulences et les traumatismes qui se reflètent dans certains travaux artistiques orientés vers les thèmes liés soit directement à la guerre (Dalibor Martinis, *Paysage perdu*, 1991; Sanja Iveković, *Alerte générale – soap*, 1995), soit à la débâcle économique (Andreja Kulunčić, *Nama, 1908 Employés, 15 Grands magasins*, 2000), soit à l'intolérance envers « l'autre », comme par exemple la population gay (Igor Grubić, *East Side Story*, 2008), soit à l'amnésie forcée du passé communiste, y compris avec le vandalisme sur les monuments modernistes (les travaux de David Maljković). Bien sûr, les travaux visent aussi nombre d'autres problèmes brûlants : les injustices sociales et la violence incontrôlée (Dalibor Martinis, *Les feux éternels de la rage*, 2007–2014), la domination d'une langue dans l'ordre mondial (Mladen Stilinović, *Un artiste qui ne parle pas anglais n'est pas un artiste*, 1992) ou encore les thèmes liés aux histoires tout à fait personnelles, comme celle qui se déroule entre les visiteurs de l'exposition et le gardien de musée (Božena Končić

### East Side Story

The post-communist democracy in Croatia did not essentially impact the activity of artists, nor did it bring to the fine artists the freedoms that they did not have before, nor did it particularly support contemporary art. The situation was still ambivalent. With a non-existent art market and little interest from the broader society in contemporary artistic achievements, it was through individual efforts that the artists kept themselves present within an increasingly dynamic and demanding art scene both at home and abroad. Thus there was no euphoria and enthusiasm to parallel those in the countries of the former eastern bloc, which after the fall of the Berlin Wall resulted in rich production of mainly the younger generation of artists. In conjunction with pluralism and the simultaneous existence of different postmodern discourses, the 1990s brought specific conditions in which war and transition led to economic crisis, turbulence and traumas. These were reflected in various and particular ways: some art works were oriented towards themes directly connected with the war (Dalibor Martinis, *Paysage perdu* [Lost Landscape], 1991; Sanja Iveković, *General Alert – Soap*, 1995); while others dealt with the collapse of the economy (Andreja Kulunčić, *Nama, 1908 Employees, 15 Department Stores*, 2000); others with intolerance of the Other, as represented, for example, by the gay population (Igor Grubić, *East Side Story*, 2009); and the forced consignment of the communist past to oblivion, including vandalism of modernist monuments (the works of David Maljković). Indeed, the works were focused on many diverse burning problems: social injustice and uncontrolled violence (Dalibor Martinis, *Eternal Flame of Rage*, 2007–2014); the domination of a single language in the world order (Mladen Stilinović, *An Artist who Cannot Speak English is no Artist*, 1992); or themes related with very personal stories like those that unfolded between the exhibition visitors and the museum custodian (Božena Končić Badurina, *Museum Guard*, 2013). Ana Dević writes of all of these within the pages 68–83 of this publication.

### Personal Cuts

*Personal Cuts* is indeed a very personal selection of artists, a kind of brief history of the radical tendencies in modern and contemporary art in Croatia since the 1950s. The exhibition presents the most important aspects of the changes that happened during a variety of historical phases.

Badurina, *Le gardien de musée*, 2014). Ana Dević écrit sur eux tous dans son essai (pages 68–83 de la présente publication).

### Personal cuts

*Personal Cuts* est un choix d'artistes très personnel, une sorte de brève histoire du courant radical dans l'art moderne et contemporain qui s'est développé en Croatie depuis les années cinquante jusqu'à nos jours. En même temps, l'exposition présente les points les plus importants des changements qui surviennent au cours de certaines étapes historiques, avec l'objectif d'apporter une analyse, de les situer dans leur contexte et les rendre présents au public international. Elle parle des artistes qui ont travaillé dans un pays entre l'Est et l'Ouest, qui vivaient dans le communisme (puis dans le capitalisme néolibéral), tout en agissant comme s'ils étaient dans une démocratie parlementaire, et de leurs exceptionnels apports et stratégies, de leurs succès individuels, et de la « ligne historique » qui les relie pendant plus de soixante ans déjà.

Je considère qu'à l'intérieur de ce courant il existait un comportement et un agissement politiques et subversifs extrêmement importants, et qu'il fallait les revisiter aujourd'hui, à partir d'une autre perspective. Ces artistes ont créé une scène artistique très vivante à Zagreb, sans qu'elle soit le reflet des conditions sociales et politiques favorables, mais plutôt l'expression du talent individuel, de l'intelligence, de la sensibilité, de l'érotisme, de l'éducation, du sens pour le contact social, de la persévérance, de l'habileté et de bien d'autres choses. Leur art ne représente pas le pays d'où ils viennent car, comme on peut l'entendre dans la vidéo performance de Sanja Iveković *Pourquoi un(e) artiste ne peut représenter un État nation* :

« Parce qu'il ne peut représenter du tout – ni autant, ni si peu. / Parce que l'artiste ne peut pas mieux représenter un État nation que n'importe qui d'autre. / Parce que, en fait, la représentation parfaite n'est pas possible. / Parce que l'art n'est qu'un aspect du possible. / Parce que le rapport de représentation est une figure faible qui s'épuise et au niveau esthétique et au niveau politique. / Parce que ce serait ridicule. / Parce que trop de choses reculent devant la présentation, comme trop de relations échappent à la logique d'État. / Parce que l'État nation est irreprésentable, inconsistant, à géométrie variable et inégalitaire. / Parce que l'artiste et l'État nation ne parlent pas la même langue. » ●

It explores, contextualises and presents them to the international public. It tells of artists who worked in a country between East and West, who lived in communism (and in neo-liberal capitalism) and behaved as if they were living in a parliamentary democracy. It tells of their exceptional contributions and strategies, their individual successes and the historical lineage that has been linking them for more than sixty years. Within this movement there has been some exceptional politically subversive behaviour and activity and the engagement of these artists should be looked at today from a current perspective. They created a vital art scene in Zagreb, which was not the reflection of propitious social and political circumstances, but rather an expression of individual talent, intelligence, sensitivity, Eros, education, a sense for social contacts, persistence, resourcefulness and a good deal else. Their art does not represent the country from which they come, for, as the performance-video of Sanja Iveković *Why an Artist Cannot Represent a Nation State* nicely puts it:

“Because she or he cannot represent be it so much, be it so little./ Because the artist can no more represent the nation state than anyone else./ Because, in truth, perfect representation is impossible./ Because art is only an aspect of the possible./ Because the relation of representation is an imperfect figure that is waning at the level of aesthetics and politically./ Because it is ridiculous./ Because too many things are beyond representation, just as too many rapports are beyond the logic of the state./ Because the nation state is unrepresentable, inconsistent, has variable geometry and is unequal./ Because the artist and the nation state do not speak the same language.” ●





■ Boris Cvjetanović, *Taches / Stains*, 1986–1987

**Igor Zabel**

**N'en avons-nous  
pas eu assez ? /**

**Haven't We Had  
Enough?**



la suite de la présentation de la *Collection 2000+ Arteast* à la Moderna galerija à Ljubljana lors des journées d'ouverture de *Manifesta 3* dans laquelle la grande majorité des œuvres étaient signées par des artistes d'Europe de l'Est, je discutais avec un critique d'art et commissaire d'exposition qui ne semblait pas particulièrement enthousiasmé par l'évènement. «Pourquoi encore cet Est?» s'interrogeait-il. Il paraissait en quelque sorte presque insulté. «N'en n'avons-nous pas eu assez ces dernières années?» demandait-il. Finalement, oui ou non? On peut difficilement dire que l'art d'Europe de l'Est – encore aujourd'hui, quelques années après cet échange – ait été sur-représenté dans le monde de l'art contemporain international. Alors pourquoi ce sentiment d'en avoir assez de l'art d'Europe de l'Est. Lorsque ce commissaire disait, «Nous en avons eu assez», que voulait-il dire, précisément?

Il me semble qu'il avait deux choses différentes à l'esprit. D'abord, l'art d'Europe de l'Est n'était plus à la mode à cette époque. Bien informé comme il l'est (ou se considère l'être), il avait probablement le sentiment que cet événement dans son ensemble était quelque peu obsolète, en décalage par rapport aux dernières tendances de l'art. Il a toujours cherché à suivre ces tendances et à y répondre immédiatement. Son besoin d'être toujours à la page de la nouveauté est lié à la seconde raison qui explique sa déception devant une exposition majoritairement consacrée à des artistes d'Europe de l'Est. D'ailleurs, il n'aimait pas du tout l'idée d'un art d'Europe de l'Est comme une entité distincte. Originaire lui-même d'Europe de l'Est, il s'est tout au long de sa carrière professionnelle (débutée dans les années soixante), opposé à l'idée qui voudrait qu'il se trouve des différences essentielles entre un art de l'Est et un art de l'Ouest. Sa position a toujours été la même, il n'y a que l'art. Si la situation de l'art en Europe de l'Est était en quelque façon différente, c'est parce que l'art véritable avait été réprimé, contraint, ou même remplacé par de la propagande politique maquillée en art. Il a toujours pensé que sa mission était de faire en sorte que lui-même et la scène de l'art à laquelle il appartient soient considérés comme des parties naturelles de la scène de l'art internationale. Cette idée d'une scène de l'art (ou de lui-même) appartenant à l'Europe de l'Est est exactement ce à quoi il résiste.

### Normal

Donc, une fois encore, que voulait-il dire en prétendant qu'il y avait eu «assez» d'art d'Europe de l'Est? Je suppose qu'il



fter Moderna galerija in Ljubljana presented, during the opening days of *Manifesta 3*, the *2000+ Arteast Collection*, in which the majority of works are by Eastern European artists, I spoke to an art critic and curator who didn't seem to be too enthusiastic about the event. “Why this East again?” he said. He almost seemed somehow insulted. “Haven't we got enough of that in the last years?” he asked. Indeed, have we or haven't we? One could hardly say that Eastern European art—even now, a few years after this talk—has been over-represented in the world of international contemporary art. Why then this feeling of being fed up with Eastern European art? When the curator said, “we have had enough of that,” what exactly did he mean?

I believe he actually had two different things in mind. First, by that time Eastern Europe was not fashionable any more. Well informed as he is (or considers himself to be), he probably had the feeling that the whole event was somehow obsolete, not in accordance with the latest trends in art. He has always tried to follow such trends and respond to them immediately. His need to be always up-to-date with the new events is connected to the second reason why he disliked the exhibition of predominantly Eastern artists. Actually, he did not at all like the idea of Eastern European art as something separate. Coming from Eastern Europe himself, throughout his professional career (that started sometime in the 1960s) he has been trying to oppose the idea that there is any essential difference between Eastern and Western art. His position has always been: there is only art. If the situation in Eastern European art has been different in any way, it was because genuine art has been repressed, limited, or even replaced by political propaganda disguised as art. He has always felt that it is his mission to confirm himself and the art scene he belongs to as natural parts of the international art scene. The idea that this art scene (or even himself) belongs to Eastern Europe is exactly what he wanted to resist.

### Normal.

So, once again, what did he actually mean by claiming that there had been “enough” Eastern European art? I guess he had in mind that art that could be recognized as Eastern European and that would appear in a context that would point at its easternness somehow represented a minor, “ethnic” type of art. He could tolerate it as

pensait que l'art qui pouvait être identifié comme tel et qui serait montré dans un contexte qui soulignerait cette origine représentait une sorte d'art «ethnique», mineur. Il pouvait le tolérer tant que cela restait à la mode (je le connais depuis assez longtemps pour me permettre de dire cela), mais une fois le concept apparemment passé de mode, il s'est senti gêné par le fait, ou même humilié. Appartenir normalement au monde de l'art était ce qu'il voulait à l'époque (et encore aujourd'hui). Il voulait tout simplement faire partie de la scène normale de l'art, pas de celle d'Europe de l'Est. L'art et la critique produits à l'Ouest sont ses idéaux, et il ne s'y intéresse pas pour leur occidentalité, mais parce qu'ils sont «normaux». Ses mots, «nous en avons eu assez de l'art d'Europe de l'Est,» voulaient donc dire, «nous voulons simplement produire un art normal et une critique normale. C'est uniquement l'art qui nous intéresse, et non un art ethnique d'Europe de l'Est, en sorte de ne faire qu'un avec l'Occident.» Oui, il semble qu'à l'époque, et dans une certaine mesure encore aujourd'hui, l'Ouest possède cette unique capacité à produire «simplement de l'art», tandis que toutes les autres régions du monde produisent un art culturellement spécifique. Les représentants des communautés marginalisées sont souvent confrontés à ce dilemme qui les frustre. Et cette frustration, dans la culture turque telle que décrite par Orhan Pamuk, par exemple, correspond bien à la situation en Europe de l'Est:

Le jeune Kurde dont l'oncle vivait en Allemagne était le plus direct sur ce point: «Lorsqu'ils écrivent des poèmes ou chantent à l'Ouest, il parlent pour l'humanité. Ils sont des êtres humains – et nous ne sommes que musulmans. Lorsque nous écrivons quelque chose, ce n'est que de la poésie ethnique.»<sup>01</sup>

Mais il me semble que le désir du commissaire d'exposition avec lequel je m'entretenais d'être «normal» cache une contradiction. Ce désir indique seulement que nous ne sommes en fait pas «normaux» – sinon, nous ne serions probablement pas du tout conscients de la chose. Quelle peut donc être la raison pour expliquer que l'art d'Europe de l'Est ne peut être un art normal, un art en tant que tel, simplement de l'art, etc.?

### Le traumatisme

La réponse fondamentale est me semble-t-il assez évidente. Il n'y a pas «d'art en tant que tel», puisque l'art est toujours

long as it remained fashionable (I have known him long enough to be able to say that), but once concept of the East seemingly went out of fashion, he felt only embarrassed or almost humiliated by it. What he wanted then (and still wants today) is to belong to the art world in a normal way. Simply, he wants to be a part of the normal art scene, not the Eastern European one. Art and criticism produced in the West are his ideals, but he is not interested in them because of any particular westernness, but because they are “normal.” His words, “We have had enough of Eastern art,” therefore meant, “We simply want to produce normal art and criticism. We are interested only in art, not in any ethnic Eastern European art. In such a way, we want to be one with the West.” Yes, it seemed then, and to a certain extent still seems today, that the West has the unique ability to produce “just art,” while all other parts of the world produce culturally specific types of art. Representatives of marginalized communities are often confronted with this dilemma and frustrated by it. Such frustrations, in Turkish culture for example, as described by Orhan Pamuk, correspond well to the situation in Eastern Europe:

The Kurdish youth whose uncle lived in Germany was the most outspoken on this point: ‘When they write poems or sing songs in the West, they speak for all humanity. They're human beings—but we're just Muslims. When we write something, it's just ethnic poetry.’<sup>01</sup>

But there is, I think, a hidden contradiction in the wish of the curator with whom I talked to be “normal.” This wish only indicates that we are, in fact, not “normal” – otherwise we would probably not be aware of this issue at all. What is, then, the reason that Eastern European art cannot be normal art, art as such, just art, etc.?

### The Trauma.

I think that the basic answer is rather obvious. There is no “art as such,” since art is always produced, distributed, and consumed in particular circumstances. These circumstances are not only an outer framework that does not touch the essence (as the person I talked to would

---

01 Orhan Pamuk, *Snow* (traduit par Maureen Freely), Londres, Faber & Faber, 2004, p. 286.

---

01 Orhan Pamuk, *Snow*, trans. Maureen Freely (London: Faber & Faber, 2004), p. 286.

produit, distribué et consommé dans des circonstances spécifiques. Ces circonstances ne sont pas seulement un cadre extérieur qui ne toucherait pas à l'essence (comme aimerait probablement le croire la personne avec laquelle je m'entretenais). Elles ne déterminent pas seulement le choix des matériaux, du sujet, des idées et des questions posées, mais aussi le sens du travail; pas uniquement ses moyens et ses sources, mais aussi sa disponibilité, sa distribution, et les conditions de sa réception. Il est donc évident que même si nous parlons d'art en tant que « simplement » de l'art, nous devons parler du contexte et des conditions spécifiques dans lesquels il évolue, ainsi que des conditions qui le déterminent en tant que « simplement » de l'art.

L'un des faits les plus fondamentaux de l'Europe d'après-guerre fut (et de par les conséquences, l'est encore jusqu'à un certain point aujourd'hui) la division politique et l'équilibre des deux superpuissances et leurs systèmes politiques, économiques et culturels. Cette division est encore perçue en Europe aujourd'hui comme un traumatisme qui exige d'incessantes répétitions et reconstitutions. Même si la recherche contemporaine relève que ces divisions datant de la période de la guerre froide étaient bien plus complexes qu'il n'y paraît (c'est-à-dire que la répartition de l'Europe et du reste du monde entre les États-Unis d'Amérique et l'URSS était fondée sur un accord dans lequel les deux parties, en dépit de crises occasionnelles, respectaient et préservaient fondamentalement cet équilibre), elle confirme néanmoins qu'elles furent très radicales et qu'il y eut peu de communications ou d'échanges – économiques ou culturels – entre les deux blocs.

### **Le pouvoir de l'exclusion**

La division politique et culturelle de l'Europe était fondée sur un équilibre et une tension entre les pouvoirs. Les stratégies de division étaient donc aussi des stratégies de pouvoir. Même si les deux superpuissances s'accordaient sur une domination de leurs zones respectives, évitant donc un conflit (armé) direct, elles n'en ont pas moins développé ces stratégies de division, en sorte d'assurer à leur propre bloc une certaine suprématie, un avantage. Elles ont utilisé ces stratégies pour accroître leur puissance politique, militaire, et à terme, leur puissance économique. Dans ce contexte, l'art et la culture aussi, ont été utilisés à des fins stratégiques. L'important ici n'était pas seulement la production artistique en tant que telle, mais aussi ses conditions et ses contextes. Il était par exemple possible d'utiliser ces stratégies de division, c'est-à-

probablement like to believe). They determine not only the choice of the materials, subject, ideas, and issues, but also the meaning of the work; not only its means and sources, but also its availability, distribution, and conditions of reception. It is clear therefore, that—even if we speak about art that is “just” art—we have to speak about its particular context and conditions, as well as those conditions that determine it as “just” art.

One of the most basic facts of post-war Europe was (and through its consequences, to certain extent still is) the political division and balance of the two superpowers and their political, economic, and cultural systems. Even in today's Europe, the division is felt as a trauma that demands endless repetitions and re-enactment. Even if contemporary research points to the fact that the divisions of the Cold War period were more complex than it seemed (e.g. that the division of Europe and the rest of the world between the USA and USSR was based on an agreement that both sides, in spite of occasional crises, basically respected and kept the situation balanced), they nevertheless confirm that the division was very radical and that there has been very little communication or exchange, economic or cultural, between the two sides.

### **The Power of Exclusion.**

The political and cultural division of Europe was based on a balance and tension between powers. The strategies of division were therefore also strategies of power. Even if the two superpowers remained in agreement about dominance over their respective zones, thus avoiding a direct (armed) conflict, they nevertheless developed these strategies of division in such a way as to ensure their own side a certain primacy or advantage. They used these strategies to increase their political, military, and ultimately, economic power. In this context, art and culture, too, were used as strategic means. Not only artistic production as such was important here, but also its conditions and contexts. It was, for example, possible to use the strategies of division, i.e. of inclusion and exclusion, to secure a globally dominant position for its own artistic and cultural production. Strategies of inclusion and exclusion are effective if they produce the idea of the primacy of the space they regulate. We could therefore say that the cultural power of the West was (and is) based on the fact that it promoted its own dominant

dire d'exclusion et d'inclusion, pour assurer une position globale dominante à sa propre production artistique et culturelle. Les stratégies d'inclusion et d'exclusion sont efficaces si elles produisent l'idée d'une suprématie de l'espace qu'elles régulent. Nous pourrions donc dire que la puissance culturelle de l'Ouest était (et est) fondée sur le fait qu'elle instituait son (ses) propre(s) langage(s) artistique(s) dominant(s) comme art «normal» (c'est-à-dire qu'elle l'établissait comme la norme de l'art), comme «simplement» de l'art.<sup>02</sup> Pour ceux qui en étaient exclus, il devenait non seulement la norme, mais aussi l'espace du désir.

### Les deux systèmes de l'art

La division politique de l'Europe a trouvé son expression dans la dualité de deux systèmes de langage artistique que l'on pourrait sommairement appeler le Modernisme et le Réalisme Socialiste. Je ne veux pas impliquer par là que ces deux systèmes seraient en quelque sorte égaux, dans le sens où ils auraient produit un art de même force et de même importance. En fait, il est difficile de parler de ces deux systèmes d'art en terme d'égalité. Ils entraînent essentiellement des systèmes de valeurs différents et des objectifs mutuellement incompatibles. Du point de vue de la théorie culturelle, bien sûr, ils ne présentent en principe pas de différences fondamentales puisque ce sont essentiellement deux formes culturelles dans deux types de sociétés différentes. Mais pour quelqu'un investi dans l'art et non principalement dans la société, les œuvres d'art ne peuvent pas se réduire à de simples documents culturels et sociaux. Elles ont une valeur particulière qui transcende leur rôle de document. Nous pouvons être conscients du fait que le système de valeur sur lequel nous fondons notre propre appréciation de l'art est principalement social; mais nous n'en sommes pas moins déterminés par ce dernier. Il ne faudrait pas réduire le Réalisme Socialiste à un simple système naïf; il a été, du moins à son meilleur, un dispositif théorique complexe fondé sur une théorie sociale développée et une pensée

artistic language(s) as “normal” art (i.e. established it as the norm of art), as “just” art.<sup>02</sup> For those excluded from it, it became not only a norm, but also the space of desire.

### The Two Art Systems.

The political division in Europe found its expression in the dualism of the two systems of artistic language and production that could be roughly described as Modernism and Socialist Realism. I do not want to imply that the two systems are somehow equal, in the sense that they have produced equally strong and important art. In fact, it is hard to speak about terms of equality between the two art systems. They imply essentially different value systems and mutually exclusive aims. From the point of view of cultural theory, of course, there are, in principle, no basic differences between them, as they are clearly two cultural forms in two types of societies. But for someone dealing with art and not primarily with society, works of art cannot be merely cultural and social documents. They have their particular value that transcends their role as a document. We may know that the value system on which our own appreciation of art is grounded is socially based; yet we are nevertheless determined by it. Socialist Realism should not be mistaken for a simple and naive system; it was, at least at its best, a complex theoretical apparatus based on a developed social theory and critical aesthetic thought. For us, however the values developed by Modernism and subsequent currents are more natural than those advocated by Socialist Realism.

The trouble with Socialist Realism, however, is not only that it represents a different conceptual and aesthetic system that does not generally correspond to those artistic values we take for granted. An even bigger problem is that it has been, by its very essence, an actual and rather effective tool in organizing and disciplining a society we felt was extremely repressive, even directly totalitarian.

---

**02** L'efficacité de l'appropriation idéologique de l'art moderne en Occident était fondée sur une double opération. L'art moderne a été présenté comme à la fois universel et essentiellement occidental. Il n'est donc pas surprenant que les réalisations provenant d'Europe de l'Est dans le domaine de l'art moderne aient été depuis longtemps (et sont encore en partie) marginalisées ou insidieusement oubliées. Malevitch, par exemple, était pratiquement inconnu pour une grande part du siècle dernier, et ne se voit qu'à présent octroyé sa position centrale méritée dans l'art du XXème siècle.

---

**02** The effectiveness of the ideological appropriation of modern art in the West was based on a double operation. Modern art has been presented as both universal and essentially Western. It comes as no surprise that Eastern European achievements in modern art have long been (and partly still are) marginalized or tententiously forgotten. Malevich, for example, was practically unknown for a large part of the last century, and is at present only slowly receiving his deserved central position in the 20th century art.

esthétique critique. Pour nous cependant, les valeurs développées par le Modernisme et les courants qui ont suivi sont plus naturelles que celles défendues par le Réalisme Socialiste.

Mais le problème du Réalisme Socialiste n'est pas uniquement qu'il représente un système conceptuel et esthétique différent qui ne correspond généralement pas à ces valeurs artistiques que nous tenons pour acquises. Il a surtout essentiellement été un réel outil plutôt efficace dans l'organisation et la mise au pas d'une société que nous percevions comme profondément répressive, et même ouvertement totalitaire.

Le Réalisme Socialiste n'a longtemps été compris que comme un document culturel, ou même un pseudo-art, utilisé pour réprimer non seulement toute véritable production artistique, mais aussi toute forme d'aspiration à une vie libre et sensée. Ce n'est qu'à la suite de l'effondrement des régimes soviétiques en Europe de l'Est, lorsque les structures et les approches dérivées du Réalisme Socialiste ont perdu leur fonction politique, qu'il est devenu possible de le percevoir différemment et de permettre même l'éventualité de l'envisager comme art.

### L'étrange cas du Réalisme Socialiste,

#### PREMIÈRE PARTIE: Est-ce de l'art?

Je me souviens très bien d'une discussion avec **Joseph Backstein**, venu à Ljubljana pour donner une conférence au sujet de son projet de *Propagande Monumentale* présenté à la Moderna galerija. Le projet traitait de la question alors très pressante de savoir que faire des nombreux monuments érigés par les régimes socialistes – la question était importante dans la relation entre les concepts esthétiques et culturels du passé immédiat. La conversation a naturellement dérivé sur la question du Réalisme Socialiste (**Joseph** avait récemment préparé une exposition sur l'art réaliste socialiste soviétique qui avait été montrée aux États-Unis et suscité un énorme succès public), et je fus soudain surpris de réaliser que son discours semblait indiquer que nous devrions considérer ces œuvres en tant qu'art, dans toute l'acception du terme. Je me rappelle avoir soulevé la question, et m'entendre dire qu'il estimait à titre personnel qu'il n'était pas encore prêt à considérer ces œuvres sous cet angle parce que l'expérience de leur fonction dans le système communiste était encore trop proche. Mais il ajouta aussi qu'il pensait qu'avec le temps (et dans la mesure où ces œuvres n'avaient plus de rôle politique), elles en viendraient à être perçues comme art.

For a long time, Socialist Realism has only been understood as a cultural document, if not merely as pseudo-art used to repress not only any genuine artistic production, but also any aspiration toward meaningful and free life. Only after the breakdown of the communist regimes in Eastern Europe, when the structures and approaches derived from Socialist Realism lost their actual political function, did it become possible to perceive it differently and to allow even the possibility to think about it as art.

### The Strange Case of Socialist Realism,

#### PART ONE: Is it Art?

I remember very well a discussion with **Joseph Backstein**, who came to Ljubljana to give a lecture connected to his project *Monumental Propaganda* that was presented at the Moderna galerija. The project dealt with the then highly urgent issue of what to do with the numerous monuments from the time of the Socialist regimes—the topic was important for the relationship to aesthetic and cultural concepts from the immediate past. The discussion naturally moved towards the issue of Socialist Realism (**Joseph** had just recently prepared an exhibition of Soviet Socialist Realist art that had been on tour through United States and had enjoyed enormous success with the public there), and I was suddenly very surprised to realize that his statements seemed to indicate that we should treat such works as “art” in the full sense of the word. I remember asking him about that, and he answered that he personally was not yet ready to look at the works in such a way because the experience of their function in the communist system was still too close. But he also added that he believed that in time (and since these works had no political role any more), they would indeed be perceived as art.

For the art critic with whom I spoke at the opening of the *2000+ Collection*, such an idea is still absolutely unacceptable. He firmly believes that Socialist Realism cannot be considered art but quite the opposite—as something that needs to be eliminated—a threat and limitation for the real art in the socialist countries, an obstacle for it to become “normal.” This is of course not his personal misunderstanding; rather, it can be understood as characteristic of the position of pro-Western intellectuals in Eastern Europe in the last decades. As such, it directly

Pour le critique d'art avec lequel je discutais au vernissage de l'exposition *2000+ Collection*, une telle idée est encore totalement inacceptable. Il est fermement convaincu que le Réalisme Socialiste ne peut être considéré comme de l'art, mais bien plutôt tout le contraire – comme quelque chose qui devrait être éliminé – une menace et une contrainte pour le véritable art dans les pays socialistes, un obstacle à ce qu'il devienne « normal ». Il n'est bien sûr pas le seul à penser cette méprise; il faut plutôt la comprendre comme la position caractéristique des intellectuels pro-occidentaux d'Europe de l'Est depuis quelques dizaines d'années. En tant que telle, elle se fait l'écho des concepts culturels dominants de l'époque de la division politique de l'Europe. Et son désir d'être reconnu en tant que commissaire d'exposition et critique « normal » est bien sûr l'expression de son refus d'accepter la position marginale et d'exclusion de quelqu'un qui est soit politiquement compromis, soit ethniquement exotique. D'un autre côté, ce nouvel intérêt pour le Réalisme Socialiste est le signe d'une lente, mais très réelle transformation radicale de l'espace culturel européen et de ses concepts directeurs. Les œuvres du Réalisme Socialiste ont perdu leur signification et leur fonction originales et ont été chargées d'une esthétique et d'un contenu culturel nouveaux. Elles peuvent être appréciées en tant qu'œuvres d'art, non seulement du fait de leur exécution (parfois excellente) mais aussi du fait de leurs fondements théoriques et conceptuels. Ces œuvres sont devenues une sorte d'art conceptuel. Cette idée longtemps prépondérante de la structure divisée de la culture qui voulait que l'art produit à l'Ouest soit devenu un art « normal » tandis que la production artistique caractéristique de l'Est serait demeurée une menace idéologique contre toute forme de véritable expression artistique, kitsch, ou au mieux phénomène culturel, a été donc été bousculée.<sup>03</sup>

### L'étrange cas du Réalisme Socialiste,

#### DEUXIÈME PARTIE: Une réinterprétation

C'est peut-être à la « découverte » de l'avant-garde russe à l'Ouest que l'on doit d'avoir compris que la relation entre art

---

<sup>03</sup> Ceci ne veut cependant pas dire que les stratégies de division, d'inclusion, et d'exclusion ont été éliminées. Dans une grande mesure, elles ont été remplacées par l'idée d'une différence culturelle essentielle. Dans un tel système, la production artistique non occidentale devient l'expression d'une identité culturelle étrangère, et donc, comme le rappelle la citation du roman d'Orhan Pamuk, « ethnique » et « exotique ».

reflects the dominant cultural concepts of the time of political division in Europe. And his wish to be recognized as a “normal” curator and critic is of course an expression of his reluctance to accept the marginal and excluded position of somebody either politically compromised or ethnically exotic. On the other hand, the new interest in Socialist Realism indicates a slow, but actually very radical transformation of European cultural space and its governing concepts. The Socialist Realist works lost their original meaning and function, and they have been filled with new aesthetic and cultural content. They can indeed be enjoyed as art, not only because of their execution (which is sometimes quite excellent) but also because of their theoretical and conceptual foundations. These works have become conceptual art of a sort. Thus, the long dominant structure of cultural division, according to which art produced in the West became “normal” art, while artistic production characteristic of the East remained an ideological threat to genuine artistic expression, kitsch, or, at its best, a cultural phenomenon, has been challenged.<sup>03</sup>

### The Strange Case of Socialist Realism,

#### PART TWO: A Re-Interpretation.

It was perhaps the “discovery” of the Russian avant-garde in the West that indicated that the relation between avant-garde art and politics in the Soviet Union was actually more complex than it seemed previously. The exhibition *Paris–Moscow* at the Centre Georges Pompidou in Paris in 1977, one of the first large-scale exhibitions of the Russian and Soviet avant-garde art, demonstrated that the relationship between the adventurous and experimental avant-gardists and the representatives of the official Soviet art of the Stalin era was not just one of mutual exclusion. It presented transformations from one type of language into the other, and surprising parallels between them.

The intriguing relation between the avant-garde and Socialist Realism is a central issue in the book *The*

---

<sup>03</sup> This does not mean, however, that the strategies of division, inclusion, and exclusion have been eliminated. To a great extent, they have been replaced by an idea of an essential cultural difference. In such system, the non-Western artistic production becomes an expression of alien cultural identity, and thus, as the quotation from Pamuk's novel indicates, “ethnic” and exotic.



d'avant-garde et politique en Union Soviétique était en fait bien plus complexe qu'il n'y paraissait auparavant. L'exposition *Paris–Moscou* au Centre Georges Pompidou à Paris en 1977, l'une des premières grandes expositions consacrées à l'art Russe et Soviétique d'avant-garde, avait démontré que la relation entre les avant-gardes aventureux et expérimentaux et les représentants de l'art soviétique officiel de l'ère stalinienne n'était pas uniquement un art de l'exclusion mutuelle. Elle figurait les transformations d'un type de langage à l'autre, et d'étonnants parallèles entre eux.

La relation intrigante entre l'avant-garde et le Réalisme Socialiste constitue une des principales réflexions du livre de Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*.<sup>04</sup> Il y développe une interprétation d'une importante tradition artistique qui inclut avec sens le Réalisme Socialiste, apportant un nouvel éclairage sur ses complexités conceptuelles, et reconnaissant sa position centrale dans l'art russe en tant que l'un des trois points d'un triangle par ailleurs formé de l'avant-garde et de l'art Sots. Mais le livre n'est pas uniquement une réinterprétation magistrale du Réalisme Socialiste et de l'art soviétique depuis les avant-gardes jusqu'à l'art Sots, et des représentations dominantes dans l'espace culturel européen et des divisions culturelles entre l'Est et l'Ouest. Implicitement, il opère aussi une démarche stratégique qui remet en question la prééminence et l'universalité du Modernisme occidental et de ses traditions. Par son interprétation, Groys établit en quelque sorte une tradition artistique particulière très différente, mais non moins importante que celle de l'Ouest; il remet ainsi en question les valeurs «naturelles» et «universelles» mises en avant par la tradition moderniste, et présente une tradition artistique qui fut profondément complexe et radicale dans ses approches et ses idées sur l'art, la politique, et la société. Il n'est pas anodin que cette interprétation soit fondée sur les expériences de l'art Sots et du conceptualisme de Moscou. Ces approches, en tant que réponses directes et délibérées à leurs propres contextes politiques et culturels, exigeaient aussi une réinterprétation de ce contexte et de cette tradition.

---

04 Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1988; édition anglaise: *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trails, Charles Rougle, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1993.

*Total Art of Stalinism* by Boris Groys.<sup>04</sup> He developed an interpretation of an important artistic tradition that meaningfully included Socialist Realism, shedding new light on its conceptual complexities and acknowledging its central position in Russian art as one of the three main points in a triangle formed by the avant-garde and Sots Art. The book, however, is not only a far-reaching reinterpretation of Socialist Realism and Soviet art from the avant-garde to Sots Art, but also of the dominant representations of European cultural space and the cultural division between East and West. Implicitly, it was also a strategic move that challenged the primacy and universality of Western Modernism and its traditions. Through his interpretation, Groys established, so to speak, a particular artistic tradition, very different, but no less important from the one in the West. In such a way he also questioned the “natural” and “universal” values promoted by the Modernist tradition, and introduced an artistic tradition that has been highly complex and radical in its approaches and its ideas about art, politics, and society. It is not unimportant that this interpretation is based on the experiences of Sots Art and Moscow Conceptualism. These approaches, being a direct and deliberate response to their own political and cultural contexts, also demanded a reinterpretation of this context and tradition.

### **The Strange Case of Socialist realism, PART THREE: Deconstruction.**

The deconstruction of the East—West opposition, as implied in Groys' book, includes two main aspects. On one side, the very dualism of East and West is questioned. This does not mean that the differences have been ignored or denied; rather, the complex nature of this opposition is rendered visible. Representatives of Sots Art themselves have indicated not only the differences but also parallels between Eastern and Western (and particularly, American) society. The very term Sots Art, a play on Pop Art, indicates certain parallels between these two visual systems. (A well-known example is Kosolapov's mixture of Soviet and US “pop” icons, i.e. Lenin and Mickey Mouse or *Coca Cola*.) We

---

04 Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. (Munich: Carl Hanser Verlag. 1988). English edition: *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trails. Charles Rougle (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993).

## L'étrange cas du Réalisme Socialiste,

### TROISIÈME PARTIE: Déconstruction

La déconstruction de l'opposition Est-Ouest, comme l'implique le livre de Groys, comprend deux aspects principaux. D'un côté, le principe même d'un dualisme entre l'Est et l'Ouest est remis en question. Cela ne veut pas dire que les différences sont ignorées ou niées; c'est plutôt la nature complexe de cette opposition qui est mise en évidence. Les représentants de l'art Sots ont eux aussi souligné non seulement les différences, mais aussi les parallèles entre les sociétés de l'Est et de l'Ouest (et particulièrement la société américaine). Le propre terme d'art Sots, une référence au Pop art, révèle certains parallèles entre ces deux systèmes visuels (un exemple bien connu est le mélange d'icônes «pop» soviétiques et américaines, Lénine et Mickey Mouse ou *Coca Cola*, par Kosolapov.) Nous pourrions relier ceci à l'analyse critique du rôle politique du modernisme occidental, initiée par les écrits de Max Kozloff et d'Eve Cockroft. On le sait, ces analyses mettaient en évidence le fait que l'art moderniste, tout en se déclarant apolitique, était directement utilisé comme une «arme dans la guerre froide.» Un autre excellent exemple de travail qui se réfère aux parallèles politiques cachés entre ces deux systèmes très différents est la série de portraits de Lénine peints par Art & Language dans le style de Jackson Pollock, ou les travaux du Groupe Irwin et du mouvement *Neue Slovenische Kunst* en Slovénie, aussi inspirés des systèmes visuels parallèles et des structures de pouvoir de l'Est et de l'Ouest.

Ces explorations ont peut-être eu pour conséquence possible (et plutôt étonnante) de modifier la compréhension du concept de modernité. Politiquement, socialement, et culturellement, l'Europe de l'Est était l'une des réalisations les plus radicales du *Zeitgeist* moderne. Nous devrions donc peut-être commencer à penser la modernité comme quelque chose d'intérieurement divisé et hétérogène, pour ne pas dire essentiellement contradictoire.

Par ailleurs, l'idée selon laquelle l'art dans ces deux moitiés d'Europe divisée peut être totalement identifié par ses systèmes artistiques respectifs a aussi été profondément contestée. La nécessité d'une nouvelle interprétation de l'art sous l'ère stalinienne signale déjà son rôle majeur en tant que référence générale pour le champ de l'art dans son ensemble à l'Est. Pourtant, on s'est aussi rendu compte que ce champ était riche et diversifié, et certainement pas sans profondes différences ni conflits.

could connect this to critical analysis of the political role of Western Modernism, which began with the writings of Max Kozloff and Eve Cockroft. As is well known, these analyses pointed to the fact that Modernist art while declaring itself to be apolitical, was directly used as a “weapon of the Cold War.” Another excellent example of work that refers to the hidden political parallels between these two very different systems is the series of Lenin portraits painted by Art & Language in the style of Jackson Pollock, or the work of the Irwin group and the *Neue Slovenische Kunst* movement in Slovenia that also works with the parallel visual systems and power structures in East and West.

A possible (and rather far-reaching) consequence of these explorations could be a changed understanding of the concept of modernity. Politically, socially, and culturally, Eastern Europe was one of the most radical realizations of the modern *Zeitgeist*. Therefore, we should perhaps start to think about modernity as something internally split and heterogeneous, not to mention essentially contradictory.

On the other hand, the idea that art in each of the two halves of divided Europe could be completely identified with its respective art system has also been critically challenged. The need for a new interpretation of the art of the Stalin era already indicates its major role as a general reference for the whole field of Eastern art. Yet, it has also become clear that this field was rich and varied, and certainly not without strong differences or conflicts.

### Divisions and Identities.

Groys' book, furthermore, is a critical response to the idea that political divisions and even radical changes in the structure of society remain somehow external to art and culture, and do not affect its essence. In fact, we are confronted with a number of examples that clearly demonstrate the opposite. The Mediterranean region (to mention only one example, important for the idea of Europe) has for centuries been perceived as a unique economic and cultural space, in spite of conflicts between states, religions, etc. Today, however, we take it for granted that this region is actually radically divided. The northern Mediterranean belongs, so it seems, not only to a very different political context (as the countries of the Middle East and North Africa), but also indeed to a very

## Divisions et identités

L'ouvrage de Groys est aussi une réponse critique à l'idée selon laquelle les divisions politiques, et même les changements radicaux dans la structure sociétale n'atteindraient pas l'art et à la culture, et n'affecteraient pas leur essence. En fait, il se trouve un certain nombre d'exemples qui démontrent clairement le contraire. La région méditerranéenne (pour ne citer qu'un exemple, important dans l'idée d'Europe) a depuis des siècles été perçue comme un seul espace économique et culturel, en dépit des conflits entre les états, les religions, etc... Aujourd'hui cependant, nous partons du principe que cette région est en fait radicalement divisée. Les pays méditerranéens du nord n'appartiennent pas uniquement, semble-t-il, à un contexte politique très différent (comme les pays du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord), mais aussi à une culture très différente. Prenons l'Espagne par exemple, dont il nous semble tout naturel qu'elle soit plus liée à la Suède qu'au Maroc, un pays voisin avec lequel elle a pourtant entretenu de très étroites relations durant des siècles. L'identité de l'Europe de l'Est est du même ordre, créée par des stratégies de divisions politiques et d'homogénéisation culturelle interne (fondées bien sûr sur la structure de la société). Cela signifie aussi que les évolutions dans les lignes de division et les stratégies, et les transformations dans les structures sociale et politique des pays d'Europe de l'Est (ou post-communistes) laissent entrevoir la possibilité d'une reconstruction de cette identité particulière. Encore une fois, je devrais répéter ici l'idée d'une essence culturelle spécifique à l'Europe de l'Est dont on suppose qu'elle a été la base et la source de l'art produit dans cette région. Ceci est en fait une reformulation des stratégies d'inclusion et d'exclusion (et donc de domination) développées à la suite de la perte d'importance du dualisme politique constitutif de la guerre froide. Les cultures d'Europe de l'Est (et d'autres cultures non occidentales) ont été «ethniscées» et «rendues exotiques» sur la base de cette idée. Les artistes issus de ces cultures ont été admis dans l'espace culturel occidental (dominant) en tant que représentants d'une culture particulière (étrange, atypique). (La différence hiérarchique implicite dans cette répartition n'est pas sans rappeler la différence établie entre œuvres d'art et objets culturels). Bien sûr, ces travaux suscitent souvent intérêt et admiration en raison de leur sagesse particulière, de leur intensité émotionnelle, ou de leur nature pittoresque. Mais ils ne sont pas universels; par exemple, ils ne peuvent être appréciés que grâce à une connaissance particulière de leur contexte culturel originel.

different culture. If we think about Spain, for example, it seems natural to us that it is more closely connected to Sweden than to Morocco, the neighboring country with which Spain has had very close connections for centuries. Eastern Europe, too, has had such an identity, created by the strategies of political division and internal cultural homogenization (based, of course, on social structure). This also means that the changes of the dividing lines and strategies, and transformations in the social and political structure in the Eastern European (or post-communist) countries opens the possibility of reconstructing this particular identity. Again, I should mention here the idea of a particular Eastern European cultural essence that has supposedly been the basis and source of art that comes from the region. This is, in fact, a reformulation of the strategies of inclusion and exclusion (and therefore domination) developed after the political dualism of the Cold War lost its importance. On the basis of this idea, Eastern European (and other non-Western) cultures have been “ethnicized” and “exoticized.” Artists from such cultures have been admitted into the Western (dominant) cultural space as representatives of a particular (strange, peculiar) culture. (The hierarchical difference implicit in this division is not unlike the separation between art works and cultural artifacts.) Such works, of course, often arouse interest and admiration for their particular wisdom, emotional intensity, or picturesque nature. But they are not universal; for example, they demand a special knowledge about their original cultural context to be enjoyed at all. Western art, on the other hand, declares itself as one of a number of different cultural productions that exist today, but through its dominant position in the global world, it still remain: universal, “normal.”

## Resolving the Trauma?

In thinking about cultural difference, and also about European cultural identity, we have to particularly avoid two main traps. The first is considering Western (or European) cultural identity as homogeneous and universal, and the second is thinking about cultural essence as something unchangeable, firm, basic, and essentially separated from other cultural essences with a dividing line that can never really be overcome. I believe that the changes in the way that Socialist Realist art is understood that I outlined above indicates a different

Alors que l'art produit à l'Ouest, qui se déclare comme l'une des nombreuses différentes productions culturelles existantes aujourd'hui, reste encore par sa position dominante dans le monde global: universel, «normal».

### Résoudre le traumatisme?

Deux pièges majeurs sont à éviter lorsque l'on pense à la différence culturelle, ou encore à l'identité culturelle européenne. Le premier est de considérer l'identité culturelle occidentale (et européenne) comme homogène et universelle; la seconde est de penser l'essence culturelle comme quelque chose d'immuable, de ferme, de fondamental, et d'intrinsèquement séparé d'autres essences culturelles, avec une frontière pour ainsi dire insurmontable. Il me semble que l'évolution dans la manière soulignée précédemment de comprendre le Réalisme Socialiste constitue un modèle différent de transformation des identités culturelles et de leurs modes de représentation. Cela signale un possible contexte commun au travers duquel les traditions artistiques de l'Ouest et de l'Est peuvent être reliées, même si elles restent distinctes et parfois même contradictoires. Et cela peut constituer une base éventuelle pour l'idée d'un espace culturel européen (bien sûr, non sans évolutions politiques et sociales) qui pourrait être transformé en sorte d'effectivement inclure dans un contexte commun des traditions différentes et apparemment mutuellement incompatibles. De telles évolutions pourraient petit à petit résoudre le traumatisme découlant de la division européenne dont l'empreinte marque encore notre expérience de ce que l'on appelle l'identité européenne.

Je ne pense pas que ce traumatisme puisse être résolu selon les termes de deux textes essentiels produits dans le sillage de la guerre froide, sous l'ère d'un «nouvel ordre mondial»: *Le Choc des civilisations* de Samuel Huntington et *La Fin de l'histoire* de Francis Fukuyama.<sup>05</sup> Ces deux essais pourraient éventuellement être perçus comme des programmes pour un nouvel arrangement politique et social de l'Europe, et même du monde, à une époque où le dualisme entre les deux superpuissances n'est plus le fondement de l'ordre mondial. Indépendamment de la complexité des arguments de Hun-

ton, the way in which they are represented, can be transformed. It indicates a possible common context through which Western and Eastern artistic traditions can be connected, although they remain separate and sometimes contradict each other. And this is a possible basis for the idea that European cultural space (of course, not without political and social changes) could be transformed in such a way as to actually include such different and seemingly mutually exclusive traditions into a common context. Such changes could perhaps slowly resolve the trauma of European division that still marks our experience of so-called European identity.

I believe that this trauma cannot be solved in a way that is, it seems, indicated by two essential texts of the post-Cold War and "new world order" era: Samuel Huntington's *The Clash of Civilizations* and Francis Fukuyama's *The End of History*.<sup>05</sup> These two essays could be perhaps understood as programs of political and social re-arrangement of Europe, and indeed the world, in the time when the dualism between the two superpowers was no longer the basis of the world order. Leaving aside the complexities of Huntington and Fukuyama's arguments, we could perhaps say that they indicate a new position of the West inside a world divided according to cultural and religious identities. As far as Europe is concerned, Huntington does not predict its unification, but rather a redefinition of the East-West division. He believes that the new division will be (or already is) based on the cultural and religious fault-lines between the two civilizations that meet there: Western and Orthodox. This restructuring of Europe demands, as Huntington indicates, a certain cultural and political unification and homogenization of the West. We could connect this to Fukuyama's arguments and presume that, in the context of this re-defined West, the system of democratic and liberal capitalism remains the only reasonable basis of social organization. The re-unification of Europe, based on Huntington and Fukuyama's ideas, would be a process of

---

**05** Ces essais sont publiés dans les ouvrages suivants: Francis Fukuyama, «The End of History», *The National Interest*, été 1989; Samuel P. Huntington, «The Clash of Civilizations», *Foreign Affairs*, été 1993; voir aussi: Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, Simon & Schuster, 1996.

---

**05** These essays can be found in the following publications: Francis Fukuyama, "The End of History," *The National Interest*. Summer 1989. Samuel P. Huntington. "The Clash of Civilizations." *Foreign Affairs* (Summer 1993); see also Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (New York: Simon & Schuster, 1996).

tington et de Fukuyama, nous pourrions peut-être dire qu'ils établissent une nouvelle position de l'Occident au sein d'un monde divisé selon des identités culturelles et religieuses. En ce qui concerne l'Europe, Huntington ne prévoit pas son unification, mais plutôt la redéfinition de la division Est-Ouest. Il estime que cette nouvelle répartition sera (si ce n'est déjà le cas) fondée sur les lignes de failles culturelles et religieuses entre les deux civilisations qui s'y rencontrent: occidentale et orthodoxe. Cette restructuration de l'Europe exige, comme l'indique Huntington, une certaine forme d'unification culturelle et politique et une homogénéisation de l'Occident. Nous pouvons relier ceci aux arguments de Fukuyama et présumer que dans le contexte de cet Occident redéfini, le système de capitalisme démocratique et libéral reste le seul fondement raisonnable d'organisation sociale. La réunification de l'Europe, selon Huntington et Fukuyama, serait un processus de totale assimilation de l'Europe de l'Est (ou plus précisément, des pays post-communistes qui historiquement appartenaient à la culture occidentale) dans le bloc culturel occidental et la forme sociale finale supposée de développement historique: une société capitaliste démocratique et libérale.

Ce qui semble plus productif (et peut-être pas totalement utopique) serait de tenter de reformuler l'identité européenne de façon à relier entre eux des éléments des deux systèmes culturels et sociaux de l'Ouest et de l'Est dans une nouvelle unité. Immanquablement, cette nouvelle entité sera très complexe et hétérogène, et non sans contradictions, luttes ou conflits. Et une telle identité sera nécessairement comprise comme quelque chose de variable et de modifiable, et sans limites définies.

### Oui et non.

«N'en n'avons-nous pas eu assez de l'Europe de l'Est?» Oui et non. «Oui,» si l'on pense aux divisions politiques et culturelles et aux stratégies de marginalisation, d'ethnicisation, d'exclusion et d'inclusion (contrôlée). Mais on ne peut résoudre de telles divisions en prétendant qu'elles n'existent pas ou qu'elles sont simplement des circonstances extérieures qui ne touchent pas à «l'essence». Ce n'est que par la répétition, en y revenant et en retravaillant le traumatisme qu'il pourra être résolu, et non en le réprimant, en l'ignorant ou en l'oubliant. «Non,» si nous parlons d'une réévaluation des potentiels sociaux et culturels de l'Europe de l'Est et de leur capacité à évoluer et donc à transformer l'identité européenne. ●

total assimilation of Eastern Europe (or, more precisely, of those post-communist countries that historically belong to Western culture) into the Western cultural block and the putatively final social form of historical development: democratic and liberal capitalist society.

What seems to me more productive (and perhaps not totally Utopian) is an attempt to reformulate European identity in a way that would connect elements of both Western and Eastern social and cultural systems into a new unity. Unavoidably, such new unity will be highly complex and heterogeneous, and not without contradictions, struggles, and conflicts. Also, such identity would necessarily be understood as something variable and changeable, and without definite outer limits.

### Yes and No.

“Haven't we had enough of Eastern Europe?” Yes and no. “Yes,” if we mean the political and cultural divisions and strategies of marginalization, ethnicization, exclusion, and (controlled) inclusion. But one cannot resolve such divisions by pretending that they do not exist and that they are simply an external circumstance that does not touch the “essence.” It is only through repetition, through returning to and reworking the trauma that it can perhaps be slowly resolved, and not by repressing, ignoring, and forgetting it. “No,” if we mean a re-evaluation of the social and cultural potentials of Eastern Europe and their ability to transform and thereby transform European identity. ●


Ce texte a paru une première fois dans la *Newsletter* #3 (2004), publiée par BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, et édité par Danila Cahen et Maria Hlavajova.

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR  
Frédérique Destribats

This text first appeared in *Newsletter* #3 (2004), published by BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, and edited by Danila Cahen and Maria Hlavajova.

**Ana Dević**

# **Notes sur la politique de la mémoire et sur l'imaginaire de ce qui n'existe pas encore**



**Notes on the  
Politics of Memory &  
the Imagination of  
the Not-yet-existent**

«C'est ce qui est nouveau : l'omniprésence du passé, maintenant, ici, dans tout, pour tous. Le passé qui est plus actuel que le présent et plus incertain que l'avenir. Le passé soumis au jugement de tous. Chacun est invité à s'en souvenir, à l'interpréter et à le recréer à sa manière. Le passé qui n'est même plus une dimension du temps mais, au contraire, un artefact culturel.»

— Boris Buden, *L'introduction dans le passé*

### Introduction

**A** partir de l'exemple de quelques positions artistiques au sein de la génération intermédiaire d'artistes croates, j'analyse comment les pratiques artistiques articulent et reflètent les questions plus larges de société, surtout à travers le prisme de la relation à l'histoire et aux changements du statut de l'espace public et de ses modes d'action. L'accompagnement des artistes nés entre le milieu des années soixante et le milieu des années soixante-dix, la génération à laquelle j'appartiens moi-même, me permet, du point de vue d'un *insider*, de proposer certaines indications pour la compréhension du contexte croate.

Ceci n'est pas une présentation complète de toutes les attitudes critiques, mais avant tout une observation de comment la pratique artistique agit socialement, comment elle développe les modes d'engagement critique, et crée en même temps son propre contexte pour mieux s'en écarter.

Englobant la période à partir de l'année 2000 jusqu'à aujourd'hui, ce texte reflète inévitablement le contexte turbulent de la décennie précédente, les années quatre-vingt-dix. Ces revirements sociaux complexes ont été déterminés d'un côté par la chute du socialisme et par la guerre sur le territoire de l'ex-Yougoslavie, et de l'autre par les processus de la normalisation qui se sont ensuivis autour de 2000. Dans ce sens, la normalisation désigne également le point ultime du passage au système libéral capitaliste qui a souvent été présenté dans le discours général comme une sorte de nécessité logique et évolutive. N'opérant que des corrections cosmétiques de surface, la normalisation n'a pas résolu les traumatismes profonds de la société croate, les conséquences dévastatrices de la guerre, ni la question de sa propre implication. En obstruant systématiquement les espaces de l'imagination politique, cette deuxième transition a inévitablement apporté une série de phénomènes déplaisants qui continuent à secouer la société: la désindustrialisation et la paupérisation, la montée du

“That is what is new: the past as omnipresence, now, here, in everything, for everyone. The past as more current than the present and more uncertain than the future. The past that everyone is invited to judge, in their own way to recall, understand and (re)create. The past that is no longer even a dimension of time but, on the contrary, a cultural artefact.”

— Boris Buden, *Introduction Into the Past*

### Introduction

**P**aying particular attention to a number of the artistic positions employed by Croatian artists of the middle generation, I shall consider the way in which art practices articulate and reflect wider social issues, particularly through the prism of the attitude to the past and to changes in the status of public space and activity in that space. Following the artists born from the mid-sixties to the mid-seventies, a generation to which I myself belong, I would like, from an insider's viewpoint, to offer several guidelines for an understanding of the local context.

This is not a complete overview of the local critical practice; rather, primarily I shall observe the way in which art practice works socially, how it develops modes of critical engagement, creating at the same time its own context and then moving on from that.

Although it comprehends the period from 2000 to the present, this article inevitably reflects the turbulent context of the decade of the 1990s. The complex social processes are determined on the one hand by the collapse of socialism and the war in Yugoslavia, and on the other by the process of normalisation that succeeded in about 2000. In this way, normalisation marks the extreme point of the transition to the liberal-capitalist system, which in public discourse was often presented as a kind of logical and evolutionary necessity. But normalisation just made cosmetic corrections to the surface and failed to solve the profound traumas of Croatian society, the devastating consequences of the war and the issue of the country's own implication. Systematically obliterating the space of the political imagination, this long transition ineluctably brought a number of ugly side effects that even today shake Croatian society: deindustrialisation, pauperisation, the growth of nationalisms and identity politics, the interference of religion in education, public space and

nationalisme et des politiques identitaires, l'introduction de la religion dans l'éducation, l'espace public et la politique, les abus de la privatisation et l'usurpation des biens communs, jusqu'aux records du chômage de ces dernières années.

Ces phénomènes parallèles et interdépendants sont délimités par l'année 2013 et l'adhésion de la Croatie à l'Union Européenne. Suite aux décennies d'un long rêve de transition, la Croatie se réveille comme entité supplémentaire d'une suite de pays européens périphériques qui manœuvrent entre les mesures d'austérité et la dette grandissante. À l'aune de cette esquisse de la dynamique sociale, j'essaie de suivre les manières dont les pratiques artistiques se positionnent face à certains de ces phénomènes. Le fil rouge qui relie les travaux dont je parlerai est la transgression continue des limites du genre artistique autonome, du cube blanc des musées, et l'actualisation du statut de l'espace public.

### **Les réactualisations de l'héritage historique dans les perspectives indépendantes**

La relation complexe à l'histoire est confondue avec la relation problématique envers le passé communiste, mais aussi avec la question déterminante de la manière de la formation du discours historique dans le milieu régional, y compris le discours de l'histoire de l'art.

Comme conséquence de l'engagement insuffisant des institutions culturelles centrales, comme les musées et les instituts, la réception de l'héritage de la néo-avant-garde des dernières décennies a été difficile pour les jeunes générations, car inaccessible pour la plupart, mais d'un autre côté elle a été facilitée, car le vide institutionnel offrait un champ ouvert pour de nouvelles interprétations et collaborations.

Il est important de noter que, dans le domaine de l'héritage historique, les premières tentatives de la systématisation ou de la réactivation de son potentiel politique venaient de la part d'associations indépendantes, d'un large cercle d'artistes, des conservateurs indépendants et des collectifs de commissaires d'exposition. Ces quinze dernières années, c'est justement l'héritage de l'art yougoslave (et donc aussi croate) néo-avant-garde et conceptuel qui est parmi les contenus les plus courants dans les expositions, le marché de l'art et les collections d'art internationales. En dépit de cela, ce n'est que depuis quelques années qu'on assiste à la sacralisation de ces phénomènes au niveau national, puis à l'inondation de projets nouveaux qui traitent de segments de l'art yougoslave. Quels seront les prochains pas pour que les parties émancipatrices

policy, the depredations and the appropriation of public goods accompanying privatisation and finally the greatest recorded unemployment levels in the last few years.

These parallel and interlinked processes were bounded in 2013 by Croatian accession to the European Union. After a decade long dream of transition, Croatia is awakening as just one of many countries of the European periphery scrambling between austerity measures and rising debts. Against the horizon of suchlike social dynamics, I shall endeavour to follow the ways in which art practices have taken up positions with respect to some of the processes mentioned. The red thread that links the works of which I shall speak is the continuous transgression of the genres of autonomous art, the white museum cube and the actualisation of the status of public space.

### **Re-actualisation of the historical heritage from independent perspectives**

A complex attitude to history is interwoven with the problematic attitude to the communist past, the crucial issue being how historical narratives are formed in the local milieu, including the art-history narrative.

Because the central cultural institutions like museums and institutes have been insufficiently actively engaged, the reception of the neo-avant-garde heritage of the last decades by the younger generations was greatly hampered, because it was very largely inaccessible; on the other hand, it was facilitated, for the institutional void opened a field for new interpretations, new opportunities for collaboration.

Important to mention is that when the historical heritage is being handled, the first impulses of systematisation or reanimation of the political potential came from the independent associations, the wider circle of artists, from independent curators and curatorial collectives. In fact, the heritage of the Yugoslav, and so necessarily of the Croatian, neo-avant-garde has for some fifteen years now been one of the most frequent phenomena to be featured at international exhibitions, on the market and in art collections. Nevertheless, in the local context, it is only in the last few years that we have witnessed any palpable interest on the part of museums and institutions. In this same period these phenomena have entered the canon within the international art system and there has been a flood of new projects dealing with



et inachevées de cette histoire puissent à nouveau vivre en devenir? – C'est la question clé posée à tous les acteurs de ce processus.

Nous pourrions percevoir la génération d'artistes apparue sur la scène nationale à la fin des années quatre-vingt-dix dans la continuité de la mouvance artistique tracée dans les années soixante-dix. Cependant, leur travail contient des différences importantes par rapport à la génération précédente, cela au niveau de leurs prémices et du fait du changement du contexte social dont ils sont témoins.

Dans le cadre de la *Nouvelle pratique artistique*, depuis la fin des années soixante jusqu'à nos jours, nous pouvons suivre une ligne particulière d'activité artistique qui a pu, dans la recherche des manières alternatives de production et de présentation des œuvres d'art, redéfinir le statut de l'art et les modes de médiation entre l'artiste et le public, en posant des questions radicales sur «l'autonomie» du système des galeries et des musées, ainsi que sur le rôle et le travail des institutions, et qui a inauguré le modèle participatif, collectiviste du travail artistique avec une utilisation stratégique des médias.

Un engagement social et critique spécifique, la dématérialisation de l'œuvre d'art, puis l'activation des lieux alternatifs d'exposition, la politisation du champ culturel et l'autonomie par rapport au système de l'art – ce sont quelques principes qui se reflètent non seulement dans le travail des artistes apparus sur la scène à la fin des années quatre-vingt-dix, mais qui influencent également la scène culturelle régionale dans son attitude d'auto-organisation et d'indépendance envers les institutions, orientée vers la collaboration et l'engagement social, et qui adopte cet héritage comme un capital culturel fondamental.<sup>01</sup>

Il faut préciser que les recherches et les analyses concrètes de l'héritage culturel de la Yougoslavie socialiste construites à partir des recherches indépendantes, représentent les contre-discours par rapport au discours historique dominant.

---

**01** La plupart des travaux que je cite sont réalisés soit à l'intérieur d'une scène artistique et culturelle indépendante et auto-organisée, soit dans la production et réalisation par les artistes eux-mêmes. Au cours des années quatre-vingt-dix, ce fut surtout le SCCA centre pour l'art contemporain qui a joué ce rôle, puis quelques petites galeries, puis les conservateurs indépendants, parmi lesquels en particulier la commissaire de cette exposition Branka Stipančić, puis à partir des années 2000 une série de collectifs de conservateurs comme WHW, BLOK, DeLve, Galerie Miroslav Kraljević, Art Radionica Lazareti, Galerie Nova, Ana Janevski, SIZ Galerie, Pogon et bien d'autres.

segments of Yugoslav art. What are the next steps required for these emancipatory and incomplete parts of that history to be able to try to live again as future? This is a crucial issue that is placed before all the actors in the process.

The generation of artists that appeared on the local scene at the end of the 1990s can be considered successors to the artistic line that was initiated in the 1970s. However, their work is very different, in its premises and as a result of changes in the social context, from that of their predecessors.

Within the *New Art Practice*, ever since the end of the 1960s we can follow a distinct line of artistic activity, one that, in search of alternative means of production and presentation of artworks, redefined the status of art and the ways in which it was possible to mediate between artist and public. Radical questions about the 'autonomy' of the museum-gallery system were posed, about the role and work of social institutions, and a participatory, collectivist model of work with tactical uses of the media was inaugurated.

The specific social and critical artistic engagement, the dematerialisation of the work of art and the activation of alternative sites for exhibition, the politicisation of the cultural field and autonomy *vis-à-vis* the art system – there are some of the principles reflected not only in the work of artists who appeared on the scene at the end of the 1990s, but also in the cultural scene in the phenomenon of a self-organised and extra-institutional scene that was oriented to collaboration and social engagement, and took over this inheritance as its fundamental cultural capital.<sup>01</sup>

Research into the cultural heritage of socialist Yugoslavia shaped from independent positions generates counter-narratives to the dominant historical narratives. Such research after 2000 has naturally happened not only in Croatia, but in parallel and sometimes with synergistic

---

**01** Most of the works I mention were created either within the self-organised independent visual and cultural scene or were produced and supported by the artists themselves. During the 1990s, support and contextualisation were given primarily by the SCCA centre for contemporary art Zagreb, some smaller galleries, the independent curators, particularly the curator of this exhibition, Branka Stipančić, a number of curatorial collectives like WHW, BLOK, DeLve, Gallery Miroslav Kraljević, Art Radionica Lazareti, Gallery Nova, Ana Janevski, SIZ Gallery, Pogon and many others.

Après 2000, de telles recherches ont lieu bien sûr non seulement en Croatie, mais réunissent parallèlement et parfois au niveau de synergie les acteurs contemporains et historiques des ex-républiques yougoslaves, dans un mouvement commun de résistance à la lecture des pratiques historiques exclusivement dans le cadre des histoires nationales particulières.<sup>02</sup> Dans ce contexte, le modernisme socialiste et la *Nouvelle pratique artistique* ont été les références déterminantes pour différentes recherches et attitudes.

### L'espace public / La disparition des biens communs

Un de premiers exemples de la réclamation de l'héritage historique des générations précédentes, plutôt oublié à l'époque, a été l'intervention dans l'espace public d'Igor Grubić (né en 1969), intitulé *Péristyle noir*, en 1998. Le *Péristyle noir* est réalisé comme une intervention urbaine sur le sol du Péristyle antique qui fait partie du Palais de Dioclétien à Split, à la fois monument culturel historique et lieu public qui occupe une place importante dans la vie de la ville.

Réalisé anonymement à l'occasion du 30ème anniversaire de l'action de recouvrement du même Péristyle par de la peinture rouge en 1968, par le groupe artistique controversé splitois *Péristyle rouge*, l'action d'Igor Grubić n'est pas uniquement une répétition, mais aussi la réinterprétation du geste original.

effect has absorbed contemporary and historical actors from the former republics of Yugoslavia, in the direction of resistance to reading historical practices exclusively within individual national histories.<sup>02</sup> And in this, socialist modernism and the *New Art Practice* have been crucial references for the diverse researches and approaches.

### Public space / the withering away of public properties

One of the first examples of the way in which the then mainly forgotten but still legendary historical inheritance of the earlier generations was reclaimed is the intervention of artist Igor Grubić (born 1969) *Black Peristyle* of 1998. *Black Peristyle* was an urban intervention on the floor of the Roman Peristyle that is part of the historical Diocletian's Palace in Split, at once a monument of culture and a public square that occupies an important place in the life of the city.

Carried out anonymously on the 30th anniversary of the action in which the Peristyle was painted red in 1968 by the controversial Split art group *Red Peristyle*, the action of Igor Grubić was both a revisiting and a reinterpretation of the original gesture.

Although the action of painting the Peristyle red became an important site in the mapping of the beginnings of neo-avant-garde phenomena outside the canons of

02 Un de ces projets fut, par exemple, l'exposition *Les pratiques politiques de l'art (post-) yougoslave: Rétrospective 01*, montrée dans le Musée du 25 Mai à Belgrade en 2009. La commissaire d'exposition était Jelena Vesić. Cette exposition fut le résultat d'une collaboration de plusieurs organisations de conservateurs et chercheurs indépendants des territoires yougoslaves, qui ont présenté: *Comment penser l'art partisan?* (Miklavž Komelj, Lidija Radojević, Tanja Velagić, Jože Barši, Ljubljana), *Exposition didactique, Vojin Bakić* (WHW, Zagreb), *Le matin quand j'ouvre les yeux je vois un film* (Ana Janevski, Zagreb/New York), *TV Galerie* (SCCA/pro.ba, Sarajevo; kuda.org, Novi Sad; WHW), *Le cours permanent de l'art* (kuda.org, Novi Sad), *Sorti de la foule: une association dissociative* (DeLve, Zagreb), *Deux temps d'un mur: Le cas du centre culturel étudiant des années soixante-dix* (collectif Prelom, Belgrade) et *Kunsthistorisches Mausoleum*. L'exposition a également présenté une série de projets artistiques qui correspondent thématiquement à ces recherches: *Forme retraitée* de David Maljković, *Journal №1, une impression d'artiste* de Hito Steyerl, *De la solidarité* de Darinka Pop-Mitić, *Peristyle noir* d'Igor Grubić, *Partisan Songspiel, une histoire belgradoise* du groupe d'auteurs Chto Delat (en collaboration avec Rena Raedle et Vladan Jeremić), *Le chemin de la mémoire et de la camaraderie* de Tanja Lažetić et Dejan Habicht.

02 One such project was, for example, the exhibition *Political Practices of (Post-)Yugoslav Art: Retrospective 01* put on at the May 25 Museum in Belgrade in 2009; it was curated by Jelena Vesić, and the exhibition was the result of collaboration of several independent organisations, curators and researchers from the area of Yugoslavia: *How to think partisan art?* (Miklavž Komelj, Lidija Radojević, Tanja Velagić, Jože Barši, Ljubljana), *Didactic Exhibition, & Vojin Bakić* (WHW, Zagreb), *As soon as I open my eyes I see a film* (Ana Janevski, Zagreb/New York), *TV Gallery* (SCCA/pro.ba, Sarajevo; kuda.org, Novi Sad; WHW), *The Continuous Arts Class* (kuda.org, Novi Sad), *Removed from the Crowd: Dissociative Association* (DeLve, Zagreb), *Two Times of One Wall: The Case of the Student Cultural Centre in the 1970s* (Prelom kolektiv, Beograd) and *Kunsthistorisches Mausoleum*. The exhibition also presented a number of artistic projects that corresponded in theme with the research: *Retired Form* by David Maljković, *Journal №1—An Artist's Impression* by Hito Steyerl, *On Solidarity* by Darinka Pop-Mitić, *Black Peristyle* by Igor Grubić, *Partisan Songspiel. Belgrade Story* by Chto Delat (in association with Rena Raedle and Vladan Jeremić) and *The Path of Remembrance and Comradeship* by Tanja Lažetić and Dejan Habicht.

Même si l'action de peindre le Péristyle en rouge était devenue un lieu important dans la géographie des débuts des phénomènes de néo avant-garde en dehors des canons de l'Art Occidental<sup>03</sup>, l'activité du groupe **Péristyle rouge** est toujours insuffisamment étudiée et valorisée de manière critique.

L'action originale est un geste éminemment critique, mais sa lecture reste plurielle. L'utilisation de la couleur rouge s'inscrit inévitablement dans l'idéologie du socialisme, mais elle peut être interprétée comme critique de cette idéologie et comme sa vision utopique transformatrice. En peignant le Péristyle en noir et en laissant le message écrit que Péristyle «tel un miroir magique reflète l'état de la conscience sociale», Grubić définit clairement le contexte pour une lecture de son intervention. Alors que le **Péristyle rouge** peint toute la surface du sol dans une forme géométrique régulière (révélant ainsi la référence consciente ou inconsciente à l'avant-garde russe et à Kazimir Malevich), Grubić laisse au même endroit une tache irrégulière de goudron noir, qui est un commentaire clair de toute la décennie des années quatre-vingt-dix, marquée par le nationalisme et la corruption. En continuité par rapport au **Péristyle rouge**, Grubić ravive l'idée qu'une place en tant que lieu public peut avoir la capacité métaphorique de «s'exprimer» à la première personne.<sup>04</sup>

Cette action marque le début symbolique d'une nouvelle phase dans l'art croate, qui investira de plus en plus l'espace public, pour y agir et exprimer ses critiques. C'est justement à la fin des années quatre-vingt-dix qu'une nouvelle génération d'artistes qui interrogent les thèmes sociaux, souvent dans l'espace public, apparaît sur la scène croate.<sup>05</sup> Même si ces percées critiques ont lieu parallèlement, il est intéressant de remarquer qu'Igor Grubić est le premier après les années soixante-dix à ne pas sortir du milieu des Écoles d'art<sup>06</sup>, et

Western art<sup>03</sup>, there still has been no proper research into or critical evaluation of the activity of the **Red Peristyle** group. The original action has gone down as an undoubtedly critical gesture, but there is still doubt and ambiguity in the way it is read. Since red was used, it was inevitably inscribed into the ideology of socialism, and can be understood as a criticism of that ideology, or as a utopian and transformative vision of socialism. Painting the Peristyle black and leaving a written message that the Peristyle “like a magic mirror reflects the condition of social awareness” Grubić clearly defines the context for the reading of his intervention. While **Red Peristyle** painted the whole floor surface of the Peristyle in a regular geometrical form (revealing thus a conscious or unconscious reference to the Russian avant-garde and Malevich), Grubić left on the Peristyle an irregular black stain in tar, an obvious commentary on the whole decade of the Croatian nineties tainted by nationalism and corruption. Going on where **Red Peristyle** left off, Grubić revivifies the idea that the square, as a public space, as a metaphorical ability to “speak out” in the first person.<sup>04</sup>

This action is symbolic for it is the beginning of a new phase in Croatian art, in which art is increasingly being displayed in public space, and speaks out critically and has its effect in that space. It was in the late 1990s that on the Croatian scene a generation of artists appeared who were testing out a number of social themes, often in public space.<sup>05</sup> Although these critical breakthroughs happened in parallel, it is interesting that Grubić was, since the 1970s, the first artist who did not come out of the art academies<sup>06</sup>,

---

**03** Cette action est notamment inscrite dans le *East Art Map* [www.eastartmap.org](http://www.eastartmap.org), initié par le groupe slovène IRWIN.

**04** En provoquant les réactions négatives du public et des médias, cet acte anonyme a d'abord été condamné comme vandalisme et terrorisme, mais très vite sa documentation a fait partie de l'exposition du *33ème Salon de Zagreb*, du commissaire d'exposition Igor Zabel, et le travail a reçu le prix de la section croate de AICA, à la suite de quoi Igor Grubić est apparu progressivement dans le public comme l'auteur de l'action, pendant un moment sous la menace juridique.

**05** Slaven Tolj, Kristina Leko, Darko Fritz, Renata Poljak, Dan Oki, Sandra Sterle, Sandro Đukić, Božidar Jurjević...

**06** Plus sur le travail d'Igor Grubić dans Ivana Bago, Antonia

---

**03** For example, included in *East Art Map*, [www.eastartmap.org](http://www.eastartmap.org), initiated by the Slovene group IRWIN.

**04** Exciting negative reactions in the public and media, this anonymous action was first condemned as vandalism and terrorism, but soon the documentation concerning it was included in the *33rd Zagreb Salon* curated by Igor Zabel, and the work won the prize of the Croatian section of AICA. Igor Grubić gradually came out into the public as its author, but for some time continued to be under the threat of legal action.

**05** Slaven Tolj, Kristina Leko, Darko Fritz, Renata Poljak, Dan Oki, Sandra Sterle, Sandro Đukić, Božidar Jurjević...

**06** For more about the work of Igor Grubić, see Ivana Bago/Antonia Majača: “Dissobedient,” *366 Liberation Rituals*, DeLve Institute for Duration, Location and Variables, Zagreb.



■ Igor Grubić, *Le Péristyle noir / Black Peristyle*, 1998

qu'il rejoint par son attitude autodidacte et activiste toute une lignée d'artistes des années soixante-dix. La maxime originale de Goran Trbuljak des années soixante-dix : « L'artiste est celui à qui les autres donnent l'occasion de l'être » pourrait être complété par « ...ou bien celui qui peut saisir cette occasion » de Grubić.

Le groupe *Péristyle rouge* reste un lieu controversé dans l'histoire de l'art croate, mais nous pouvons également considérer l'action de la peinture de Péristyle en rouge comme l'annonce de la *Nouvelle pratique artistique*, celle qui fleurissait dans les années soixante-dix en Yougoslavie. Le *Péristyle noir*, quant à lui, même s'il ne s'agit pas d'une influence directe, est considéré aujourd'hui comme précurseur de toute une série de travaux qui interrogent de manière critique la réalité sociale.

Les acteurs de la *Nouvelle pratique artistique* ont exposé dans des espaces publics et alternatifs. Ils ne se sont pas confrontés ouvertement aux musées et galeries, mais en sont sortis avec le souhait de communiquer plus directement et plus rapidement leurs idées. Même si le paysage régional institutionnel

and with his critical auto-didactic and activist approach went on from a whole line of artists of the 1970s. The original slogan of Goran Trbuljak of the 1970s: "The artist is someone whom others have given the chance to be so" was as it were supplemented by Grubić in his work with "or who can seize the opportunity to be one".

*Red Peristyle* is still a contentious place in Croatian art history, but the action of painting the Peristyle red can be considered an announcement of the *New Art Practice* that flourished in Yugoslavia in the 1970s, while *Black Peristyle*, although there is nothing in the way of direct influence, is read today as the forerunner of a whole series of works that critically examine the social reality.

The *New Art Practice* was exhibited in public and in alternative venues, but it did not come into open conflict with museums and galleries, rather, simply walked out of them, wanting to communicate its ideas directly, faster. Although the local institutional landscape of the 1970s was much more progressive than that of the last fifteen years, the strategy of getting out into public space even then constituted a kind of implicit critique of institutions.

---

Majača: « Dissobédient, » in *366 rituels de libération*, DeLve Institute for Duration, Location and Variables, Zagreb.

des années soixante-dix était bien plus progressiste que celui de la dernière quinzaine d'années, la stratégie de la sortie dans l'espace public représentait déjà une certaine critique implicite des institutions.

Cependant, quand les artistes de la fin des années quatre-vingt-dix se tournent vers l'espace public comme lieu d'action ou quand ils s'adonnent à la création de micro-espaces et de nouveaux contextes d'exposition<sup>07</sup>, il n'est toujours pas question d'une critique ouverte des institutions de musée, mais il est clair que la charge artistique est orientée vers la critique de la politique culturelle dominante, soit dans le cas des artistes plus jeunes comme Slaven Tolj, soit dans les activités de la génération plus mature de la scène contemporaine croate, forgée dans les années soixante (Tomislav Gotovac), ou encore chez des artistes de la *Nouvelle pratique artistique* (Sanja Iveković, Mladen Stilinović, Goran Trbuljak et bien d'autres).

Le retour dans l'espace public est la référence à l'héritage croate de l'art conceptuel, mais aussi l'interrogation sur la position de l'artiste et sur l'(in)visibilité de l'art comme geste de résistance. Un de ces projets a été la série *366 rituels de libération* d'Igor Grubić; après une année de micro-performances en série, le projet a été conclu par l'exposition personnelle de l'auteur à la Galerie Miroslav Kraljević à Zagreb. Le projet est initié en 2008 comme une suite d'actions anonymes micro-politiques réalisées quotidiennement, comprenant les interventions sur les monuments publics, la coloration de l'eau d'une fontaine publique en rouge le jour de la visite de G.W. Bush en Croatie, les inscriptions de messages provocateurs sur les billets de banque, les interventions qui changent le contenu des graffitis nationalistes et néofascistes, parmi d'autres. Des telles interventions évoquent justement le «genre» d'«actions-expositions» auto-organisées que le Groupe des Six avait inauguré dans les années soixante-dix avec différents lieux alternatifs d'exposition.

### **Le modernisme socialiste: la politique d'amnésie et les nouvelles lectures**

Pour illustrer le passage vers un autre chapitre du sujet – la réception de l'héritage du modernisme socialiste – j'évoque brièvement la performance de Siniša Labrović (né en 1965), *Le pansement des blessés*.

<sup>07</sup> Notamment les espaces indépendants comme Art Radionica Lazareti à Dubrovnik, sinon les exposition-actions *Livre et société-22%* réalisées en collaboration avec Igor Grubić et le groupe activiste ATTACK de Zagreb.

However, when the artists of the end of the 1990s turned to public space as a place in which to work, or when they were occupied with the autonomous creation of micro-spaces and contexts for exhibition<sup>07</sup> this was once again not a matter of any open criticism of official museum institutions. Yet it is clear that the artistic charge was very much directed towards criticism of the dominant cultural policy. This included young artists like Slaven Tolj and the activities of a preceding generation of the Croatian contemporary scene that came of age in the 1960s (Tomislav Gotovac), as well as the artists of the *New Art Practice* like Sanja Iveković, Mladen Stilinović and Goran Trbuljak.

The return to public space is a reference to the inheritance of local conceptual art, but it also problematises the positions of the artists and the invisibility of art as gesture of resistance. One such project was the series of *366 Rituals of Liberation* by Igor Grubić which, after a year-long series of micro-performances culminated in a solo exhibition in the Miroslav Kraljević Gallery in Zagreb. The project started in 2008, in the form of a series of anonymous micro-political actions carried out daily. The activities included interventions to public monuments, dyeing the water of a public fountain red the day when Croatia was visited by George Bush, marking money with agitator-style messages, interventions that changed the substance of nationalist and neo-fascist graffiti – to name just a few. Such interventions evoked in fact the genre of self-organised “exhibition-actions” that the Group of Six Artists of the 1970s inaugurated in various alternative exhibition spaces.

### **Socialist modernism: the politics of amnesia and new readings**

By way of helping to shift the focus to the next sub-theme – the reception of the inheritance of socialist modernism – I shall briefly evoke the self-initiated performance by Siniša Labrović (born in 1965) *Bandaging the Wounded*.

On Anti-Fascist Struggle day, June 22, 2000, Labrović carried out a performance on a monument that represents the anti-fascist combatants who died in World War II. Since the sculpture had been damaged in an attempt at

<sup>07</sup> Whether it was a matter of independent spaces like Art Radionica Lazareti in Dubrovnik or the exhibition-action *Book and society-22%*, put in collaboratively by Igor Grubić and the activist NGO ATTACK of Zagreb.



■ Igor Grubić, *Fontaine rouge / Red Fountain*, 2008

Le jour de la lutte antifasciste célébré le 22 juin chaque année, Labrović a réalisé une performance en 2000 sur le monument qui montre les combattants antifascistes qui ont péri dans la Deuxième Guerre Mondiale. Puisque la sculpture a été endommagée par une tentative de destruction à l'explosif dans le courant des années quatre-vingt-dix, l'artiste a symboliquement nettoyé le monument, pour ensuite l'empaqueter avec des bandages. Le performance a eu lieu incognito dans un parc de la petite ville de Sinj, emblématique pour toute la Croatie, puisque plus de 3000 monuments en hommage à la lutte antifasciste yougoslave (NOB), parmi lesquels de véritables chefs d'œuvres du modernisme socialiste, ont été détruits ou supprimés par la force, dans la ferveur anti-fasciste et nationaliste des années quatre-vingt-dix.

Les œuvres de David Maljković (né en 1973) se confrontent précisément au patrimoine oublié ou «invisible» du modernisme socialiste.

Le projet de la Yougoslavie socialiste est souvent décrit comme plus libéral que dans les autres pays du socialisme réaliste, à cause de son système plutôt libéral, ses frontières ouvertes permettant une circulation plus libre, ses contacts culturels internationaux.

En regardant le modernisme socialiste rétrospectivement, Maljković ne l'approche pas depuis une perspective académique, historique ou théorique. Il note sa dévastation, mais

blowing it up with explosives during the 1990s, the artist symbolically cleaned the monument and then bound it in bandages. He did the performance incognito in a park in Sinj, the little city standing in for the whole of Croatia, in which during the 1990s, in the ardour of anti-fascism and nationalism, more than 3,000 monuments from the People's Liberation War were destroyed or torn down, many of them having been masterpieces of socialist modernism.

The works of artist David Maljković (born in 1973) bring us up sharp against the forgotten or invisible heritage of socialist modernism. With its relatively liberal system, its open borders and much freer circulation and wide cultural contacts the project of socialist Yugoslavia is often described as having been far more liberal than the countries of real socialism.

Looking back at socialist modernism, Maljković does not approach it from an academic, historical or theoretical perspective. He records its ruinous condition, but without nostalgia, without fetishism. His works are in search of possible echoes of the progressive and emancipatory ideas of the past. One of the first works in a sequence that draws on socialist modernism is the series *Scene for New Heritage* (2002-2006), which takes as its stage the magnificent but devastated monument of Petrova Gora [mountain], the work of the sculptor Vojin Bakić, done in an abstract form



■ Igor Grubić, *Echarpes et monuments, (366 rituels de libération) / Scarves and Monuments, (366 Rituals of Liberation)*, 2008



■ David Maljković, *Scène pour un nouvel héritage / Scene for New Heritage*, 2004

sans nostalgie ni fétichisme. Ses travaux sont à la recherche des échos possibles d'idées progressistes et émancipatrices du passé. Un des premiers travaux d'un ensemble qui se réfère au modernisme socialiste est la série *Scènes pour un héritage nouveau* (2002-2006), qui prennent comme scène l'endroit d'un monument magnifique et dévasté au mont Petrova Gora, l'œuvre du sculpteur Vojin Bakić réalisée de manière abstraite, qui a été également pensée pour devenir le musée de la révolution, et dont l'inauguration fut interrompue par la guerre des années quatre-vingt-dix. Ce monument à Petrova Gora est l'un des rares monuments de Bakić qui a survécu à ces années-là, mais qui a été entièrement ruiné depuis, par le temps et par la négligence (les gens enlèvent systématiquement des morceaux de son revêtement en aluminium).

En ouvrant l'espace fissuré, presque invisible, que cet héritage a occupé pendant les années quatre-vingt-dix, Maljković l'évoque par ses séries de collages, de vidéos et d'installations,

that was conceived of at the same time as a museum of the revolution, the inauguration of which was forestalled by the wars of the 1990s. The monument on Petrova Gora is one of the few monuments of Bakić dedicated to the anti-fascist struggle that actually survived, but as a result of the depredations of time and neglect (it has been systematically stripped of its aluminium cladding) is today in total ruins.

Opening up the fractured, almost invisible space that this heritage occupied during the 1990s, Maljković evokes it with his series of collages, videos and installations, and gradually opens it up to various parallel interpretations. In the local milieu, in the first time for a decade or so, and in the broader international scene, the series of works *Scenes for a New Heritage* called up from oblivion the work of the previously internationally acknowledged sculptor Vojin Bakić who exhibited, for example, at *Documenta* in Kassel in 1959.

élargissant ainsi la possibilité des différentes interprétations parallèles. Dans le contexte national, mais aussi au niveau international, pour la première fois depuis plusieurs décennies, la série des travaux *Scènes pour un héritage nouveau* invoquait littéralement, comme un esprit depuis l'oubli, le travail du sculpteur autrefois reconnu internationalement **Vojin Bakić**, qui a par exemple exposé à la *Documenta* de Kassel en 1959.

La problématique des exemples de correspondance entre l'universalité du modernisme et l'universalité de l'émancipation sociale, ainsi que la tentative de revalorisation de ces expériences sous l'éclairage des sens nouveaux et des constellations différentes, sont des aspects importants du travail de **David Maljković**, mais également le thème de recherche de nombreux conservateurs indépendants et de collectifs de conservateurs, comme en témoigne l'exposition du collectif WHW autour du **Vojin Bakić** à la Galerie Nova en 2007 et au Kunstverein de Graz en 2008.

La deuxième série de **Maljković** intitulée *Compositions retraitées*, prend à nouveau comme référence les travaux des protagonistes du modernisme socialiste qui en représentent un des aboutissements des plus intrigants ; les travaux des membres du groupe **Exat 51** de Zagreb. En tant que groupe d'artistes mais aussi en tant que conception plastique et spatiale plus large, ce groupe marque l'activité artistique progressive dans le contexte du modernisme socialiste yougoslave.

### **Les problèmes avec des institutions : de l'oubli au marché**

Une vague aussi intense de recherche de la part des artistes et des conservateurs, de la réinterprétation de phénomènes nationaux du modernisme et du conceptualisme, ne pourrait pas avoir lieu dans des pays qui traitent systématiquement leurs contenus et qui possèdent des institutions d'art fonctionnelles : les archives, les musées et les instituts. L'absence de la valorisation institutionnelle et la relation problématique envers l'héritage socialiste perçu comme partie importune du passé collectif jusqu'à la fin des années 2000, agissent comme l'élément déclencheur de telles recherches dans ce contexte.

La situation est aujourd'hui bien différente sur plusieurs plans ; l'héritage du conceptualisme yougoslave et du modernisme socialiste a traversé le long chemin de l'amnésie historique jusqu'à devenir la valeur recherchée sur le marché de l'art international. Nous pouvons dire qu'aujourd'hui nous assistons à une inondation de la résurrection de cet héritage. De toute évidence, les institutions officielles nationales le traitent enfin, même si c'est une bonne quinzaine d'années

It is the problematisation of examples of the correspondence between the universalism of modernism and the universalism of socialist emancipation, the attempt to revalue and consider these experiences in the light of new meanings and other constellations, that is an important aspect of the works of **David Maljković**, and a number of investigations of socialist modernism carried out by independent curators and collectives, like the **Vojin Bakić** exhibitions by the curatorial team WHW in the Gallery Nova in 2007 and in Grazer Kunstverein in 2008.

Another **Maljković** series, *Retired Compositions*, once again refers to some of the most intriguing achievements and leaders of socialist modernism, the works of the **Exat 51** group of Zagreb. As an art group, and as a broader plastic-spatial conception, they were a marker of progressive artistic activity in the context of Yugoslav socialist modernism.

### **Problems with institutions: from oblivion to the market**

A wave of artistic and curatorial investigations and reinterpretations of local phenomena of modernism and conceptualism of this kind of vigour could not have taken place in a country in which this legacy had been systematically processed and that had functional art institutions – archives, museums and institutes. The general shortage of institutional evaluation and the problematic attitude to the socialist heritage, that undesirable part of the collective past, until about the end of the 2000s is crucial contextual element determining investigations of this kind.

The situation is in many ways different today. The heritage of Yugoslav conceptual art and socialist modernism has passed a long way from historical amnesia to a sought-after currency on the local and international market. We can say that today we are witnessing a flood of resurrections of this heritage. Without doubt, today the official local institutions are at least dealing with it, even if a good fifteen years too late, and insufficiently. A key question that has to arise is how the narratives that are now coming out of the institutions are being shaped, and what there is that is still missing in them.

The inauguration of the long-awaited Zagreb Museum of Contemporary Art in its new building in 2009 did not resolve this systematic deficiency and disparity. Although steps were undoubtedly taken in the direction of museum





■ Marijan Crtalić, *Le moment présent de l'histoire / Present Moment of the History*, 2011

trop tard et de manière encore insuffisante. La question principale qui s'impose est comment sont formés ces discours, qui arrivent maintenant des institutions, et qu'est-ce qui est toujours passé sous silence ?

L'inauguration du Musée d'art contemporain dans son nouveau bâtiment en 2009, n'a pas résolu ce décalage et ces omissions systématiques. Même si les avancées ont certainement été enregistrées dans le sens de la fonctionnalité du musée – l'actualisation de sa collection, les expositions de recherche monographiques ou plus rarement de groupe (parmi lesquelles on peut souligner l'exposition « Le socialisme et la modernité ») – l'analyse des matériaux produits au cours du socialisme est surtout orientée vers sa réhabilitation visuelle et insiste sur l'approche qui s'arrête sur la forme, mais ne propose pas une réactualisation politique de ces phénomènes.

À la différence de ces approches, il faut absolument préciser que certaines activités que nous avons citées dans le cadre d'une perspective « indépendante », ne sont pas le fruit d'un travail académique systématique, et ne sont pas en mesure de créer un « savoir objectif », mais sont avant tout motivées par une re-politisation de l'histoire et aussi par l'affirmation du rôle social de l'art.

### Les lieux de résistance et les nouvelles articulations politiques

Parallèlement à l'inauguration du nouveau bâtiment du Musée d'art contemporain en 2009, la Galerie Miroslav Kraljević à Zagreb présente une de ces recherches, par l'auteur Marijan Crtalić (né en 1968), qui étudie l'héritage et le cas de la forge de Sisak. Au temps du socialisme, cette usine fut parmi les plus

functionality, the actualisation of its collection, with monographic or, more seldom, group, thematic and research exhibitions (among which the exhibition *Socialism and Modernity* stands out), very often the analysis of the material created during the time of socialism is directed only at its visual rehabilitation and insists on an approach that stops at form, not offering any political re-actualisation of these phenomena. Some of the aforementioned activities articulated from independent perspectives are not the fruit of systematic academic work and were not aiming at generating "objective" knowledge. Instead, they are primarily occupied with a re-politicisation of history with an affirmation of the social role of art.

### Sites of resistance and new political articulation

At the same time as the opening of the new building of the MCA in 2009, the Miroslav Kraljević Gallery in Zagreb presented the artistic research of Marijan Crtalić (born in 1969), which investigates the heritage and phenomenon of Sisak Steelworks. During socialism, this plant was among the biggest producers of steel, Sisak was an industrial giant; today the plant lies devastated as a result of neglect and corrupt privatisation. Most of the labour force has been laid off.

Sisak Steelworks is no exception. The dramatic implosion of industry and the degradation of the infrastructure have overtaken almost all branches of the economy. Crtalić explored the art colony that the Steelworks founded in 1971, which brought together about two hundred artists, mostly sculptors (among them

grands producteurs de fer. Ce géant industriel est aujourd'hui une usine délabrée, victime des privatisations corrompues et des négligences, tandis que la majorité des ouvriers a été licenciée.

La forge de Sisak n'est surtout pas une exception, car l'effondrement de l'industrie et la destruction de l'infrastructure se sont manifestés dans toutes les branches de l'économie. **Crtalić** a également étudié les Ateliers artistiques fondés au sein de la forge de Sisak en 1971, et qui ont accueilli autour de deux cents artistes, principalement des sculpteurs (parmi lesquels des artistes majeurs comme **Ivan Kožarić** et **Dušan Džamonja**), qui ont pu réaliser les œuvres d'art en collaboration avec les ouvriers de la forge.

En réalisant de cette manière l'idée radicale de la démocratisation de la culture, la forge de Sisak et ses ateliers artistiques sont un exemple précieux d'expérimentation dans le cadre d'un projet socialiste cherchant à ré-articuler le rôle de l'art, les façons de production et de réception. De cette synthèse complexe de l'art, il ne reste qu'une trentaine de sculptures délaissées et abîmées sur les terrains vagues du quartier des ouvriers de la forge. **Crtalić** a arraché à l'oubli la précieuse matière d'archives, qui par ce biais commente également les effets dévastateurs de la transition capitaliste.

Alors que dans les années quatre-vingt-dix et au début des années 2000 le champ artistique, avec le journalisme critique d'investigation, constitue le lieu de l'articulation des thèmes sociaux refoulés, ces dernières années, à l'heure où la production artistique et la culture visuelle en général ont atteint une haute professionnalisation et une visibilité internationale, la situation a changé. Même si l'art cherche à continuer une action politique et c'est bien ce qu'il fait, ces dernières années nous sommes témoins d'une certaine impasse et d'une recherche de nouveaux chemins et gestes.

Dans le contexte croate, deux principaux mouvements ont déterminé la direction de l'action politique progressiste opposée à l'inégalité sociale grandissante et la destruction des biens communs. D'un côté, toute une suite d'initiatives citoyennes voit le jour, s'opposant depuis des années aux effets de la libéralisation économique intensifiée de la ville et de la privatisation de l'espace public. Les initiatives indépendantes comme **Le droit à la cité**, **Le mont de Srđ est à nous** et **J'aime Pula** qui défendent les ressources et les biens communs sont des lieux de la révolte citoyenne continue. Ce sont quelquefois les objectifs mêmes de l'action de certains collectifs artistico-militants comme le **Groupe de Pula** ou la **Plateforme 9.81**.

were some very prominent individuals like **Ivan Kožarić** and **Dušan Džamonja**) who in collaboration with the steelworkers created works of art. Putting into practice in this way the radical idea of the democratisation of culture, Sisak Steelworks and its art colony are a valuable example of the way in which the project of socialism experimented with the re-articulation of the role of art, the manner of its production and reception. Today, out of all this complex synthesis of art, there are no more than thirty or so abandoned and damaged sculptures existing in the housing estate built to accommodate the labour force. **Crtalić** has saved from oblivion some valuable archival material that indirectly comments on the devastating effects of transitional capitalism.

In the 1990s or early 2000s, apart from investigative and critical journalism, the field of art was often a place for the articulation of suppressed social themes. In the last few years, however, although the production of art and of visual culture more widely speaking has achieved great professionalization and international recognisability, the situation is much changed. Although art is still endeavouring to have a political effect, and is undoubtedly doing so, in the last few years we have been witnesses to a kind of impasse, and of the search for new gestures and new paths.

In the local context two key phenomena have determined the direction of progressive political activity that stands up against rising social differences and the destruction of public assets. There are a number of civil initiatives that have put up long-term resistance to the effects of the increased economic liberalisation of the city and the privatisation of public space. Independent initiatives like **Right to the City**, **Srđ is Ours** and **I Love Pula** which defend resources are key sites in the ongoing civil revolt. Sometimes indeed these are the objectives of the activity of some of the interdisciplinary art-cum-activist groups and collectives like the **Pulska grupa** or **Platforma 9.81**.

The cultural, and the art sphere, in relation with these initiatives, finds its expression either in artistic gestures/actions that serve primarily as activist tools, or else the arts sector synergistically supports these actions, providing them with a certain legitimacy.

A second and crucial autonomous bottom-up political event and a place for a new political articulation was the student occupation of the Faculty of Humanities and Social



■ **Andreja Kulunčić**, *Commencer aussi bien que l'on peut, la boîte à outils pour le travail collectif / Beginning as Well as We Can, Toolkit for Collective Work*, 2014

La sphère culturelle comme artistique trouve en relation avec ces initiatives son expression; qu'il s'agisse des actions qui servent d'abord comme outils militants, ou du soutien synergique du secteur culturel qui donne à ces actions une certaine légitimité.

Le deuxième événement autonome politique décisif, venant de la base, et qui devient le lieu d'une nouvelle articulation politique est l'occupation étudiante de la Faculté des Lettres et des Sciences sociales à Zagreb en 2008, puis des autres universités en Croatie. Après 1968, c'était la plus grande révolte étudiante étant à la fois une critique plus large de la société. Les étudiants ont bloqué les cours dans les facultés partout en Croatie et posé des exigences contre la commercialisation et l'étatisation de l'enseignement supérieur. En même temps, le processus de blocage des cours, la façon de négocier et l'articulation se sont réalisés comme un processus horizontal sous forme des réunions générales auxquelles chacun pouvait prendre part. Aussi, la révolte étudiante a été pensée comme un processus social plus large, et elle a réalisé une avancée dans la connexion entre le monde du travail, les syndicats et les initiatives comme *Le droit à la cité*.

Le thème du travail et les conséquences des changements économiques provoqués par la restructuration de la société en transition continue dans une série de projets artistiques comme par exemple *Nama : 1908 employés, 15 grands magasins* d'Andreja Kulunčić (en 2000), *Fromage blanc et la crème fraîche* de Kristina Leko, un projet de plusieurs années à partir de 2000, qui traite de la problématique du travail féminin à travers le destin des laitières; la série *Nada Dimić* (de 2000)

Sciences in Zagreb in 2008, and then in other universities in Croatia. After 1968 this was the biggest student revolt, which was at the same time a more widely based criticism of society. Students stopped the teaching at faculties throughout the country and made demands aimed against the commercialisation of higher education. At the same time, the actual process in which teaching was halted, the manner of negotiation and articulation was embodied as a horizontal process, in plenary sessions that anyone could join. The student revolt was conceived as a broader social process, and took a step forward in making links with labour, the unions and initiatives like *Right to the City*.

The theme of work and the consequences of economic changes brought about by the restructuring of the transitional society was continued in a number of artistic projects, like *Nama: 1908 Employees, 15 Department Stores* (2000) by Andreja Kulunčić; in the long-running project of Kristina Leko *Cheese and Cream* (from the 2000s), which addressed the problem of female labour through the fate of the independent dairywomen; the series *Nada Dimić File* (from 2000) by Sanja Iveković, who worked on the failed textile factory called *Nada Dimić / Endi International*. Recently there have been the projects of Siniša Labrović *Job* (2013) and Milijana Babić *I am Looking for a Job* (2012–2013) which deal with the topics of rising unemployment and the evaluation of artistic work.

In this meandering journey through Croatian contemporary art and reality, the recent project *Beginning as Well as We Can, Toolkit for Collective Work* presented in the

de Sanja Iveković qui a thématisé l'usine de textile en faillite *Nada Dimić / Endi International*, et jusqu'aux projets plus récents de Siniša Labrović *Travail* (2013) et celui de Miljana Bačić *Je cherche un travail* (2012–2013) qui traitent des thèmes du chômage grandissant et de la valorisation du travail artistique.

Dans ce cheminement sinueux à travers l'art et la réalité contemporaine croate, il faut noter le projet récent *Commencer aussi bien que l'on peut, la boîte à outils pour le travail collectif*, montré à la Galerie Nova à Zagreb. Le projet est initié par Andreja Kulunčić (née en 1968) en collaboration avec plusieurs groupes militants formels et informels, de Nouveau syndicat et Le droit à la cité aux nombreux autres groupes issus pour la plupart de la révolte d'étudiants et de la réunion plénière de 2009, comme BRID (Organisation pour l'initiative des travailleurs et la démocratisation), Le Front des femmes, et Fem Front. Dans ses activités, l'exposition traitait de l'érosion de la sécurité sociale, le chômage de masse et les conditions instables du marché du travail en Croatie, en ajoutant l'étude de l'auto-organisation précédente des travailleurs et les expériences de la démocratie directe.

Dans le cadre de l'exposition, une «boîte à outils» a été réalisée collectivement – contenant un lexique des notions, les archives des luttes précédentes et la littérature du domaine du syndicalisme, de la démocratie directe, du féminisme, de la théologie pratique et de l'art engagé. Le modèle du manuel est la métaphore et l'encouragement d'une action commune, mais aussi un outil d'éducation concret, destiné aux usagers, qui favorise la connaissance dans la recherche des solutions alternatives.

La recommandation de la solidarité et la réflexion des thèmes sociaux se manifestent aussi aux niveaux sensibles et moins explicites. Dans le contexte du musée et des galeries, Božena Končić Badurina (née en 1967) initie continuellement une suite de performances situationnelles singulières. Pour reconfigurer les relations du pouvoir: institution-public-travail artistique, l'artiste interroge les thèmes de la présence, de l'exposition et de la poli-



■ Božena Končić Badurina, *La vitrine / Shop Window*, 2009

Gallery Nova in Zagreb certainly deserves a mention. The project was initiated by Andreja Kulunčić (born 1968) in association with a number of formal and informal activist groups, including New Union and Right to the City, as well as numerous groups mainly deriving from the student revolt and plenums of 2008, such as BRID (Organisation for Workers' Initiative and Democratization), Women's Front and Fem Front. In a series of activities, the exhibition focused on the erosion of social security, mass unemployment, the unstable conditions of the labour market in Croatia with the researches of previous worker self-organisation and the experiences of direct democracy.

A toolkit was collectively generated in the framework of the exhibition – with its glossary, archive of previous struggles and references from the area of unionism, direct democracy, feminism, practical theology and engaged art. The model of the primer is a metaphor of and stimulus

to joint action, as well as a concrete educational tool meant for users that encourages the acquisition of knowledge in the finding of alternative solutions.

Advocacy of solidarity and a reflection of social themes are also produced at sensory and less explicit levels. Božena Končić Badurina (born 1967), within the framework of museum and gallery framework, continues to



■ Božena Končić Badurina, *Sans visages / No Faces*, 2009



tique du regard. De nature intime, ses travaux peuvent être lus tout de même comme les métaphores des états sociaux plus larges. Par exemple, la performance *Sans visages* (Galerie Karas, Zagreb, 2009) réunit les figurants d'âge différent qui évitent le contact avec les visiteurs. La situation qui ressemble par exemple aux situations trouvées dans le tramway ou dans une salle d'attente, la performance commente l'aliénation au quotidien, mais aussi les mécanismes de l'hégémonie où l'altérité se définit par le regard. Dans *La vitrine* (2009, Place Kvaternik, Zagreb) elle installe un groupe de bacheliers dans une vitrine fraîchement construite pour faire référence au chômage qui augmente et le manque de perspective qui règne surtout parmi les plus jeunes, quand *La performance décentralisée* (Molekula, Rijeka, 2011) soumet la décision sur le thème et la structure de la performance au débat collectif, en déplaçant la décision plénière horizontale dans l'espace artistique.

Sans aucun doute plusieurs des sujets cités resteront actuels dans l'avenir. La conclusion des luttes collectives et du militantisme pour la solidarité est toujours incertaine, non seulement en tant que relique du passé, d'une « époque dorée » du socialisme, mais aussi en tant que lieu de la configuration de l'avenir. Les recherches et les tentatives de certains acteurs culturels restent un gage particulièrement précieux sur ce chemin, pas seulement à cause de leur intégrité et leur action sociale pertinente. Les images, les situations et les sentiments que la pratique artistique évoque dans ses actions, sont une contribution tout aussi importante. Ils forment l'horizon d'une politique de la mémoire et de l'imaginaire de ce qui n'existe pas encore. ●

initiate a number of uncommon situational performances. Reconfiguring the power relations among institutions, the public and art, the artist tests out the themes of presence, exposure and the politics of the act of looking. Although intimate in nature, her works can be read as metaphors of overall states of society. For example the performance *No Faces* (Karas Gallery, Zagreb, 2009), brings together extras of various ages who avoided contact with the visitors.

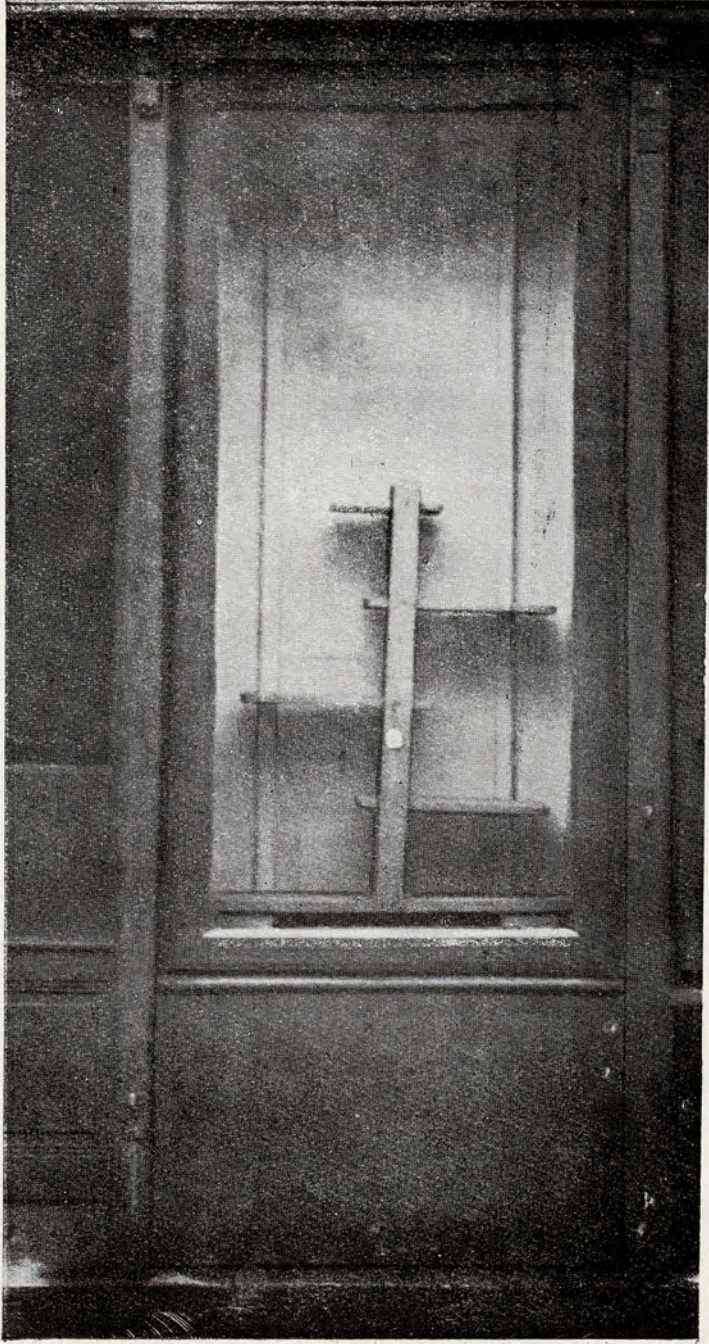
Like situations in trams or waiting rooms, the performance comments on the alienation of everyday life, and the hegemonic mechanisms with which the notion of otherness is established through the act of looking. *Shop Window* (2009, Kvaternik Square, Zagreb) places a group of high school graduates in a newly built shop window, indirectly referring to the rising unemployment and hopelessness that is particularly prevalent among the younger population, while *Decentralised Performance* (Molekula, Rijeka, 2011) leaves the decision as to the theme and structure of the performance to the collective process, placing the horizontal decision-making of the plenum in the space of art.

There is no doubt that a number of the themes mentioned will not lose any of their actuality in the future. The outcome of the collective struggles and the advocacy of solidarity – not only as a relic of past times, “the golden age” of socialism, but also as a place for the configuration of the future – is still uncertain. The investigations and endeavours of people in the arts are a remarkably valuable pledge and not only because of their integrity and relevant social criticism. Images, situations and feelings that artistic practice evokes on the way are an equally valuable contribution. They give shape to the horizon of a wider politics of memory and imagination of the impending and the not-yet-existent. ●

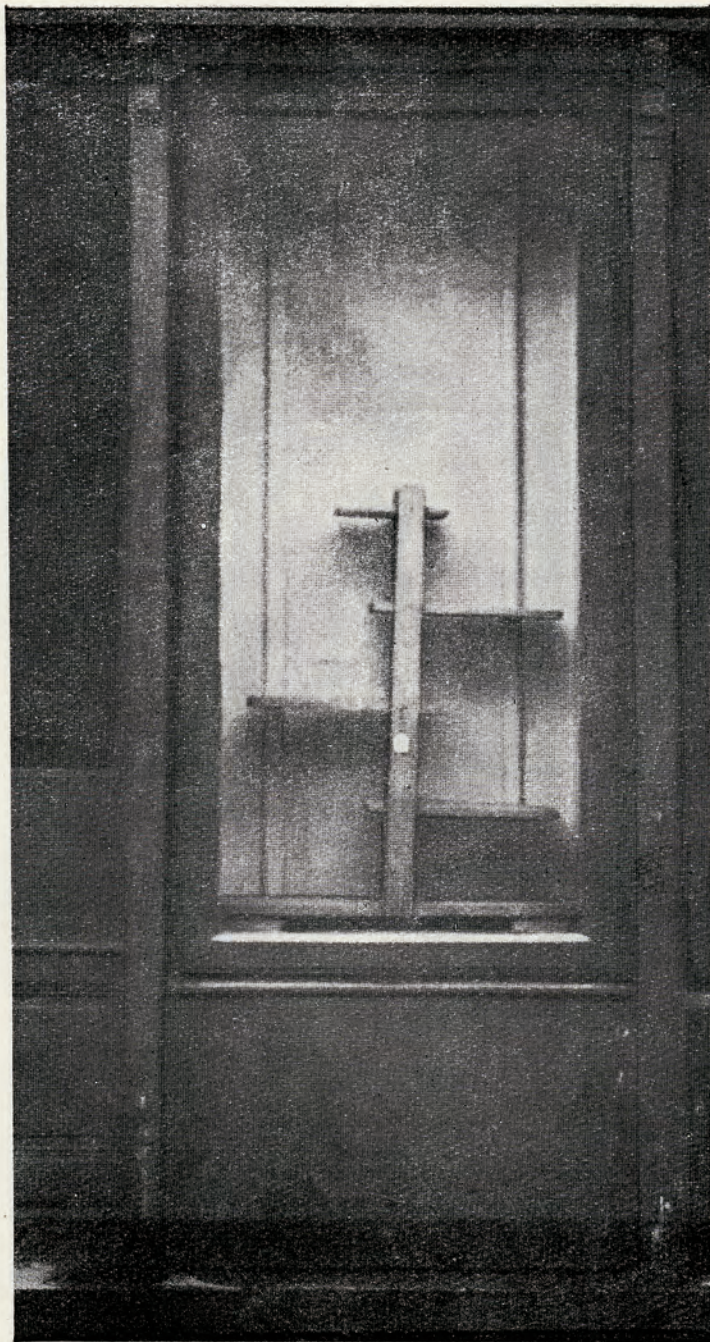
**œuvres / works**



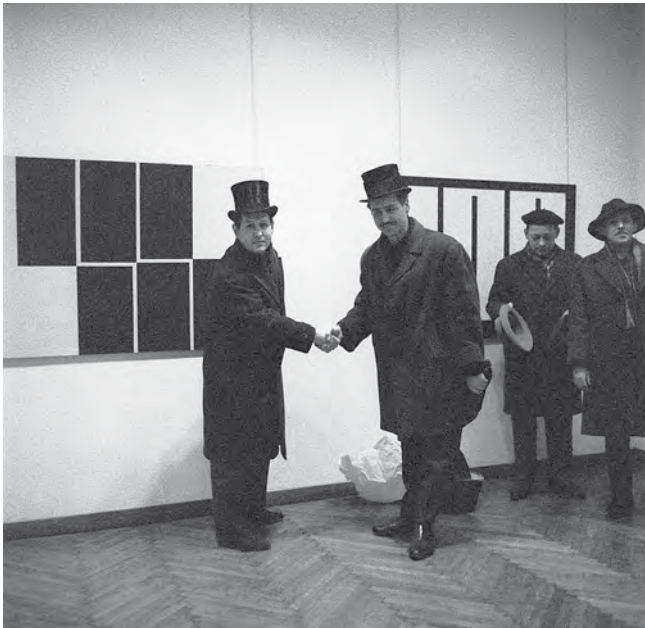
# Gorgona







Josip Vaništa, *Gorgona* anti-revue №1 / *Gorgona* anti-journal №1, 1961



Actions Gorgona / Gorgona actions, 1966

Apstraktno slikarstvo je pitoreskna književnost psiholoških stanja. To je bijedno. Ja sam sretan da nisam apstraktni slikar.

YVES K.

Samo u praznini prebiva ono što je esencijalno.

DAO-TCE

Ranije sam u prozama volio bogatstvo emocije, duboke muzike i vruće boje; slaboće sigurno koje zaslužuju da ih poprave zaušnicama i štapovima; sada sam poslije četvrt stoljeća, doveden u carstvo čiste i asketske linije.

TIN UJEVIĆ: Sabrana djela, knjiga VII, strana 238

Heidegger ostaje i sam na pozicijama svojevrsnog nihilizma koji, svodeći čovjekovo bivstvovanje na bivstvovanje ka smrti, vidi njegov najviši ljudski zadatak u tome da ne izbjegavajući svoju najvlastitiju i najneizbježniju mogućnost bivstvuje bez iluzija u samosvjesnoj i tjeskobnoj slobodi ka smrti.

Čovjeku govor ne otvara nego skriva vlastitost.

M. H.

## Josip Vaništa

### Pensées pour février, 1964

La peinture abstraite est la littérature pittoresque sur des états psychologiques. C'est pathétique. Je suis heureux de ne pas être un peintre abstrait. — YVES K.

Ce n'est que dans le vide que réside ce qui est essentiel.

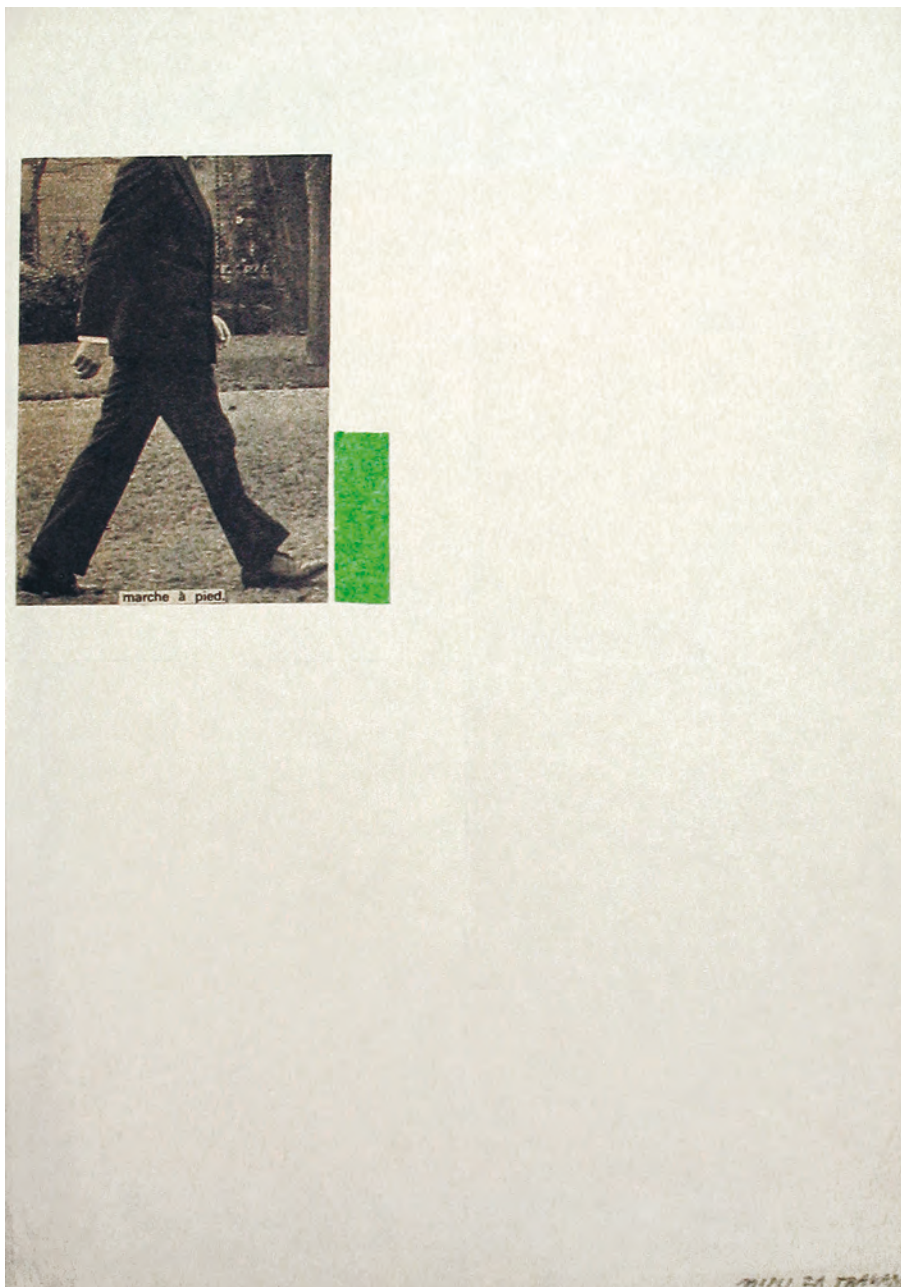
— LAO-TSEU

Auparavant, j'aimais la prose pour sa richesse d'émotion, sa musique profonde et ses couleurs chaudes; faiblesse qui mérite une correction à coup de gifles et de bâton; aujourd'hui après un quart de siècle, je suis arrivé au royaume de la ligne pure et ascétique.

— TIN UJEVIĆ: *Œuvres complètes*, volume 7, page 238.

Heidegger lui-même reste sur les positions d'un certain nihilisme qui réduit l'existence de l'homme à l'existence vouée à la mort. Selon lui la plus importante tâche humaine consiste à l'accepter et à mener une existence dépourvue d'illusions, dans une liberté consciente et intelligente de la condamnation à mort, sans vouloir fuir ses capacités les plus personnelles.

Pour l'homme, la parole cache plus la singularité qu'elle ne la révèle. — M. H.



Josip Vaništa,

*Les pensées pour avril / Thoughts for April,*

1964

Gedanken für Mai



**Josip Vaništa,**  
**Thoughts for February, 1964**

Abstract painting is a picturesque literature of psychological states. This is pathetic. I am happy I am not an abstract painter. — YVES K.

Only in emptiness does that which is essential dwell. — LAO-TZU

I used to love the richness of emotion, deep music and hot colours in works or prose; weaknesses that certainly deserve to be put right by slaps and sticks; now, after a quarter of the century, I have been brought to the empire of pure and ascetic line.

— TIN UJEVIĆ. *Collected Works*. Vol. VII, p. 238

Heidegger himself remains in the position of a specific nihilism. Reducing man's existence to existence towards death, he sees the highest human task as existence devoid of illusions, in self-aware and apprehensive freedom towards death, but without avoiding personal and most inevitable potentials. Speech does not reveal but conceals the selfhood of mankind. — M. H.

**Josip Vaništa,**  
*Les pensées pour mai / Thoughts for May,*  
(1964), 1977

Misli za lipanj, srpanj, kolovoz.

Budistički svećenici žive sami ljeti, sakupljaju  
se zimi.

H.de M. Carnets, années 1930-1944.

*Gorgona* anti-revue,  
1961-1966, 11 numéros /  
*Gorgona* anti-journal,  
1961-1966, 11 issues:  
Nº 1 - Josip Vaništa, 1961  
Nº 2 - Julije Knifer, 1961  
Nº 3 - Marijan Jevšovar, 1962  
Nº 4 - Victor Vasarely, 1961  
Nº 5 - Ivan Kožarić, 1961  
Nº 6 - Josip Vaništa, 1961  
Nº 7 - Miljenko Horvat, 1965  
Nº 8 - Harold Pinter, 1965  
Nº 9 - Dieter Roth, 1966  
Nº 10 - Josip Vaništa, 1966  
Nº 11 - Josip Vaništa, 1966

Josip Vaništa,  
*Pensées pour juin, juillet,  
août / Thoughts for June,  
July, August, 1964*

**Pensées pour juin, juillet, août 1964**

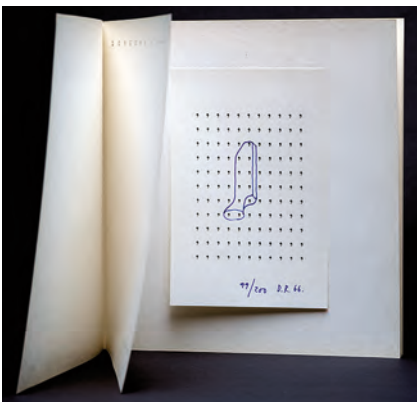
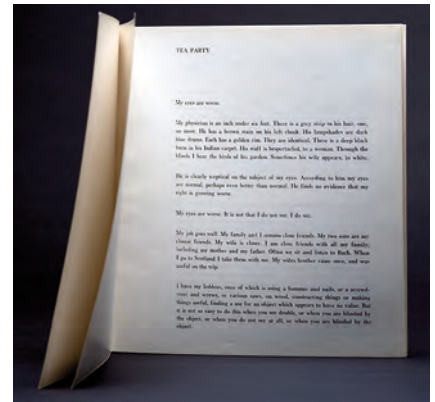
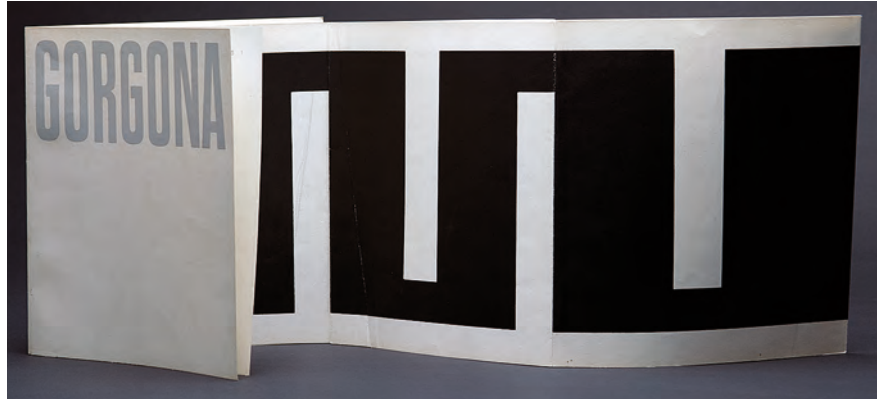
Les moines bouddhistes vivent seuls l'été,  
ils se rassemblent en hiver.

— H. DE M.: *Carnets*, 1930-1944

**Thoughts for June, July, August, 1964**

Buddhist priests live alone in summer,  
come together in winter.

— H. DE M.: *Carnets*, 1930-1944



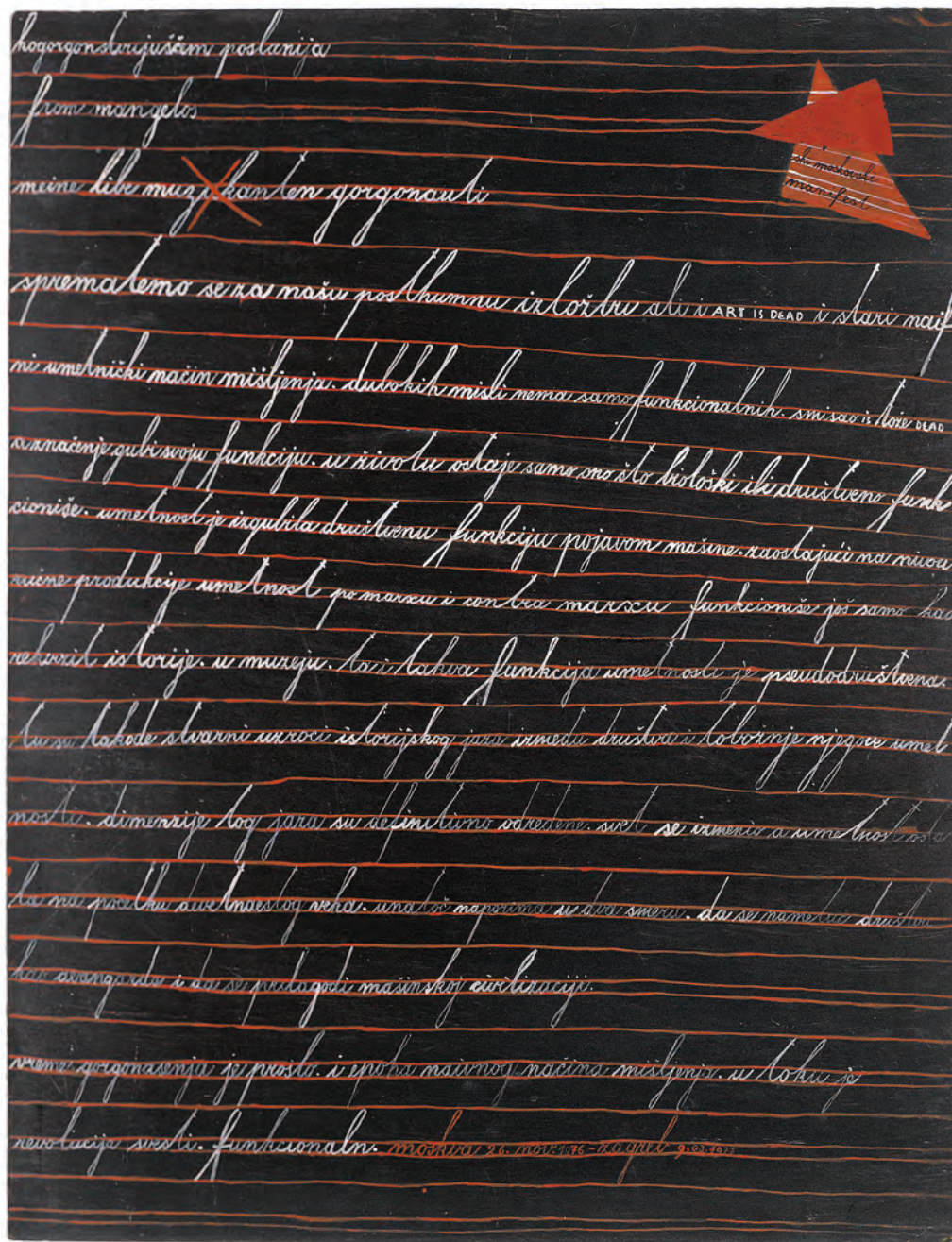
## le manifeste de moscou

kogorgonsvtuyuschem poslaniya  
from mangelos

meine libe muzikanten gorgonauts  
nous nous préparons pour notre expo-  
sition posthume mais ART IS DEAD ain-  
si que l'ancienne façon naïve de penser  
l'art. il n'y a pas de pensées profondes,  
seulement des pensées fonctionnelles.  
le sujet est également DEAD et le sens  
est en train de perdre sa fonction. ne  
subsiste que ce qui fonctionne biologi-  
quement ou socialement. avec l'avène-  
ment de la machine, l'art a perdu sa fonc-  
tion sociale. en restant au niveau de la  
production manuelle, l'art, selon marx  
et à l'opposé de marx, ne fonctionne  
plus que comme un accessoire de l'his-  
toire. dans le musée. cette fonction de  
l'art est pseudo-sociale. à cela s'ajoutent  
aussi les véritables causes de l'écart his-  
torique entre la société et son soi di-  
sant-art. l'ampleur de cet écart a été  
définitivement déterminée. le monde a  
changé alors que l'art est resté bloqué  
au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. en dépit des  
efforts dans les deux directions. s'impo-  
ser à la société en tant qu'avant-garde et  
s'adapter à la civilisation de la machine.  
le temps de la gorgonisation est révo-  
lu. l'époque de la façon naïve de penser  
aussi. la révolution de la conscience est  
en cours. une révolution fonctionnelle.

— DIMITRIJE BAŠIČEVIĆ MANGELOS

moscou le 26 novembre 1976 – zagreb  
le 9 mars 1977



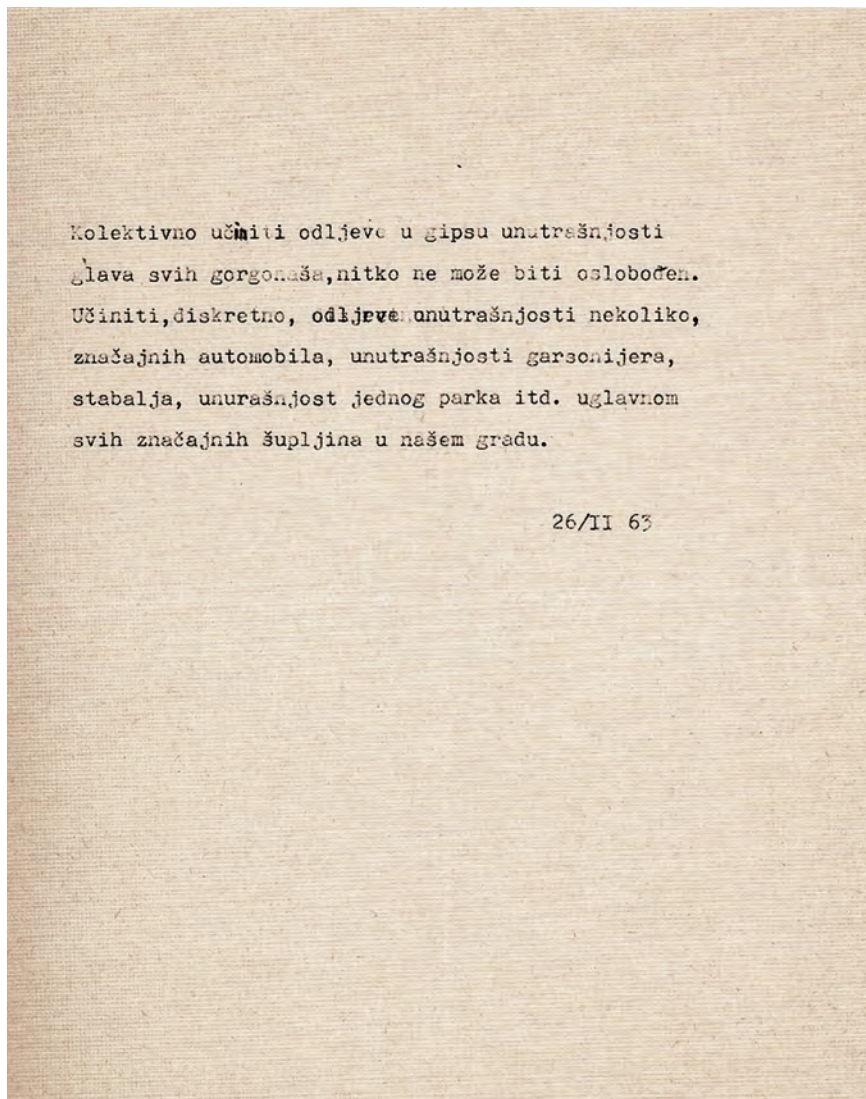
Dimitrije Bašičević Mangelos,  
Le manifeste de Moscou / Moscow Manifesto,  
1977



## moscow manifesto

kogorgonsvtuyuschem poslaniya  
from mangelos  
meine libe muzikanten gorgonauts  
we are preparing for our posthumous  
exhibition but ART IS DEAD and  
so is the old naïve way of thinking.  
there are no profound thoughts only  
functional ones. the purpose is also  
DEAD and the meaning is losing  
its function. only what functions  
biologically or socially remains alive.  
art lost its social function with the  
advent of the machine. remaining  
on the level of manual production  
art according to marx and contra  
marx still functions only as a prop of  
history. in museums. this and similar  
functions of art are pseudo-social.  
these are also the real causes of the  
historical gap between the society and  
its quasi art. the dimensions of this  
gap have been definitely determined.  
the world has changed while art  
is stuck at the beginning of the  
nineteenth century. despite its efforts  
in two directions. to impose itself on  
society as an avant-garde and to adapt  
to the machine civilization.  
the time of gorgonauting is over. and  
the epoch of the naïve way of thinking  
too. the revolution of consciousness is  
taking place. a functional one.

— DIMITRIJE BAŠIČEVIĆ MANGELOS  
moscow 26 nov. 1976 – zagreb 9 march  
1977



Ivan Kožarić, *Œuvre collective / Collective Work*, 1963

«Couler collectivement en plâtre  
les intérieurs de la tête de tous les  
Gorgoniens, personne ne peut en être  
excusé. Réaliser, discrètement, les  
moulures de l'intérieur de plusieurs  
automobiles importantes, d'intérieurs  
de studios, d'arbres, d'intérieurs d'un  
parc etc., bref de toutes les cavités  
d'importance de notre ville.»

— IVAN KOŽARIĆ

“Collectively to make the plaster casts  
of the insides of the heads of all the  
Gorgona members, no one is exempt.  
To make, discreetly, the casts of the  
interiors of several important cars, the  
interiors of studios, trees, the interior  
of a park, etc, in short, of all the most  
important cavities in our city”.

— IVAN KOŽARIĆ

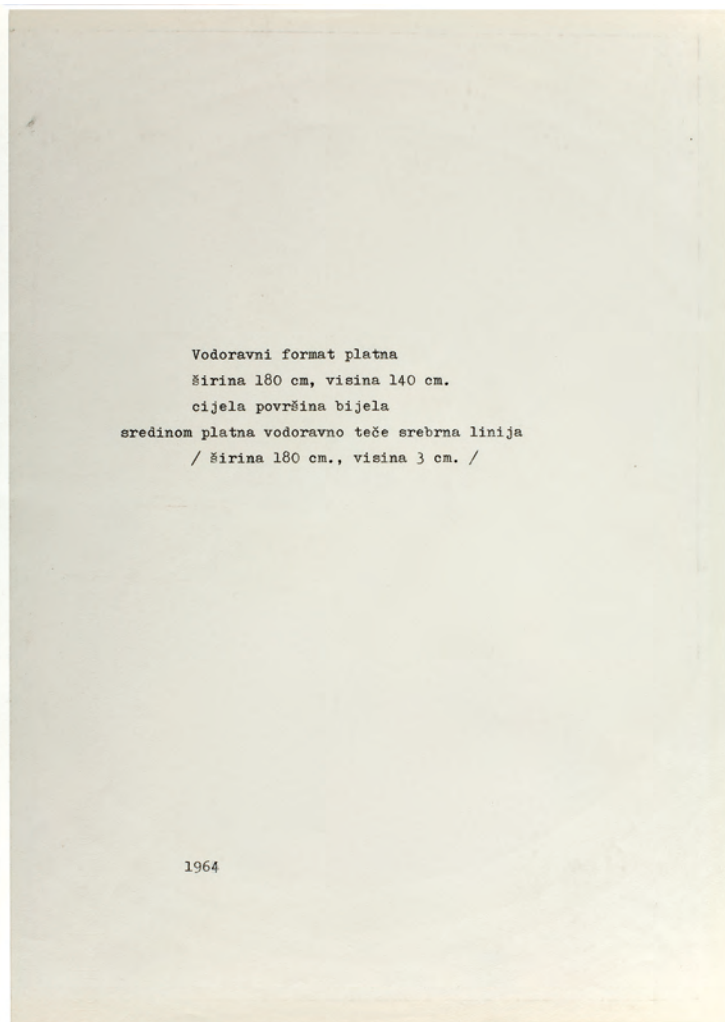




Josip Vaništa, *Carte d'identité collective*  
(*Photocompensation*) /  
*Collective ID Card (Photocompensation)*,  
1961

DÉTAIL / DETAIL

# Josip Vaništa



## Peinture

Format horizontal

largeur 180 cm, hauteur 140 cm.

surface entièrement blanche

une ligne argentée traverse horizontalement le milieu de la toile

/ largeur 180 cm, hauteur 3 cm /

—1964

## Painting

Horizontal canvas format

width 180 cm, height 140 cm.

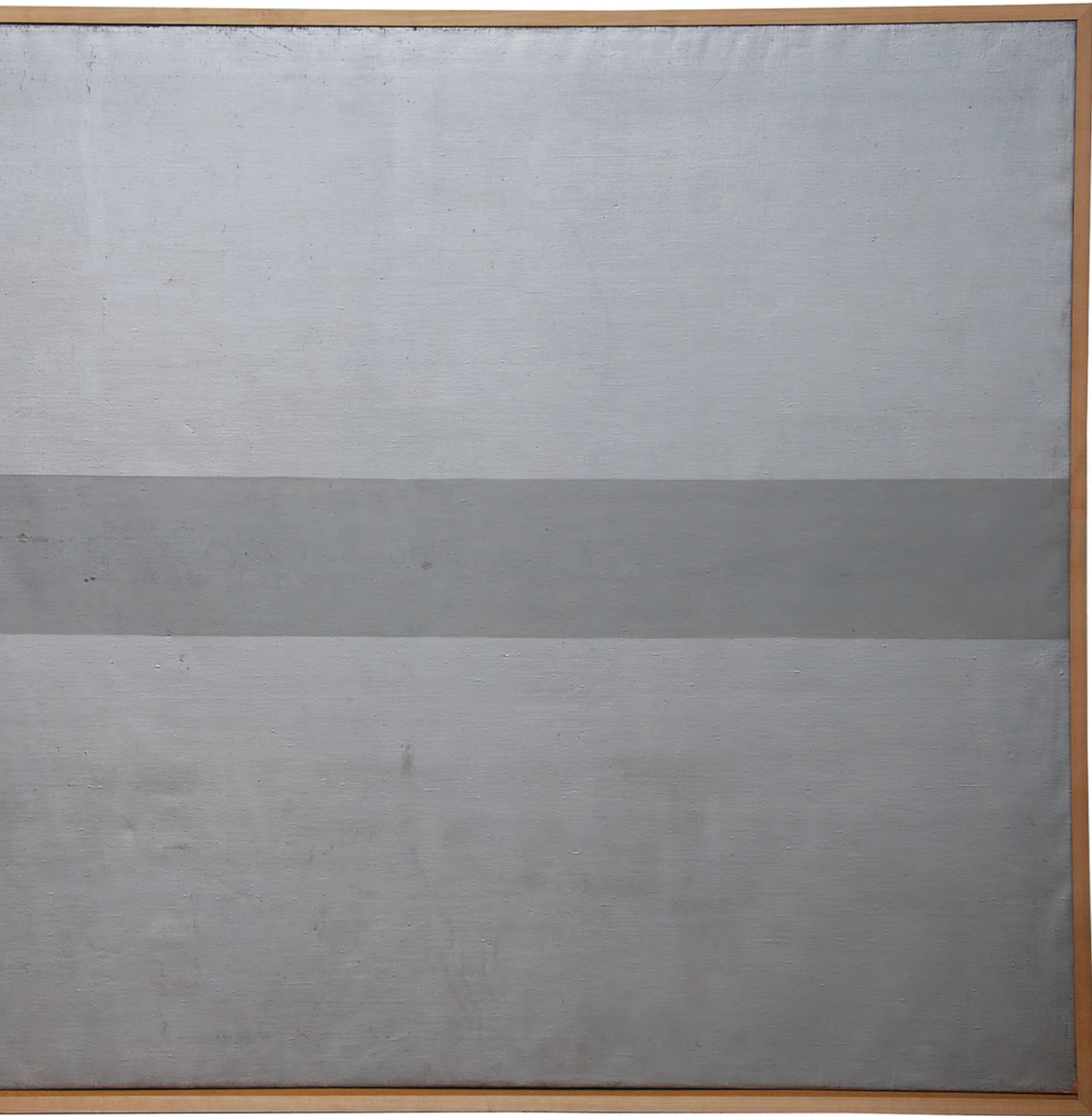
The entire surface is white.

A horizontal silver line runs across the middle of the canvas

/ width 180 cm, height 3 cm /

—1964





Ligne argentée sur fond blanc /  
*Silver Line on a White Background*, 1965

### 13 Instructions sur la façon de lire le projet

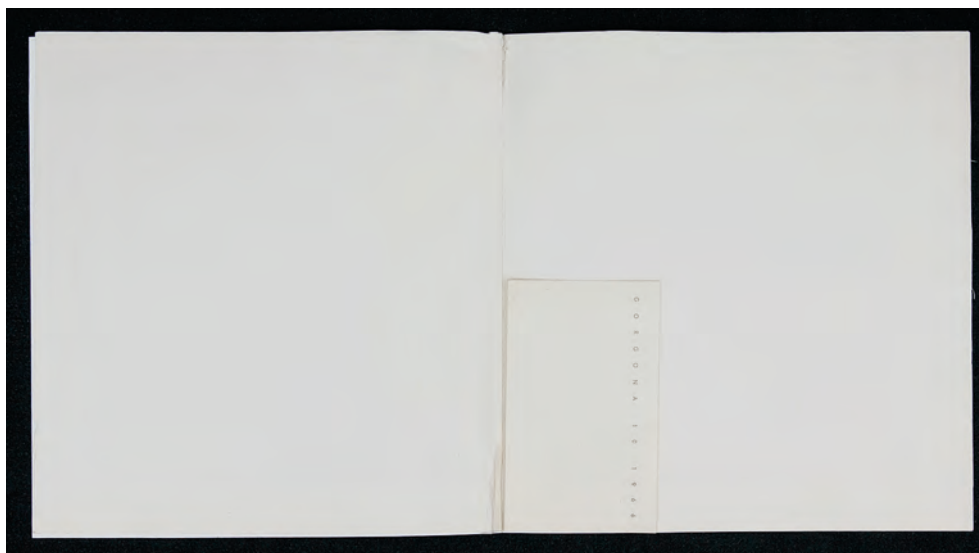
1. Ce que l'on appelle l'art : c'est l'intérêt unique et exclusif de Gorgona.
2. Désignons le sujet de Gorgona. Il est dépourvu de toute signification psychologique, morale ou symbolique.
3. Gorgona est pour l'éphémère absolu dans l'art.
4. Les œuvres dans un état inachevé, avant d'obtenir leur fonction verbale ou optique finale, ne perdent pas leur similitude formelle.
5. Gorgona ne cherche ni à faire une œuvre d'art ni à obtenir un résultat.
6. Sa pensée est grave et rare, il recule devant les habitudes enracinées de la vie.
7. Sa méfiance est persistante et rare par rapport à une clarté trop excessive.
8. Devrait-on avoir peur de dire que Gorgona s'est constitué de manière naturelle?
9. Gorgona ne fuit pas le monde limité à l'humain, il se fuit lui-même.
10. Gorgona évalue en fonction de la situation.
11. Ses aspirations passent de l'essence à l'illusion.
12. Gorgona est contradictoire.
13. Gorgona est défini en tant que somme de toutes les interprétations possibles.

—JOSIP VANIŠTA, 1961

### 13 Instructions for Reading the Draft

1. What is known as art: only and exclusively the field of Gorgona's interest.
2. Let's call it Gorgona's subject. It is devoid of any psychological, moral or symbolical meaning.
3. Gorgona is for absolute transience in art.
4. Works in an unfinished state, before receiving their final verbal or optical function, do not lose their formal similarity.
5. Gorgona does not demand neither a work of art nor any result in art
6. The Gorgona thought is serious and spare, it retreats before the deep-rooted habits of living.
7. Gorgona is permanently suspicious of excessive clarity.
8. Should I be afraid to state that it arose naturally?
9. It does not flee from the world limited to what is human. It flees from itself.
10. It evaluates according to the situation.
11. Its aspirations pass from essence to illusion.
12. It is contradictory.
13. Gorgona is defined at the sum of all possible interpretations.

— JOSIP VANIŠTA, 1961



Josip Vaništa,

*Gorgona anti-revue* №10 /

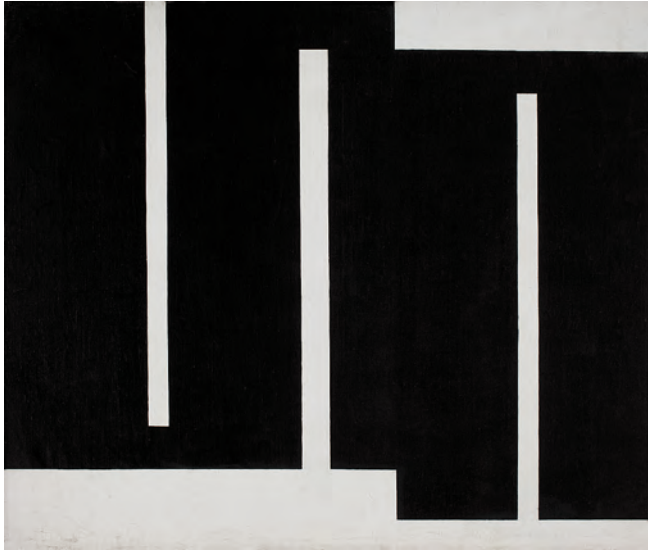
*Gorgona anti-journal*, №10,

1961



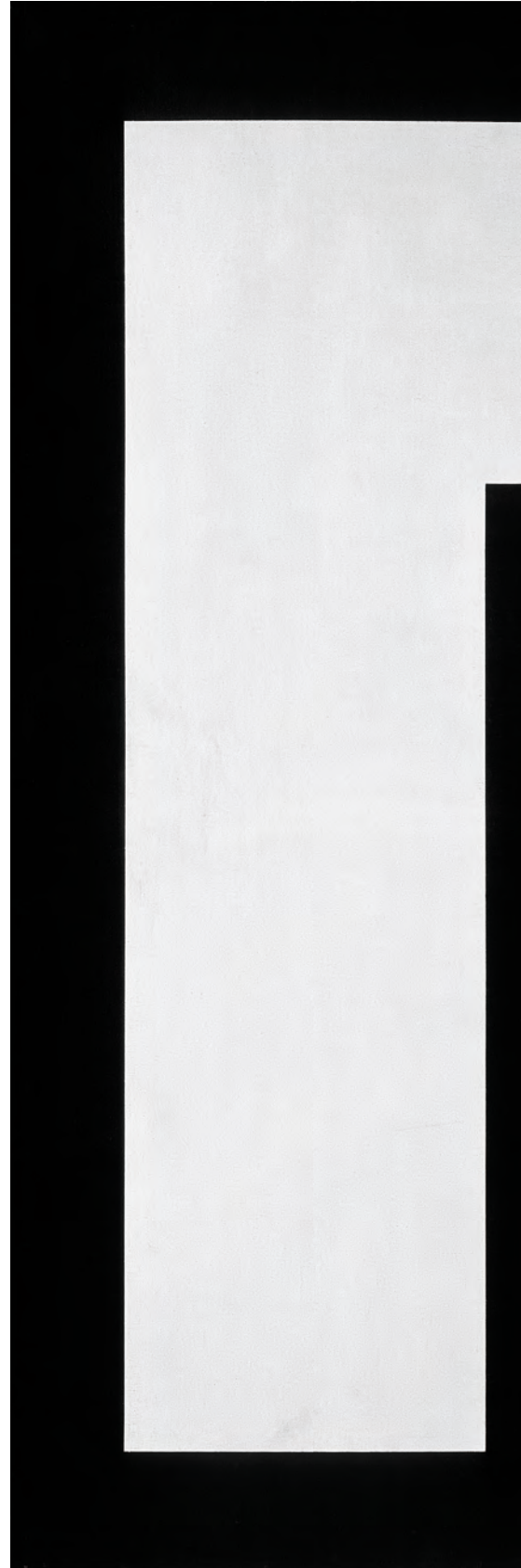
*Gorgona anti-revue* №6 /  
*Gorgona anti-journal*, №6, 1961

# Julije Knifer



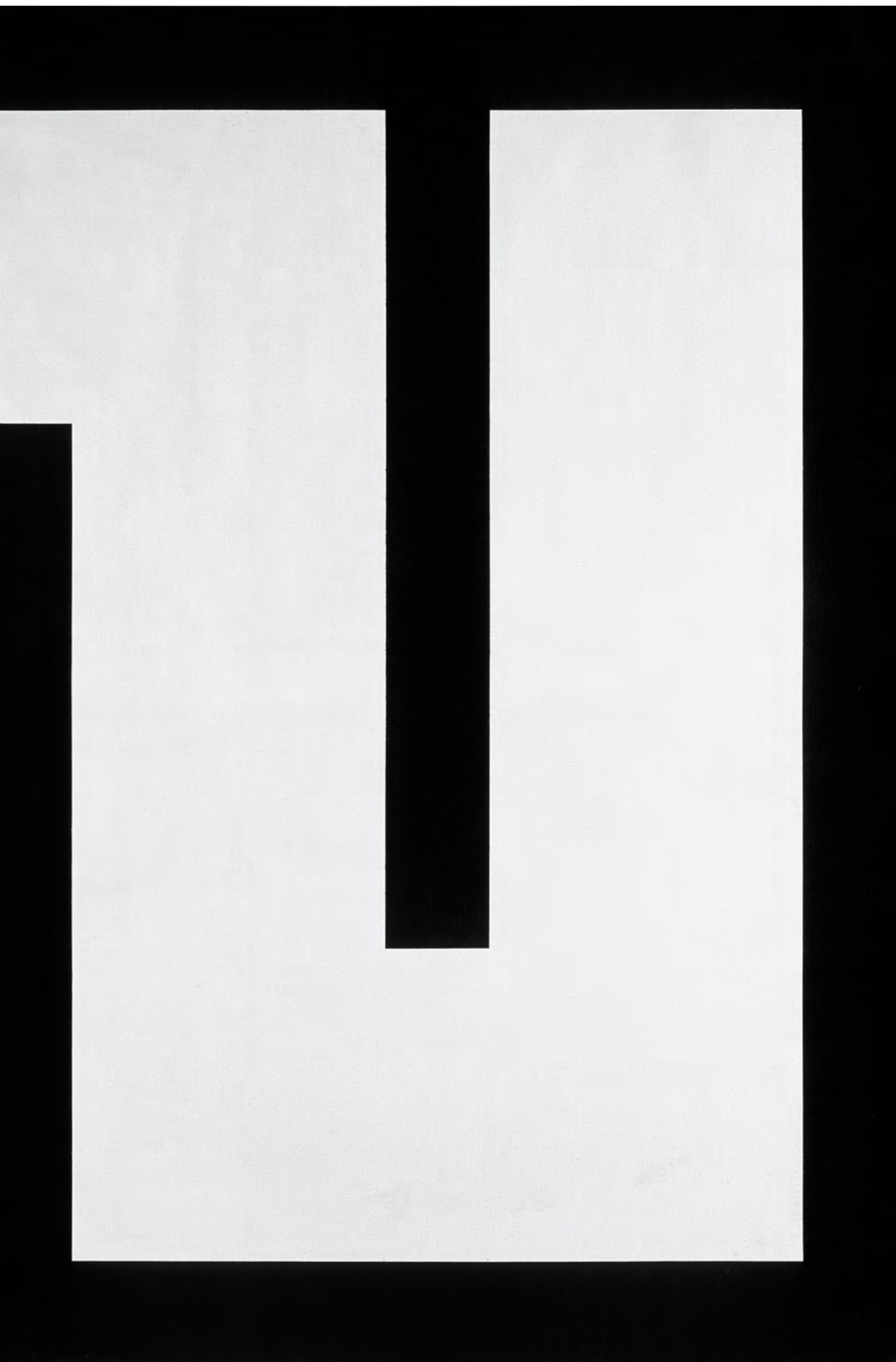
*Sans titre / Untitled, 1960–1961*

*Méandre / Meander, 1970*





*Sans titre / Untitled,*  
1978



## Notes

En 1959 et en 1960 j'étais préoccupé par l'idée de créer une anti-peinture. En réduisant, je suis arrivé à un minimum de moyens d'expression, et c'est ainsi que j'ai obtenu les formes définitives dans mes peintures. Dans cette démarche de recherche de rythmes extrêmement limités je me suis arrêté sur les contrastes entre le blanc et le noir et les rapports entre les verticales et les horizontales. La fonction du méandre dans mes peintures n'est pas philosophique, et encore moins décorative. Elle n'est que visuelle. La forme extérieure de «l'image» résulte de mes efforts pour obtenir, par ce processus de recherche de l'anti-image, à l'aide des moyens qui donnent la forme finale de l'image, et cette forme aurait dû donner comme résultat l'anti-peinture. Aujourd'hui, l'anti-peinture n'est (probablement) plus d'actualité pour moi et je ne sais pas si mes dernières positions devraient suggérer la formule d'anti-peinture. Entre noir et blanc, et vice versa, dans mes peintures s'opère un processus où le noir et le blanc créent un événement visuel organisé ou bien un événement organisé visuellement.

(...)

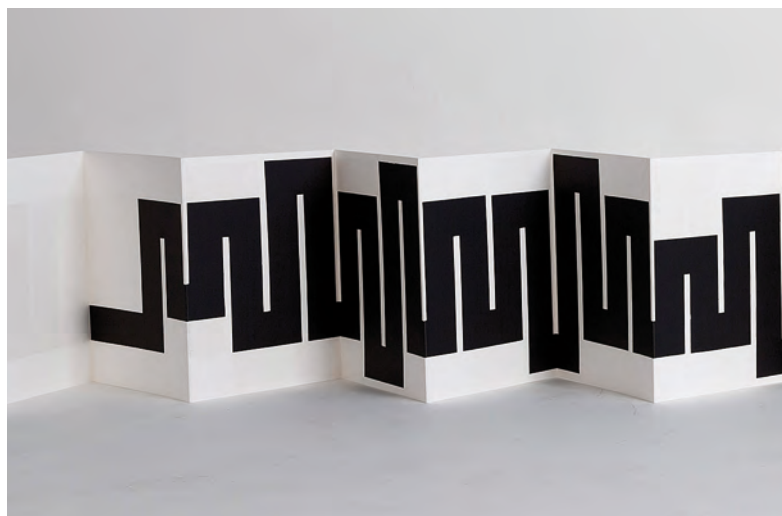
Mon objectif initial était de créer l'anti-peinture grâce au processus de la réduction de la forme et du contenu. Puisque l'absurde est pour moi une forme très spécifique de la liberté, dans ce processus (jusqu'à une certaine forme de l'anti-peinture) je suis allé jusqu'à l'absurde.

Je voulais obtenir le rythme et les contrastes extrêmes. Le rythme le plus simple et le plus important est la monotonie. La monotonie est le flux et le rythme en même temps. Un rythme monotone découle de mon processus de travail. La continuité est importante, mais pas la chronologie.

Mon travail est un flux sans continuité ou une continuité irrégulière. La direction n'est pas importante, c'est l'écoulement qui est important.

Dans mon travail, il y a eu peu d'évolution ou bien aucune, et même s'il y en avait une, c'est dans le sens de la disparition complète de la peinture.

Les surfaces blanches peuvent être aussi bien le commencement que la disparition de l'image. ●



Julije Knifer, *Méandre*, rue Branimir / *Meander*, Branimir Street, Zagreb, 1987

EXTRAIT DU TEXTE Julije Knifer: «Notes». *Život umjetnosti* № 35, Zagreb 1983, p. 28-34.



*Méandre*, avec le poème *Der Rhein* de Friedrich Hölderlin / *Meander*, with the poem *Der Rhein* by Friedrich Hölderlin, Tiesen, Neu Isenburg, 1984

## Writings

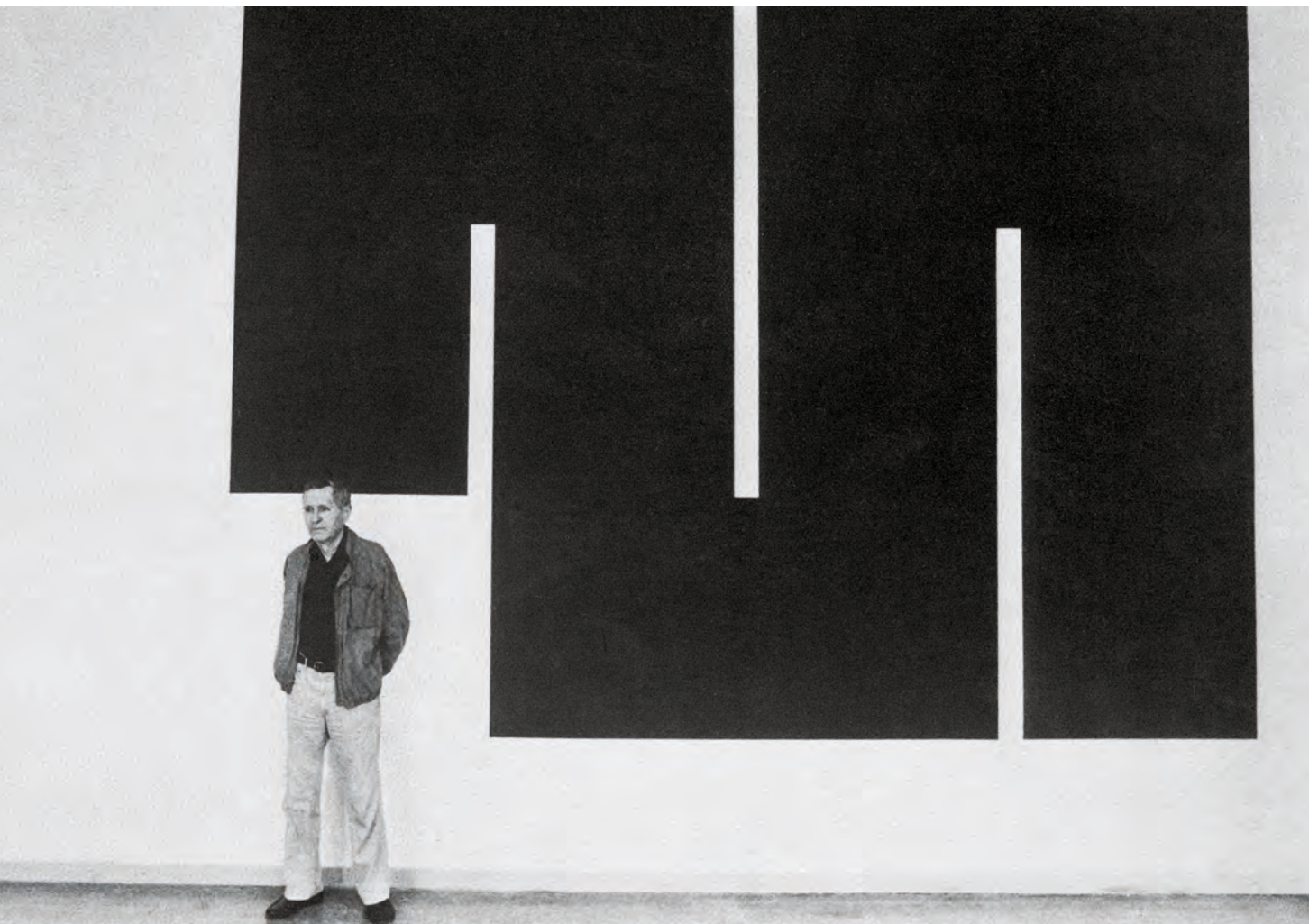
In 1959 and 1960 I was obsessed with the idea of creating anti-paintings. With reduction I achieved minimal means of expression and thus obtained the final shape of my paintings. In the process of reaching the ultimate liminal rhythms, I stopped at the contrasts of white and black and the relationships between the vertical and the horizontal. The function of the meander on my paintings is neither philosophical nor decorative. The function is purely visual. The outer shape of the “painting” is the result of my attempts, in the process of achieving an anti-painting, to use some of the means which would give the final shape to the painting, and that shape was supposed to produce an anti-painting. Today my anti-painting is (probably) is no longer current and I am not sure whether my last standpoints should suggest the form of anti-painting. A process takes place on my paintings between black and white and vice versa, which creates an organized visual event or an organized visual happening out of white and black.

[...]

My primary aim was to make an anti-painting through the process of reducing form and content. Since for me the absurd is a definite form of freedom, in that process of reaching a specific form of anti-painting, I went to the absurd.

I wanted to achieve rhythm and extreme contrasts. The simplest and the most important rhythm is monotony. Monotony is a flow and rhythm at once. From my work process a specific monotonous rhythm has emerged. Continuity matters, but chronology does not. My work is a course without continuity or an irregular continuity. Direction is irrelevant, what matters is the flow. My work is marked by a minimal or no evolution whatsoever. And if there is any, it only leads to the total disappearance of the painting. White surface can be the beginning as well as the disappearance of the painting. ●

EXCERPT FROM Julije Knifer, “Zapisi [Writings]”, *Život umjetnosti*, № 35, Zagreb, 1983: 28–34.



**Julije Knifer, *Méandre / Meander*, PM Gallery,  
Zagreb, 1988**



Julije Knifer, *Méandre*, Station de métro Jean-Jaurès / *Meander*, Metro station Jean-Jaurès, Toulouse, 2007

# Dimitrije Bašičević Mangelos



*Négation de la peinture (Le Blue Boy) / Negation of Painting (Blue Boy),*  
m. 5 (1951–1956)



*Globe de Hegel / Hegel's Globe,*  
c. 1977–1978

## La pensée fonctionnelle

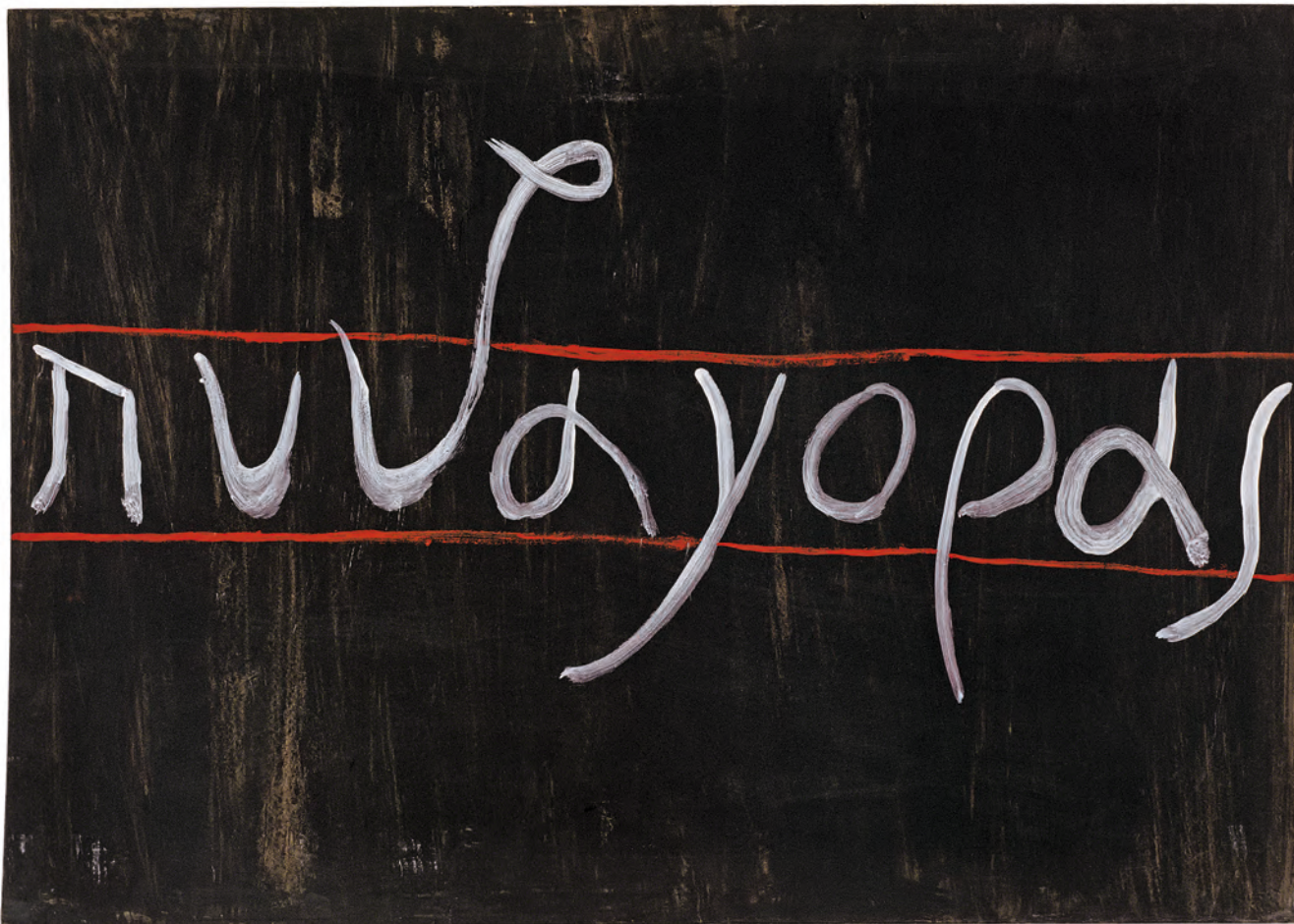
En tant que commissaire d'exposition des *Nouvelles tendances* organisée à la Galerie d'art contemporain, dans l'essai « L'actualité de l'art fonctionnel » (1965), **Mangelos** pose pour la première fois sa thèse sur « la pensée fonctionnelle » sur laquelle la majorité de ses manifestes *noartistiques* des années soixante-dix sera fondée comme par exemple dans : *Le Manifeste du manifeste*, *Le Manifeste sur une société sans art*, *Le Manifeste de Moscou*, *Le Manifeste de Šid*, *Le Manifeste sur la mémoire*, *Le Manifeste sur la photographie*, montrés à son exposition personnelle *Les Manifestes* à l'Atelier Dabac, à Zagreb en 1978. La thèse principale de **Mangelos** est de dire que contrairement à la société, l'art n'a pas connu de progrès. Il a trouvé son mode opératoire dans une forme théorico-artistique, celle du manifeste, qu'il appelle le « discours-pensée ». Dans la plupart des manifestes, il résume l'idée de l'existence de deux civilisations, celle du travail manuel et celle de la machine. La première est basée sur l'ancienne pensée naïve et métaphorique, et la deuxième sur une pensée fonctionnelle. L'évolution de la production a causé les fractures, provoqué la crise et le dépérissement des disciplines fondées sur la pensée métaphorique principalement l'art et la philosophie. Lors de ces changements évolutifs lorsque l'art dépérit, les concepts dépassés comme le génie, la vérité ou l'intuition, deviennent obsolètes... C'est pourquoi **Mangelos** dit dans ses manifestes qu'il n'y a pas de génie, que l'intuition est une qualité d'une pensée inventée, qu'au 21<sup>ème</sup> siècle on ne retiendra que la société et non l'art... Il y a mené des dialogues avec de nombreux philosophes et théoriciens : **Hegel**, **Heidegger**, **McLuhan**, **Walter Benjamin**, **Konrad Lorenz**, **Werner Heisenberg**... Il s'adressait plus particulièrement à **Hegel**, qu'il ne respectait pas beaucoup. Ces formulations courtes qu'il qualifiait à l'époque de « wittgensteiniennes », il écrivait sur des globes et il les considérait comme des manifestes. L'un d'eux est *Numberconcept Pitagoras* (vers 1977-1978). Dans **Pythagore** et « une autre civilisation » **Mangelos** s'intéresse aux mathématiques, aux origines de la pensée rationnelle or **Pythagore** était le symbole de cette façon de penser. De même que **Pythagore** « organisait le monde » à travers les chiffres, **Mangelos** a essayé d'ordonner les questions de contemporanéité. Il essayait de comprendre et de pratiquer l'art en cultivant « la pensée fonctionnelle ». Et c'est précisément ce concept d'art rationnel qui nous le révèle dans ce globe qui invoque le philosophe, que **Hegel** appelait « le premier maître universel ».

Le *noart* de **Mangelos** contient certainement une attitude iconoclaste. Il trouvait du sens dans l'art mais pas de substance, il utilisait les mots comme éléments constitutifs des arts visuels. De la sphère psychologique il s'est tourné vers l'art logique. Dans sa pratique artistique il a introduit le discours philosophique et une variété d'autres discours, en confirmant que la pratique de l'art et l'écriture théorique sont très proches. **Mangelos** a abandonné la peinture, ou plutôt il l'a niée de différentes manières. Dans le langage et la pensée il a reconnu la puissance progressive de l'art et de son intégration dans le cadre de l'évolution culturelle. Cependant, en donnant la priorité au travail mental, il n'a pas abandonné « le travail manuel ». Il a utilisé la couleur et le pinceau de sorte qu'on peut dire qu'il n'a jamais renoncé à la peinture physique, qui était un moyen pour lui, pas une finalité en soi. Il considérait l'art de différents points de vue et avec des méthodes qualitativement complètement différentes de celles qui étaient en pratique jusqu'à l'avènement du conceptualisme. Ainsi, **Pythagore**, à qui nous devons l'idéal d'une connaissance critique impartiale et les bases de la science et de l'art occidental, tenait un rôle particulier. Cette lutte intellectuelle, cette volonté d'élaborer un système pour trouver de nouvelles propositions et solutions que **Mangelos** appelait « la pensée fonctionnelle » et « *noart* » rend son travail particulièrement important. ●

— BRANKA STIPANČIĆ

In Branka Stipančić, « Les artistes ont senti le monde, Pythagore l'a pensé », *Mangelos-Pythagoras*, Peter Freeman, Inc., New York, 2012, p. 15-18.





Dimitrije Bašičević Mangelos,  
*Pythagore / Pythagoras*,  
m. 5 (1951–1956)



*Ije / Izhe*,  
m. 6 (1957–1963)

# Functional Thinking

As a curator participating in the organization of the exhibition of the *New Tendencies* in the Gallery of Contemporary Art, Mangelos formulated his thesis on “functional thinking” for the first time in his essay “The Actuality of Functional Art” (1965), which became the backbone of the majority of the *noart* manifestos the artist created in the 1970s. These are, for example, the “Manifesto of Manifestos,” the “Manifesto on Society Devoid of Art,” the “Moscow Manifesto,” the “Shid Manifesto,” the “Manifesto on Memory,” the “Manifesto on Photography,” etc., which were exhibited at the artist’s solo exhibition entitled *Manifestos* at the Tošo Dabac Studio in Zagreb in 1978. Mangelos’ thesis is that while society has been on the path of progress, art has failed to do so. Accordingly, he was seeking a way to approach art. He has found his method in the art theory form of manifesto, which he calls “speech-thought.” In many manifestos, Mangelos sums up his idea on the existence of two civilizations, the “handmade” and the “machine-made” one, in which the former is founded on the old, the naïve and the metaphorical, and the latter on “functional thinking”. Changes in the production has brought about major breaks, caused the crisis and extinction of disciplines founded on the metaphorical way of thinking, which primarily means art and philosophy. In evolutionary changes marked by dying away of art, the concepts such as genius, truth, and intuition become obsolete, which is why Mangelos writes his manifestos about absence of genius, about intuition being an imaginary characteristic of thinking, and about the 21<sup>st</sup> century as the century in which all that is left is society without art. He has entered into a dialogue with numerous philosophers and theoreticians, from Hegel to Heidegger, from McLuhan to Walter Benjamin, from Konrad Lorenz to Werner Heisenberg. He particularly addresses Hegel, whom he does not sufficiently respect. His short “Wittgensteinian” formulations that he voiced earlier are written on the globes that Mangelos considers manifestos. One of them is the *Numberconcept Pythagoras* (c. 1977–1978). With regard to Pythagoras and “the second civilization”, Mangelos was interested in the mathematical, rational source, and Pythagoras is the symbol of such thought. As Pythagoras “ordered the world” with numbers,



Dimitrije Bašičević Mangelos,  
*Heisenbergsíde*, 1978

so did Mangelos try to order the issues of contemporaneity. He tried to understand and create art by using “functional thinking.” And it is precisely this rational concept of art that he reveals in his globe based on the philosopher whom Hegel calls the “first universal teacher.”

Mangelos’s *noart* surely contains an iconoclastic gesture. In art, he saw meaning and not matter, and he used words as a constitutive element of what used to be visual art. From the psychological sphere, he turned art towards the logical, introduced philosophical and various other discourses into his work, and thus confirmed that creating art and writing art theory are closely related. Mangelos himself abandoned the image, or rather he negated it in various ways. In language and thought he recognized the progressive strength of art and saw how it fitted into the evolutionary course of culture. But privileging mental work, he did not abandon “hand work.” He used paint and brush with skill, and it could be said that he never relinquished physical painting, which was for him a means but not an end. He approached art from different perspectives and with methods of a totally different quality from those that were common until the appearance of conceptualism. On this course, Pythagoras, to whom we owe the ideal of impartial critical knowledge, which represents the cornerstone of Western science and art, played a special role. This intellectual struggle, this aspiration to give shape to a system, to find new proposals and solutions that he calls “functional thinking” and *noart*, make Mangelos’ work particularly important. ●

—BRANKA STIPANČIĆ

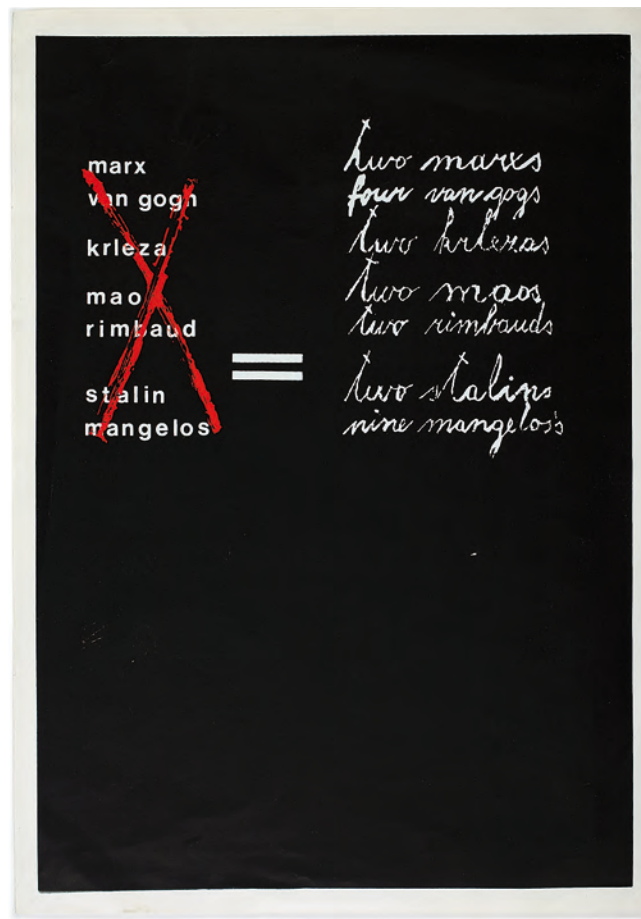
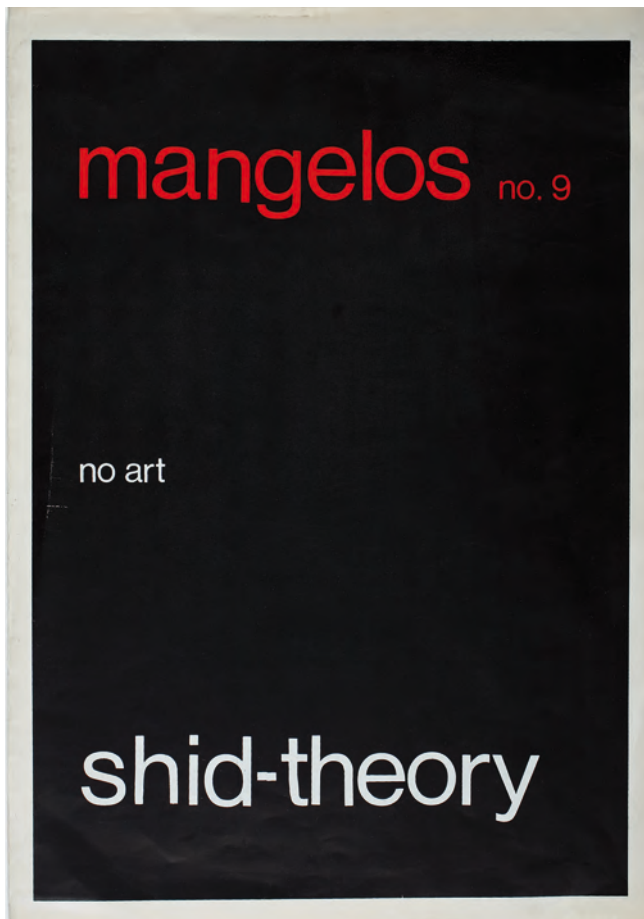
EXCERPT FROM Branka Stipančić, “Artists felt the world; Pythagoras thought it”, *Mangelos – Pythagoras*, Peter Freeman, Inc.: New York, 2012: 15-18.



Dimitrije Bašičević Mangelos, *A-Bombe manifest*, 1978



*Reserved for los ingenieros*, 1978



### manifeste de šid

on cite souvent «deux» marx «trois» van gogh  
«plusieurs» picasso etc.

on indique ainsi les différences significatives  
entre les périodes du début et celles plus tardives de  
l'auteur.

les positionnements du début se différencient de ceux  
des phases tardives jusqu'à leurs contraires.  
comme s'il s'agissait de différentes personnes.

l'explication de ce phénomène est simple.  
il s'agit de sujets complètement différents  
dans la même personne juridique.

l'hypothèse matérielle de la différenciation  
est la modification complète des cellules dans le corps.  
les cellules changent tous les sept ans.

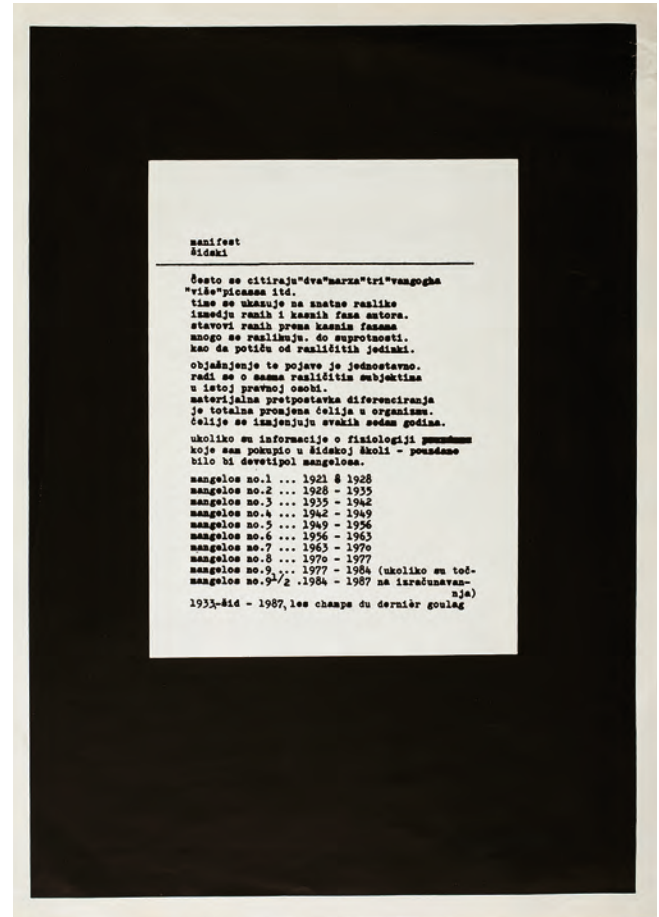
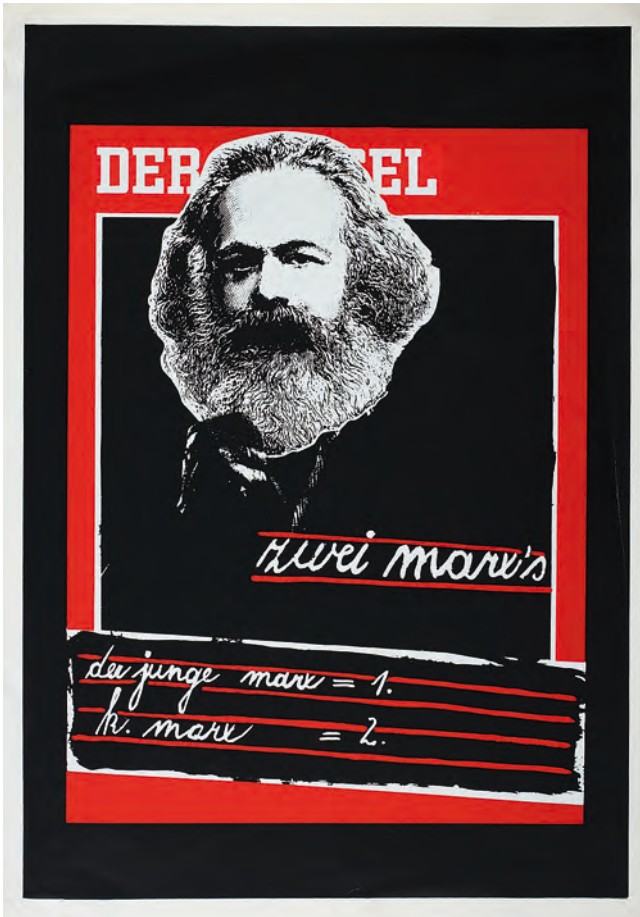
si les informations concernant la physiologie  
que j'ai glané à l'école de šid sont fiables  
il y aurait neuf et demi mangelos.

mangelos n <sup>o</sup> . 1 ...	1921-1928
mangelos n <sup>o</sup> . 2 ...	1928-1935
mangelos n <sup>o</sup> . 3 ...	1935-1942
mangelos n <sup>o</sup> . 4 ...	1942-1949
mangelos n <sup>o</sup> . 5 ...	1949-1956
mangelos n <sup>o</sup> . 6 ...	1956-1963
mangelos n <sup>o</sup> . 7 ...	1963-1970
mangelos n <sup>o</sup> . 8 ...	1970-1977
mangelos n <sup>o</sup> . 9 ...	1977-1984
mangelos n <sup>o</sup> . 9½ ...	1984-1987

(si le calcul est exact)

1933, šid - 1987, *les champs du dernier goulag*<sup>01</sup>

<sup>01</sup> NDT. En français dans le texte original.



### šid manifesto

we often speak of “two” marxes  
 “three” van goghs “several” picassos etc.  
 thus stressing the differences  
 between early and the late periods of artists.  
 early and late periods differ considerably,  
 to the point of being diametrically opposed  
 as if they were made by different individuals.

the explanation is simple.  
 there are different persons in a single individual.  
 the material framework  
 for different persons  
 is the transformation of the cells in the organism.  
 cells renew themselves every seven years.

assuming the physiological data  
 i was taught at school in šid are accurate  
 there should be 9 and half mangelos

- mangelos №. 1 ... 1921–1928
  - mangelos №. 2 ... 1928–1935
  - mangelos №. 3 ... 1935–1942
  - mangelos №. 4 ... 1942–1949
  - mangelos №. 5 ... 1949–1956
  - mangelos №. 6 ... 1956–1963
  - mangelos №. 7 ... 1963–1970
  - mangelos №. 8 ... 1970–1977
  - mangelos №. 9 ... 1977–1984
  - mangelos №. 9½ ... 1984–1987
- (assuming my calculations are correct)

1933, šid – 1987, *les champs du dernier goulag*

Dimitrije Bašičević Mangelos,  
*Šid-theory (noart), 1978*



**Dimitrije Bašičević Mangelos,**  
*Énergie / Energy, 1978*

## Manifestes, 1978

### manifeste du manifeste

chers amis  
chers ennemis

ce manifeste n'est pas la proclamation  
d'une longue expérience réussie  
car ce n'est pas le cas  
mais une autre direction d'évolution est observée.  
au lieu de suivre la ligne du sens  
le processus de la pensée évolue  
selon la ligne du fonctionnement  
en adéquation avec d'autres processus biologiques  
c'est le cadre de mon manifeste.

non seulement le monde change mais il a déjà changé.  
nous sommes dans le deuxième siècle  
de la deuxième civilisation. celle des machines.  
avec l'usage humain de la machine  
la civilisation du travail manuel est terminée  
et avec elle tous les phénomènes sociaux  
qui reposaient sur le travail manuel.

en changeant la nature du travail  
le monde change sa façon de penser.  
la révolution de la pensée a le caractère  
d'une longue évolution.  
au cours de ce processus l'opinion naïve antérieure  
est entrée dans le processus de remplacement par une autre  
façon de penser  
fondée sur les principes de travail mécanisé.

pour ainsi dire une autre civilisation prend forme  
une organisation culturelle de type interplanétaire  
avec une production mécanique uniforme  
et des superstructures fondées sur les principes  
de la fonctionnalité sociale.  
à la place d'une unité émotionnellement structurée  
on assiste à la formation d'un type d'unité sociale  
structurée de manière fonctionnelle.

## Manifestos, 1978

### manifesto of manifesto

dear friends  
dear fiends

this is not a manifest claim that the experiments  
carried out over the years were entirely successful  
but that another route has been discovered.  
instead of following the line of meaning  
the thinking process proceeds along the line of function  
corresponding to other processes of life.  
this is the framework for my manifestos.

the world is not only changing  
it has changed.  
we are in the second century  
of the second civilization. the machine one.  
the social use of the machine  
has put an end to the civilization of manual work.  
and to all the social phenomena rooted  
in manual work.

by changing the character of work  
the world changes its way of thinking.  
the revolution of thinking has the character  
of a long-term evolution.  
in the course of this process  
the previous artistic or naïve thought  
has integrated itself in the process of application  
with another one based on  
the principles of mechanical work.

civilization is practically evolving  
into a cultural organization of the interplanetary kind  
with uniform mechanical production.  
and consequently  
with uniform types of social functionality.  
instead of emotionally structured units  
a type of social unit is formed  
which thinks functionally.

## manifeste sur la vie mentale de picasso et du présumé pantha d'altamira

si l'on compare «guernica» de picasso  
qui est considérée comme l'un des sommets  
de la pensée humaine  
avec la création de son ancêtre, le peintre d'altamira  
dont l'absence de signature permet  
de l'appeler hypothétiquement le pantha présumé  
les conclusions sont les suivantes.

les deux «espagnols» ont utilisé  
la technologie du travail manuel  
en employant le même dispositif «psychique».  
au trentième siècle  
on ne saura pas très clairement  
laquelle de ces deux créations est du vingtième siècle  
et laquelle des deux date de mille ans avant J.-C.  
picasso et le pantha présumé  
appartiennent au même segment d'évolution  
et à la même civilisation. celle du travail manuel.  
d'après les images proposées, il est impossible de conclure si  
«la vie psychique» du pantha présumé  
était plus riche que celle de picasso.  
non plus que plus pauvre.  
il n'y a pas de différence.

### explication de noart

la plus philosophique  
et la plus théorique  
explication de noart  
est  
noart

### manifeste de l'évolution n° 9

il est connu qu'au cours de l'évolution  
les émotions dépérissent en rapport inverse  
du développement des cellules du cerveau.  
il est moins connu que dans ce processus  
il faut y chercher les raisons du dépérissement de l'art.  
si l'on sait que berlioz a cherché sa matière chez weber  
offenbach chez beethoven ravel chez moussorgski  
rachmaninoff chez paganini, etc.  
la conclusion qui s'impose est  
que les sources d'inspiration artistique se tarissent.

## manifesto on the psychological life of picasso and the presumed pantha d'altamira

a comparison of picasso's "guernica"  
supposedly one of the summits  
a human thought  
with the product of his ancestor from altamira  
the lack of whose signature allows us  
hypothetically to call him a country bumpkin  
results in the following conclusions.

products of both artists were obtained  
by manual technology using identical "psychical"  
instruments.  
so that it shall not be clear in the 30<sup>th</sup> century  
which of these products originated in the twentieth  
and which in the minus thousandth century.  
picasso and his rustic predecessor belong to the same  
evolutional segment  
of the same civilization.  
from the above it is impossible to decide  
that the emotional life of the bumpkin was richer  
than that of picasso.  
or the other way round.  
there is no difference.

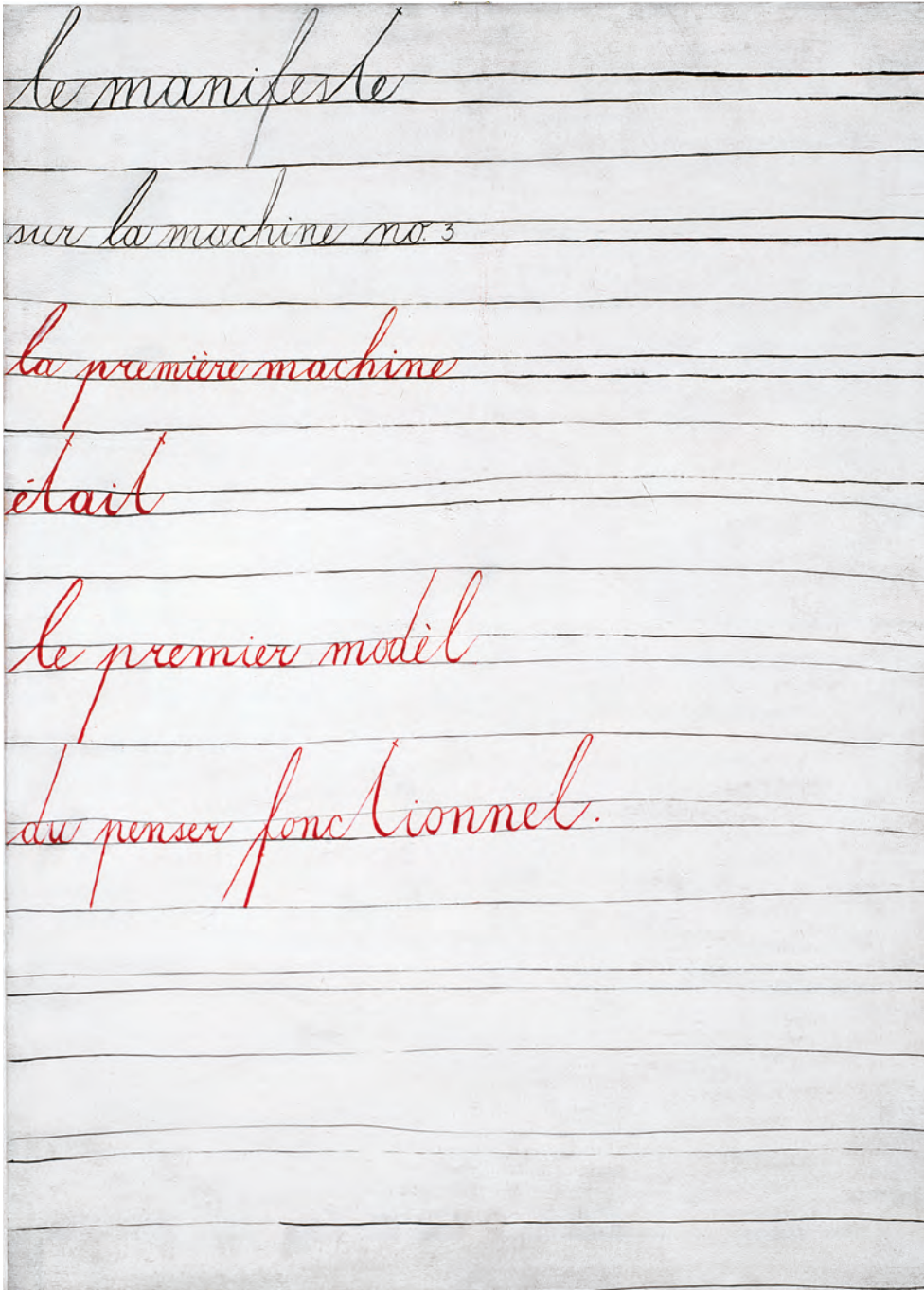
### explanation of noart

the most philosophical  
and most theoretical  
explanation of noart  
is  
noart

### manifesto on evolution n° 9

it is known fact that in the course of evolution  
emotions die in inverse proportion  
to development of the brain.  
it is less known that it is in this process  
that we must look to the reasons for the extinction of art.  
if it is known that berlioz was looking for inspiration in  
weber, offenbach in beethoven,  
ravel in mussorgsky  
rachmaninoff in paganini, etc.  
conclusion must follow that sources for inspiration  
in art are drying up.





Dimitrije Bašičević Mangelos,  
*Le manifeste sur la machine N° 3*,  
c. 1977-1978

### **manifeste sur l'esthétique**

à l'origine les sentiments esthétiques n'étaient point pertinents et encore moins décisifs lors de la production des œuvres d'art. les sentiments primaires furent plus pertinents. par conséquent, l'approche esthétique de l'art est seulement une des mauvaises approches possibles.

### **manifesto on aesthetic**

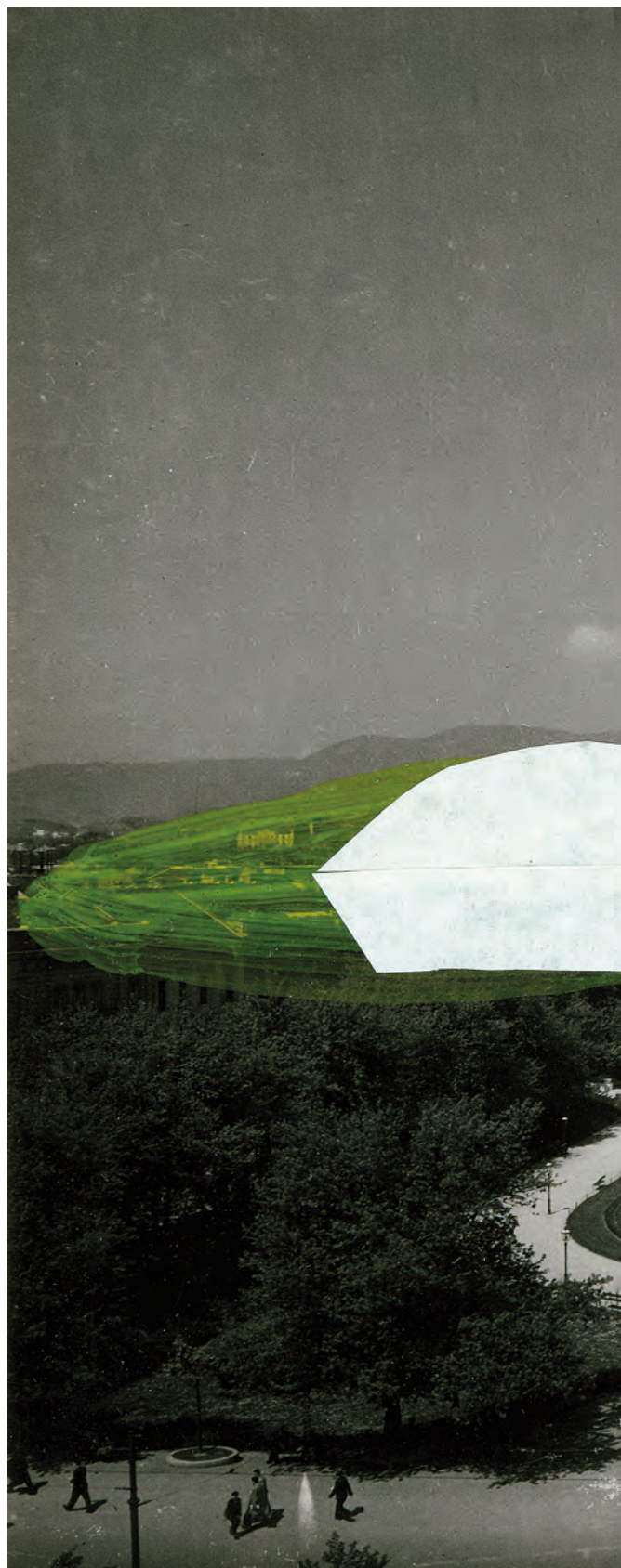
aesthetic feelings were never relevant, let alone decisive, in the production of art. relevant were primary feelings. an aesthetic approach to a work of art is therefore only one of many possible wrong approaches.

# Ivan Kozarić



*Projet étrange / Unusual Project,*  
1960

*Projet étrange –  
Le découpage du Mont Sljeme I /  
Unusual Project –  
Cutting Sljeme Mountain I,  
1960*







Ivan Kožarić,  
*Les yeux intérieurs / Inner Eyes*,  
1959

Ivan Kožarić,  
*Écran / Screen*,  
c. 1960





Ivan Kožarić,  
*Sculpture / Sculpture*,  
1968

Ivan Kožarić,  
*La forme de l'espace*,  
*Sculpture F / Shape of Space*,  
*Sculpture F*, 1968



Ivan Kožarić,  
*Appelle-la comme tu veux /*  
*Call It as You Like, 1971*



### **Demande de privation de liberté**

À l'attention du Bureau de privation de liberté,  
adresse et ville inconnues.

Sujet: Requête.

Je vous demande de bien vouloir accepter ma demande et me priver de ma liberté tant convoitée. Depuis que je suis son esclave, je n'arrête pas de penser à la façon de m'en débarrasser, mais je me rends compte que cela sera impossible sans votre recours d'experts. Je vous prie de bien vouloir me débarrasser de ce monstre d'une manière plus indulgente : soit vous m'en débarrassez soit vous la débarrassez de moi. Ce sont uniquement mes suggestions afin de vous faciliter la tâche. Depuis que je suis libre, toutes sortes d'idées me viennent à l'esprit, et la quasi-totalité d'entre elles me semblent bonnes, même si elles sont à l'opposé des précédentes, déjà en place et qui ont fait leurs preuves.

Dans l'espoir d'en être enfin libéré, je reste à votre disposition.

— IVAN KOŽARIĆ, 1976

Publié pour la première fois dans le catalogue d'exposition *Sculptures temporaires, piles, draps, dessins, besaces* au Salon du Musée d'art contemporain, Belgrade, 1976.

### **Request for the Taking Away of Freedom**

The Office for the Taking Away of Freedom,  
address and town unknown.

Subject: Request.

I herewith request the stated Office to provide assistance, i.e. to take away my, otherwise, very sought-after freedom. Since I became its prisoner, I have been contemplating how to get rid of it, but I have come to realize that I will not be able to do it without your expert assistance. I ask you to set me free from this monster in some milder manner: either to take it away from me or to take me away from it. Those are just my suggestions to help you process my request. Since I became free, many ideas have crossed my mind and they all seem fine, but they are different from the current, established and good ones.

Hoping that I will become free, I remain respectfully yours.

— IVAN KOŽARIĆ, 1976

First published in the catalogue of Ivan Kožarić's solo exhibition *Temporary Sculptures, Piles, Sheets, Drawings, Bundles*, Salon of the Museum of Contemporary Art, Belgrade, 1976.

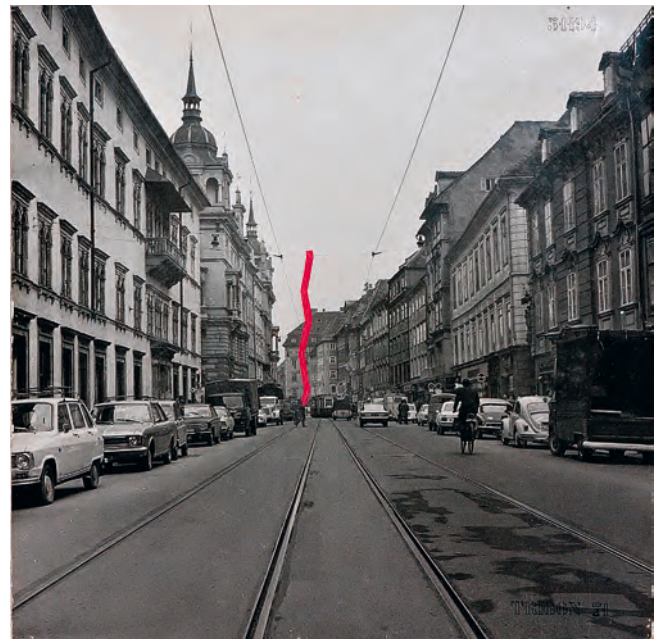




Ivan Kožarić,  
*Appelle-la comme tu veux II*  
/ *Call It as You Like II*, 1971  
Projet pour une  
intervention urbaine  
/ Design for an urban  
intervention



Ivan Kožarić, Documentation sur l'installation temporaire dans l'espace urbain, Zagreb – *La forme de l'espace (Réfrigérateur 2)* / Documentation of the temporary installation in urban space, Zagreb *Shape of Space (Refrigerator 2)*, 1975



Ivan Kožarić,  
*Arc-en-ciel / Rainbow,*  
 1971

*La colonne rythmique /*  
*Rhythmic Column, 1971*

*Les flaques d'eau /*  
*Water Puddles, 1971*

*La colonne rythmique /*  
*Rhythmic Column, 1971*

# Tomislav Gotovac

*Sans titre (Erich von Stroheim) /  
Untitled (Erich von Stroheim),  
1964*





Veri Helic Zaurj jak!  
20.12.2000 "13-45"  
Like a frog under a coconut?  
Gomislav Jotnec



Handwritten notes and drawings on a pink background, including several hearts in green, red, and purple, and some illegible text.

Advertisement for a barbershop: "Molto Mani Barber... in Haircutting for Men... manicuring...". Includes a sign that says "LADIES ZONE" and "CARE YOUR DE".



LE RAISIN MAGIQUE

CHANGE DE NUANCE SUR CHACUNE ET S'HARMONISE AVEC SON TEINT

RESISTE A TOUT SAUF AU LAVAGE

ROUCE CAMELEON

EN VENTE PARTOUT

CAMELEON

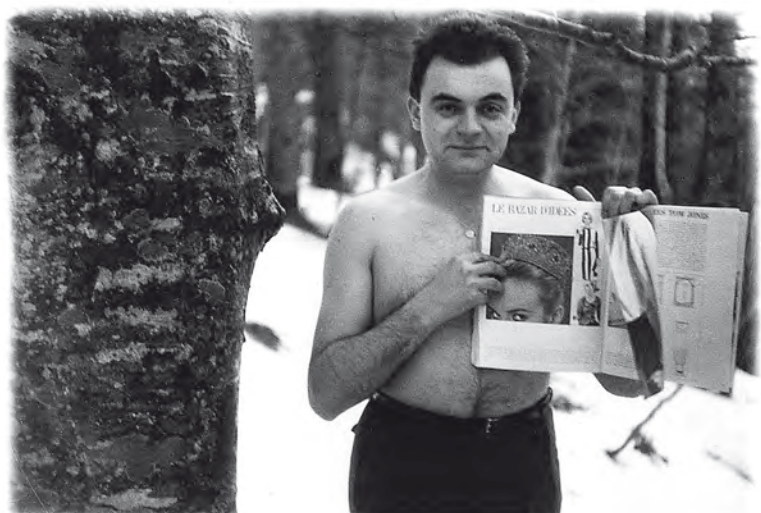
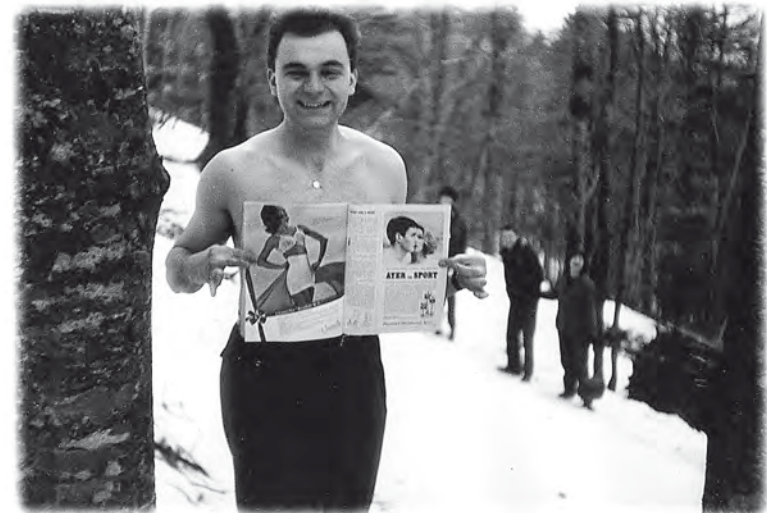
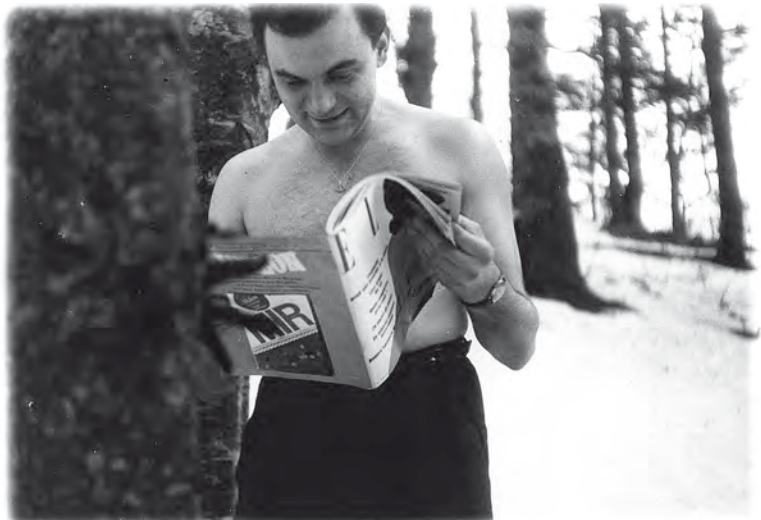
17.50 LE BATON 7.50 NU.

Tomislav Gotovac,  
*Sans titre / Untitled*,  
1964





Tomislav Gotovac,  
 Sans titre (Na-Ma) /  
 Without Title (Na-Ma),  
 1964



**Tomislav Gotovac,**  
*Présentation de la revue Elle / Showing Elle Magazine, 1962*





Sur le plateau du film *Le cercle*  
(*Jutkevič-Count*) de Tomislav Gotovac /  
On the set of *Circle (Jutkevič-Count)* by  
Tomislav Gotovac, Belgrade, 1964

## La réalité est l'art

**BRANKA STIPANČIĆ:** Tes performances se rapportent souvent au cinéma. Cela est observable déjà dans les titres des performances, *S'allonger nu sur l'asphalte, embrasser l'asphalte (Zagreb, je t'aime!)* *Hommage à Hatari de Howard Hawks!* (1962), de 1981, puis *Se faire couper les cheveux et se faire raser dans un espace public – Hommage à Carl Theodor Dreyer...* De même, tu dis souvent que tout est une mise en scène, à laquelle nous participons dans la vie et dans l'art. J'aimerais savoir ce que tu penses du rapport entre tes performances et le cinéma?

**TOMISLAV GOTOVAC:** En ce qui me concerne, il m'était impossible de réaliser un film «normal», à savoir un court ou un long-métrage. Pour pouvoir le faire, il fallait être membre du Parti, il fallait avoir un piston... Ainsi, mes idées sont restées dans mon intimité. J'imaginai l'œuvre, j'étais un scénariste, réalisateur et interprète. En regardant les films, j'ai réalisé que dans la vie tout est mise en scène et que partout il y a des scénarios selon lesquels les événements se déroulent. Cela est déguisé par la spontanéité, mais si on creuse un peu, on peut voir que celle-ci n'est présente dans aucun acte social. Elle y est entre un point A et un point B, mais cela ne va pas plus loin.

Les titres de mes performances sont une sorte de décharge que certains réalisateurs et certains films ont provoqués en moi. J'ai complètement ressenti cette décharge de façon matérielle et je réfléchissais à la façon dont je pourrai la libérer. La batterie était en charge et l'électricité menaçait de tout faire exploser. Et puis je voulais être honnête et j'ai admis que tout cela était fondé sur ce que je faisais, ce que j'avais «amassé», plus particulièrement au cinéma. Habituellement, les gens cachent leurs références et ne parlent que de leur propre ingéniosité. De la même manière que les grands artistes sont influencés par la vie, je suis influencé par l'art. Je voulais juste m'exprimer à travers un paralangage. Toutes mes œuvres sont en quelque sorte des essais. C'est pourquoi les titres de mes performances comportent des titres de films, alors que certains films, comme *Le cercle*, sont délibérément visuels. Voici pourquoi la performance *S'allonger nu sur l'asphalte, embrasser l'asphalte (Zagreb, je t'aime!)* fait référence au film *Hatari!* de Howard Hawks. Dans le film de Hawks les chasseurs capturent des animaux en Afrique pour les zoos du monde entier. Le film s'ouvre sur une séquence de chasse au rhinocéros qui n'aboutit pas. Dans ce film, chaque animal a sa propre signification, ils se réfèrent tous à certaines émotions et situations humaines : l'amitié, la blague entre amis, l'amour,

## Reality is Art

**BRANKA STIPANČIĆ:** Your performances often relate to films. This is obvious from the very titles of performances: *Laying Naked on the Asphalt, Kissing the Asphalt (Zagreb, I Love You), Homage to Howard Hawks' Hatari!* (1962) from 1981, then *Cutting Hair and Shaving in Public Place – homage to Carl Theodor Dreyer...* Also, you often say that everything is staged and that we participate in that “production” with our lives and art. I would like to know how you see the relation between your performances and films.

**TOMISLAV GOTOVAC:** I found it was impossible for me to make a “normal” film, that is to say a short or feature film. In order to do that, you had to be a member of the Party, or you had to have good connections... Therefore, my ideas remained within intimate spheres. I would design a project, wrote a script, direct and act in it. Watching films I realized that everything in life is directed and all events around us are based on scripts. Spontaneity is just a cover-up, and as soon as you scratch the surface, you realize that spontaneity is not present in any social act. It goes only as far as from point A to point B, but not beyond.

The titles of my performances actually release the charge in me caused by specific directors and films. I experienced this discharging as something totally material, and I was thinking how to get rid of it. The batteries were overcharged and threatened to explode. So I was simply sincere and admitted that everything I did was in fact



■ Tomislav Gotovac, *Être couché nu sur l'asphalte, embrasser l'asphalte (Zagreb, Je t'aime!), hommage à Howard Hawks et à son film Hatari, 1981*



■ *Lying Naked on the Asphalt, Kissing the Asphalt (Zagreb, I Love You!)*, Homage to Howard Hawks and his film *Hatari*, 1981

related to what I picked up along the way, especially in the cinema. People usually conceal their paragons and talk about their own genius. Just as life exerts influence on great artists, art exerts influence on me. I simply wanted to talk about this in a pseudo language. All of my works are a kind of essay. So the titles of my performances contain the titles of some films, while some films, like *Circumference*, are meant to look as visual art. Here is why the performance *Laying Naked on the Asphalt, Kissing the Asphalt (Zagreb, I Love You)* refers to Howard Hawks' film *Hatari!* In Hawks' film, hunters in Africa hunt animals for zoos around the world. The film begins with an unsuccessful chase of a rhino. In this film, each animal has its special significance, all of them refer to certain human feelings and situations: friendship, jokes among friends, love, love passion. There are rhinos, monkeys, elephants, baby elephants, ostriches...

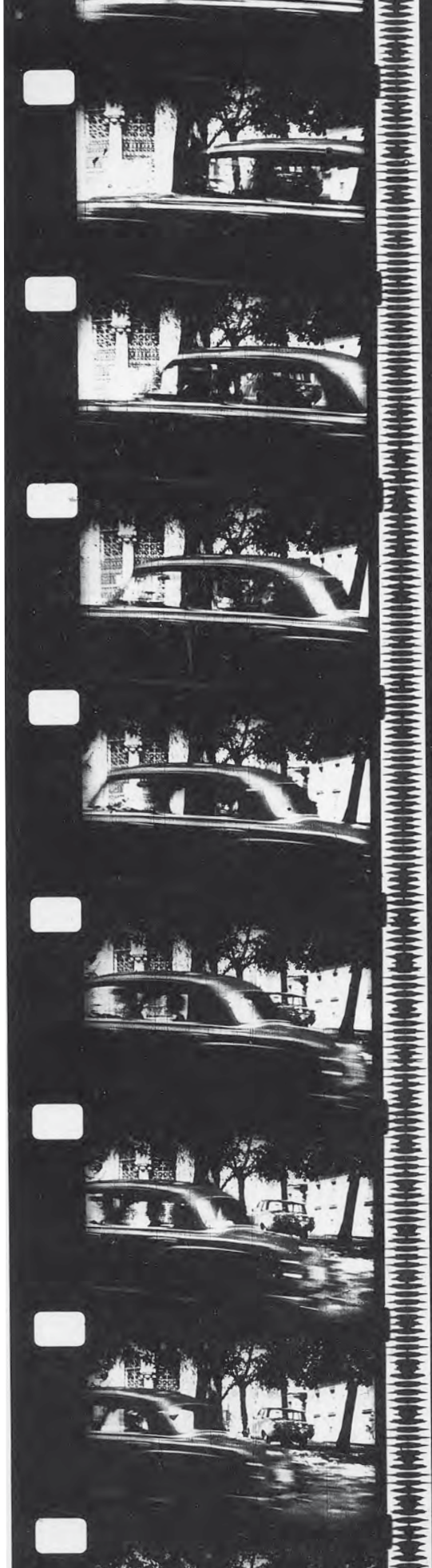
la passion. Il y a un rhinocéros, des singes, des éléphants, des éléphanteaux, des autruches... L'animal principal est le rhinocéros, qu'au début ils n'arrivent pas à capturer, puis ils chassent d'autres animaux et à la fin du film ils réussissent enfin à attraper un rhinocéros. C'est un animal incroyablement tenace, conscient de son énorme masse, il cogne tout ce qui l'entoure... Comment est-il présenté dans le film de Hawks? Comme une passion amoureuse mature. Le rhinocéros n'a aucune limite, est sans scrupule, il va attaquer avec sa corne le char, l'avion... Ce vieux Hawks ne parlait que des choses importantes dans la vie, à savoir : la toxicomanie, l'amour, la trahison. Le rhinocéros est un symbole de la non-reconnaissance de l'existence des barrières. J'ai fait cette performance avec les cheveux et la barbe rasés, toute ma manière d'être était similaire à ce putain de rhinocéros et c'est pour cela que la performance est dédiée à Hawks. Le film s'appelle *Hatari!* qui, en swahili, signifie « À l'aide ! » Et cela veut dire : quand l'homme se rend compte que lorsqu'il tombe amoureux rien ne peut lui venir en aide, il y a des assassinats, des suicides, des revirements de caractère, de l'horreur, du harcèlement et ainsi de suite.

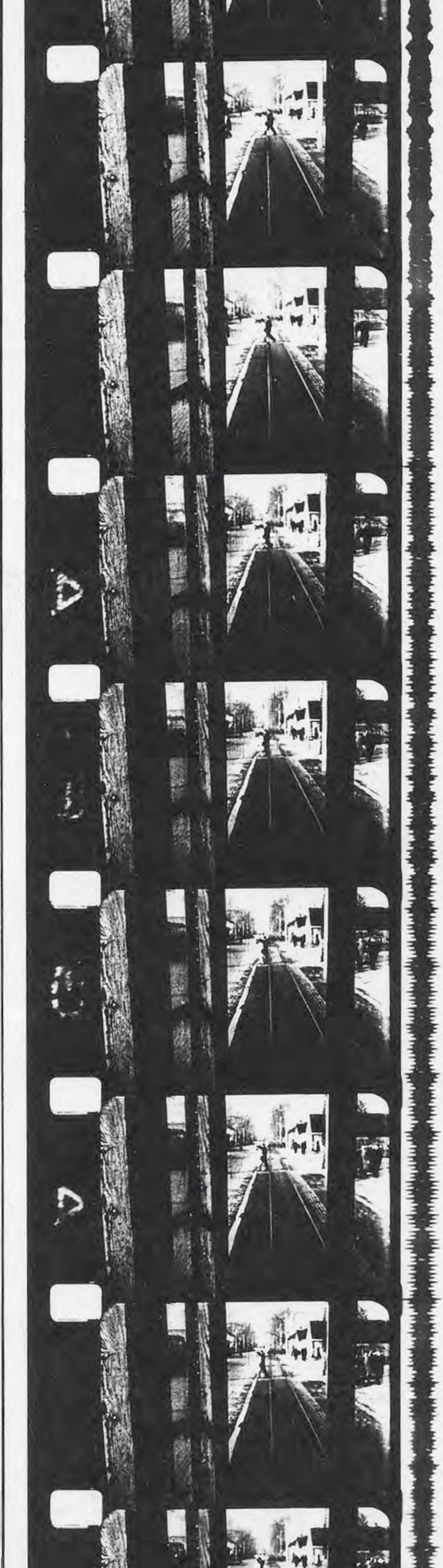
**B.S:** Quelle relation entretiens-tu avec la ville de Zagreb?

**T.C:** De la même façon que James Joyce percevait Dublin ou John Dos Passos Manhattan, Hitchcock dédiait chacun de ses films à une ville. Chaque film d'Hitchcock est un poème sur une ville, par exemple *L'inconnu du Nord-Express* est une histoire sur Washington DC, la ville de New York est dans plusieurs de ses films, l'un d'entre eux est *Fenêtre sur cour* et l'autre *La Corde*. *Sueurs froides* est une histoire sur la ville de San Francisco... La ville est un être. La ville est le degré d'identification avec la vie. Quand vous vous promenez à Zagreb la nuit, la ville est belle, elle est belle au printemps au petit matin, le matin à la fin de l'automne, la nuit... quand Zagreb se vide de ce bétail qui la hait, qui jette partout ses ordures, ses mégots, ses papiers etc... la ville est magnifique. C'est la même chose avec Paris – la moitié du cinéma français a été tourné à Paris, la moitié de la poésie française a été écrite dans les rues de Paris, Berlin a inspiré de nombreux peintres. Tout ce qui est important dans l'art se passe dans les grandes villes. Avec Zagreb, c'est pareil. Si je devais remplacer Zagreb, je le remplacerais uniquement par Manhattan et encore seulement par le Lower East Side ou l'East Village... ●

EXTRAIT DE L'INTERVIEW : Branka Stipančić, « La réalité est l'art [Stvarnost je umjetnost] », *Vijenac* № 123/VI, 8 octobre 1998, Zagreb.

Tomislav  
Gotovac,  
*La matinée  
d'un faune /  
Forenoon  
of the Faun,*  
1963





The chief animal is the rhino, they first fail to capture it, then they chase other animals, and at the end of the film they manage to capture the rhino, too. This is an unbelievably stubborn animal, aware of its vast mass, it will charge anything... How did Hawks treat the rhino in this film? As a mature love passion. The rhino knows no scruples, it will charge a tank or an aircraft with its horn... Old Hawks only talked about important things in life, that is to say about addictions, love, betrayal. The rhino symbolizes the rejection of the existence of obstacles. For this performance I shaved my head and beard, and my entire habitus was like that fucking rhino, that's why this performance is dedicated to Hawks. The film is entitled *Hatari!* which means "Help" in Swahili. This is what it is: when man realizes that nothing helps when he is in love, there are murders, suicides, changes of character, horrors, abuses, all of that.

**B.S:** What is your attitude towards Zagreb?

**T.G:** The way that James Joyce experienced Dublin, or John Dos Passos experienced Manhattan, or Hitchcock experienced any town he shot. Every single Hitchcock's film is an epic about a city, for example *Strangers on a Train* is a story about Washington DC, several films relate a story about New York, one of them is *Rear Window*, the other is *Rope*, and *Vertigo* talks about San Francisco... A city is a being. A city is a level of identification with life. If you walk through Zagreb by night, it is beautiful, it is beautiful in the morning, in early spring, in late autumn, at night... when Zagreb gets rid of those bums who hate it, throw around garbage, cigarette butts, scraps of paper, etc., it is beautiful. The same is with Paris – a half of French cinematography was filmed in Paris, a half of French poetry talks about the streets of Paris; Berlin has inspired many painters. Everything that is important in art occurs in big cities. One of them is Zagreb. If I had to exchange it for another city, I would choose only Manhattan, more precisely the Lower East Side or East Village... ●

*La ligne droite*  
(Stevens–Duke) /  
*Straight Line*  
(Stevens–Duke),  
1964

FRAGMENT FROM THE INTERVIEW WITH Branka Stipančić,  
"Stvarnost je umjetnost [Reality is Art]", *Vijenac*, № 123/VI,  
8 October 1998, Zagreb.

# Goran Trbuljak



Exposition personnelle de Goran Trbuljak à la Galerie d'art contemporain /  
Solo show by Goran Trbuljak at the Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1973

## Le fait ...

En 1973 Trbuljak a eu l'occasion d'exposer à la Galerie d'art contemporain à Zagreb. Cette galerie était réputée pour son ouverture aux tendances artistiques internationales et elle était reconnue pour la promotion des mouvements de la scène artistique locale. L'importance qu'on accordait à la Galerie avait suscité cette déclaration de l'artiste, formulée sur l'affiche, la seule pièce de l'exposition:

«Le fait de donner l'occasion à quelqu'un de faire une exposition est plus important que ce qui sera montré à cette exposition.»

Partant de l'idée de Duchamp qu'une œuvre devient de l'art lors de son introduction dans des institutions muséales, Trbuljak va plus loin et souligne le fait que le système des galeries est plus puissant que les œuvres mêmes qu'on pourrait y montrer. Pour exprimer sa démarche, il fait en sorte que la galerie devienne partie intégrante de son travail, et le succès de l'exposition dépendra principalement du degré de l'importance que la galerie détient au sein de la scène culturelle. Ce n'est ni la première ni la dernière fois que Trbuljak montre une galerie pratiquement vide. Beaucoup d'autres artistes ont également utilisé la galerie en tant qu'élément principal de leur travail. Ainsi, dans la galerie vide d'Yves Klein le thème était le vide, dans les *Mesures* de Mel Bochner il s'agit de rapports tautologiques des espaces concrets et des processus temporels, tandis que Robert Barry garde la galerie fermée durant le temps imparti pour l'exposition... Quant aux œuvres de Trbuljak qui induisent le travail avec les galeries on devrait toujours se poser la question: dans quel contexte l'artiste situe-t-il la galerie vide? Pour Trbuljak, l'espace vide n'a pas de signification en soi, la galerie est un «cadre» et une «limite» au sens de Buren, tandis que l'affiche est «l'indice» par lequel l'idée de l'artiste est transmise. Il est important d'exposer, car c'est ce qui permet à l'artiste d'acquérir de la notoriété.

*Le fait* est présenté laconiquement, directement et il «résonne» fort, car, en l'absence des œuvres exposées, une telle phrase restera ancrée dans la mémoire durant des années. *Le fait* est aussi un acte d'une négation forte, une protestation évidente qui vise à démystifier les institutions d'art, une déclaration qui dénonce les conventions sociales, une évidence souvent négligée, afin de caricaturer et pratiquer l'art de façon subversive. Il s'agit d'une position radicale grâce à laquelle l'artiste intègre «le mécanisme des galeries» et

## The Fact...

In 1973 Trbuljak received an opportunity to exhibit in the Gallery of Contemporary Art, which was known at the time as a gallery that openly followed international art movements and promoted, in its local context, the contemporary development on the domestic and international art scene. The importance of the gallery motivated the artist to come up with a statement he put on the poster as the only exhibit at the exhibition:

“The fact that someone has a chance to make an exhibition is more important than what will be exhibited at that exhibition.”

Appropriating Duchamp's idea that a work becomes art when it is included in the institutions of art, he goes a step further by emphasising the fact that the gallery system is superior to artefacts that could be exhibited therein. In order to express his standpoint, he makes a gallery a constituent part of his work, whose repercussion will to a greater degree depend on the importance of that gallery in a given culture.

This is neither the first nor the last time that Trbuljak exhibits an almost entirely empty gallery. Many artists use galleries as the basic element of their works. As the topic of Yves Klein's empty gallery is emptiness (*Le vide*) or the topic of Mel Bochner's *Measurements* are tautological relations among concrete spaces, or as Robert Barry uses temporal processes to keep his gallery closed for the duration of the exhibition, so, too, we need to always ask ourselves the question regarding Trbuljak's gallery works: in what context does the artist exhibit an empty gallery space? For Trbuljak empty space has no meaning in itself, the gallery is a “frame” and a “boundary” in Daniel Buren's sense, whereas the poster is an “index” through which the artist mediates his idea. What matters is exhibiting and it acquires a status-like meaning.

*The Fact* is expressed succinctly, it resonates directly and powerfully because it stands alone, in absence of the expected exhibited works of art, which is why it is remembered as sensational for years to come. *The Fact* is an act of a loud negation, a visible protest whose aim is to demystify the institution of art, a statement which lays bare social conventions, vividness which is often presumed, in order to distort them and act subversively in art. This is a radical view with which the artist enters into a “gallery



**Goran Trbuljak, *Je ne veux montrer rien de nouveau ni d'original / I do not wish to show anything new and original,* 1971**

*Le fait de donner l'occasion à quelqu'un de faire une exposition est plus important que ce qui sera montré à cette exposition / The fact that someone has a chance to make an exhibition is more important than what will be exhibited at that exhibition, 1973*

L'exposition de **Goran Trbuljak** à la Galerie SC / **Goran Trbuljak's** exhibition at the Gallery SC, Zagreb, 1973



OVOM IZLOŽBOM ODRŽAVAM KONTINUITET U SVOM RADU

Goran Trbuljak,  
*Avec cette exposition,  
je maintiens la continuité  
de mon travail /  
With this exhibition  
I am demonstrating  
the continuity of my work,*  
1979

goran trbuljak 12. IV – 27. IV. 1979. galerija suvremene umjetnosti studio zagreb, katarinin trg 2

RETROSPEKTIVA

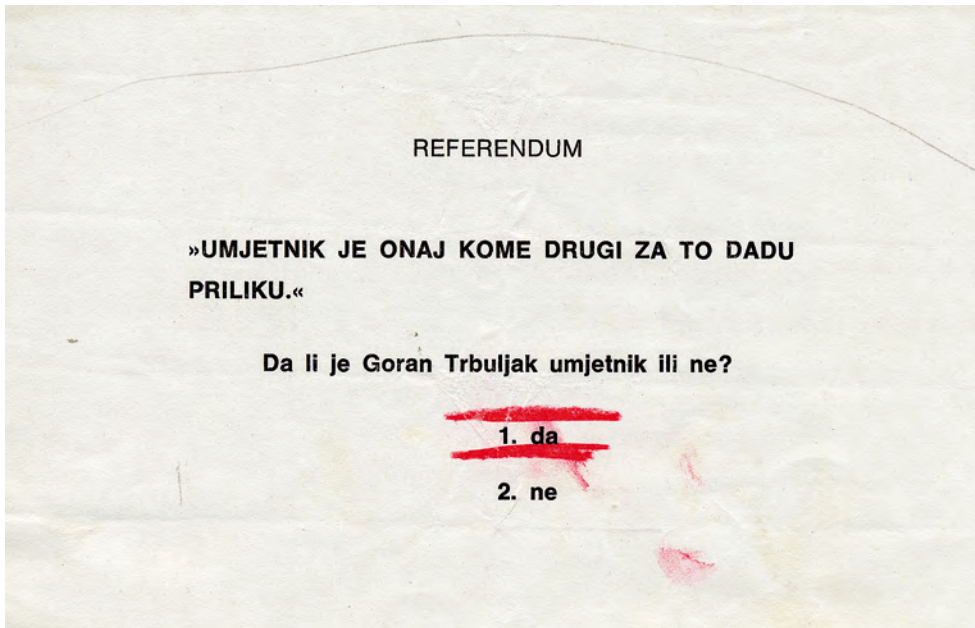
**Ne želim pokazati ništa novo i originalno<sup>1</sup>, činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano<sup>2</sup>; ovom izložbom održavam kontinuitet u svom radu.<sup>3</sup>**

1. Galerija Studentskog Centra, Studeni 1971, Zagreb 2. Galerija Suvremene umjetnosti, Maj 1973, Zagreb 3. Studio GS U, Travanj 1979, Zagreb

Goran Trbuljak Salon Muzeja savremene umetnosti Pariska 14, Beograd 4 – 22. decembar 1981. godine

*Rétrospective / Retrospective,*  
1981

Goran Trbuljak,  
*Référendum / Referendum*,  
1972



en même temps, en le critiquant, il garde l'illusion d'être en dehors de celui-ci. Tel un funambule frôlant les limites, l'artiste dit lui-même:

«comment préserver une position d'innocence afin de ne pas être absorbé par cet espace et de ne pas se prendre trop au sérieux».

À cette époque chaque exposition personnelle de Trbuljak se rapporte d'une manière ou d'une autre aux galeries. Il a résumé une nouvelle fois son positionnement dans une déclaration lapidaire sur l'affiche exposée en 1979 lors de son exposition au Studio de la Galerie d'art contemporain: «Avec cette exposition je maintiens la continuité de mon travail». En 1981 au Salon du Musée d'art contemporain de Belgrade il a organisé sa *Rétrospective*. Il y a présenté ses chefs-d'œuvre créés de 1971 à 1981. Ce n'était pas un choix d'œuvres, mais un choix de trois de ses expositions personnelles qui illustrent le mieux son credo artistique. Sur l'affiche il mentionne les expositions dans l'ordre chronologique: *Je ne veux pas...*, *Le fait...*, et *Avec cette exposition...* et dans les notes en bas de page il cite les dates et les lieux des expositions. L'ironie, dont chaque exposition était séparément porteuse, s'amplifie dans le cadre de la rétrospective où trois phrases devenaient les seuls faits importants. ●

— BRANKA STIPANČIĆ

EXTRAIT DE Branka Stipančić, *Goran Trbuljak*,  
Musée d'art contemporain, Zagreb, 1996, p. 23–24.

mechanism” and by criticising it, he creates the illusion of being excluded from it, thus balancing on the borderline, or in his words:

“how to preserve an innocent position without being taken by the space or without taking oneself too seriously.”

Each Trbuljak's solo exhibition from that period relates, in a specific way, to galleries. He once again summed up his attitude in a concise statement on the poster exhibited in 1979 at the Studio of the Gallery of Contemporary Art in Zagreb: “With this exhibition I am demonstrating the continuity of my work”, and in the Salon of the Museum of Contemporary Art in Belgrade he staged *A Retrospective* in 1981. *A Retrospective* contained masterpieces made between 1971 and 1981. However, it was not a selection of his works but rather a selection of his three solo exhibitions that best reflected his artistic credo. They are listed chronologically below the title *A Retrospective* as: *I do not wish...*, *The Fact...* and *With this exhibition...*, with footnotes indicating the time and place of the exhibition. Irony imbedded in each of the three individual exhibitions became more pronounced in the context of a retrospective whose three sentences were the only material fact. ●

— BRANKA STIPANČIĆ

EXCERPT FROM Branka Stipančić, *Goran Trbuljak*,  
Museum of Contemporary Art, Zagreb, 1996: 23–34.



LE 25.1.1973 JE SUIS ENTRE DANS LE MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE  
DE PARIS ( A.R.C.) 11 AV. DU PRESIDENT-WILSON PARIS ET SANS M'  
IDENTIFIER (NOM-PRENOM-PROFESSION-DOCUMENTATION) J'AI POSE LA  
QUESTION SUIVANTE, EN PRIANT DE ME REPONDRE PAR OUI ou NON ou  
PEUT-ETRE:

VOULEZ-VOUS EXPOSER CE TRAVAIL DANS VOTRE MUSEE ?

1. OUI

X 2. NON

3. PEUT-ETRE

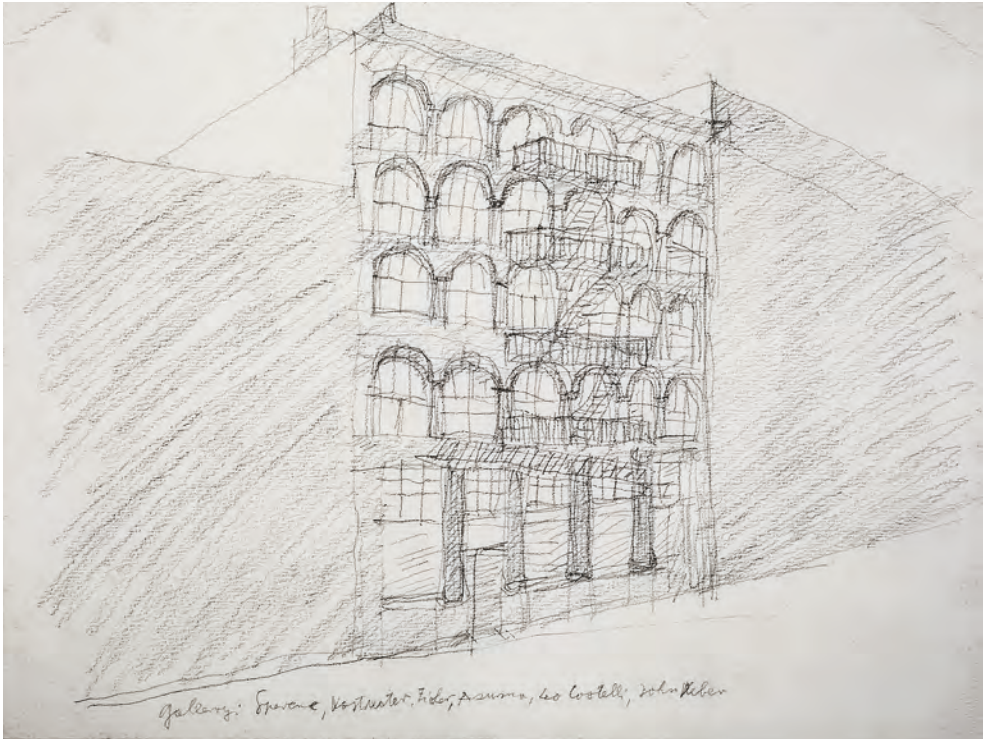
ψ

DIRECTEUR DU MUSEE

ARTISTE ANONYME

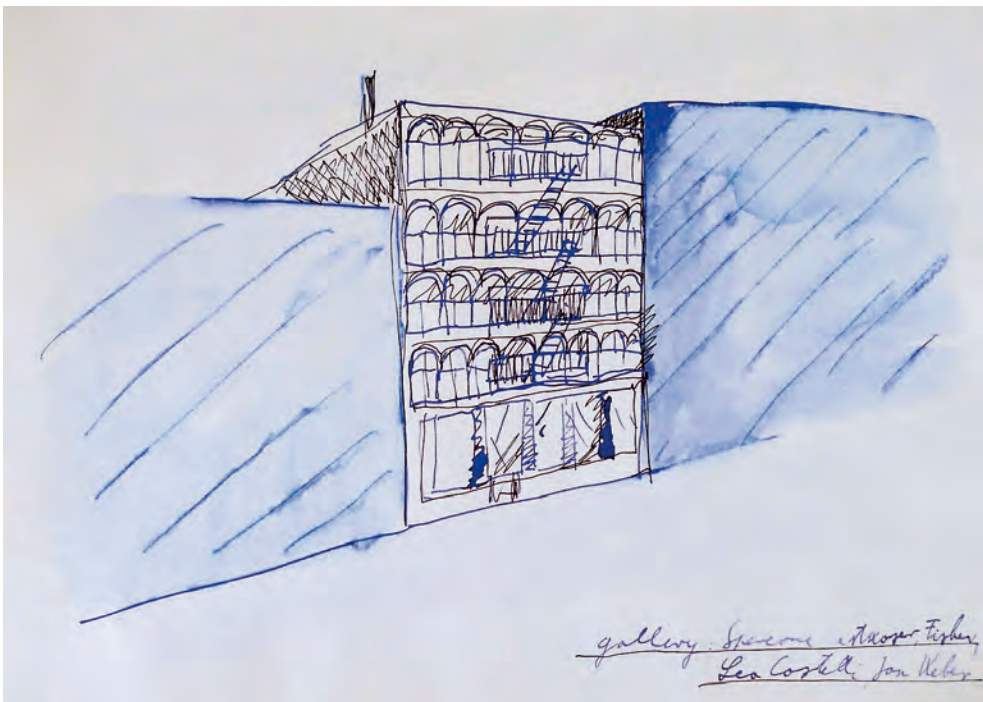
As Contens

Goran Trbuljak,  
*Artiste Anonyme / Anonymous Artist,*  
1972-1974



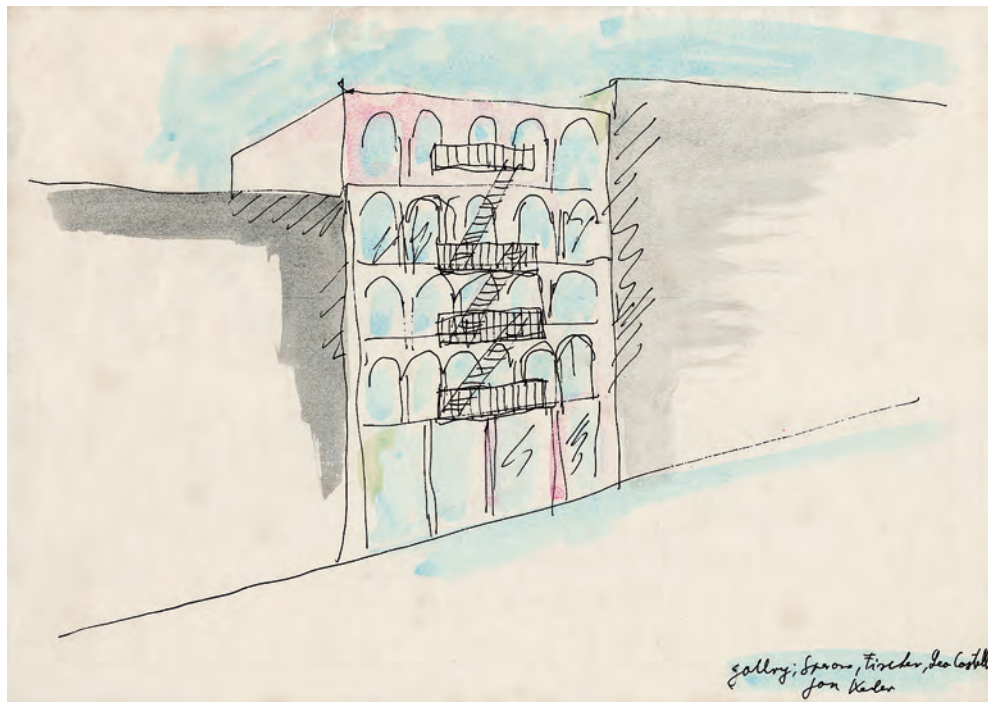
Goran Trbuljak,  
*À propos de galleries /*  
*Regarding galleries,*  
 1979–1985

Les galleries de New York  
 dessinées sur place /  
 The New York galleries,  
 drawn on site,  
 1979–1980



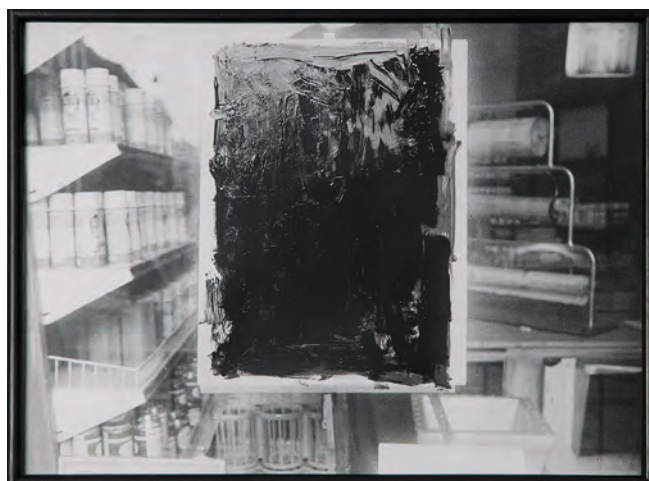
Les galleries de New York  
 d'après les dessins de 1979 à  
 1980, fait à Zagreb, 1983 /  
 The New York galleries after  
 drawings from 1979–1980,  
 made in Zagreb, 1983

Les galeries de New York  
d'après les dessins de 1983,  
fait à Zagreb, 1983 /  
The New York galleries after  
the 1983 drawings,  
made in Zagreb, 1983



Les galeries de New York de  
mémoire, fait à Zagreb, 1985 /  
The New York galleries  
from the memory,  
made in Zagreb, 1985





**Goran Trbuljak,**  
*Peinture sur verre (Peinture du dimanche) /*  
*Painting on Glass (Sunday Painting),*  
1974



Goran Trbuljak,  
*Sans titre / Untitled*,  
1992

# Sanja Iveković





## Personal Cuts

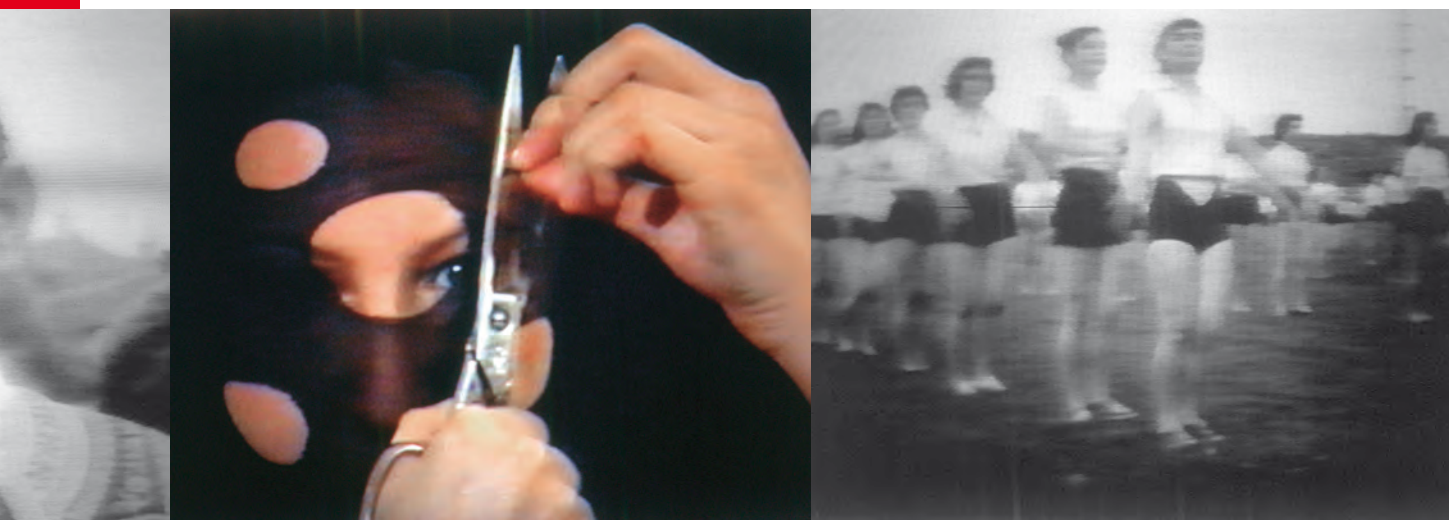
Dans *Personal Cuts* [Découpages personnels] (1982), la protagoniste (l'artiste) fait face à son public avec un bas noir sur la tête en guise de masque. L'acte «terroriste» que Sanja Iveković associe à ce geste relève du champ visuel, dans lequel la violence réelle que constituent les découpes dans le masque se mélange à la violence structurelle, représentée par la relation entre l'individu et le médium télévisuel, lequel est au sens large du terme un pouvoir politique. Sanja Iveković, dont seules la tête et les mains sont visibles, utilise une grande paire de ciseaux pour percer les trous, l'un après l'autre. En un clin d'œil, une partie du visage se révèle, avant de se transformer immédiatement en une courte séquence télévisuelle qui occupe l'espace du trou comme un vide spécifique. Iveković a emprunté ces courtes séquences à l'émission *L'Histoire de la Yougoslavie*, de la chaîne de télévision publique, qui retrace le profil de la République socialiste au travers d'images documentaires prises au gré d'une période couvrant un peu plus de vingt ans.

Iveković réussit à «attaquer» les habitudes de perception des téléspectateurs par un geste paradoxal. La perspective attendue, la révélation du visage de la femme ou de l'artiste dans un style «strip-tease,» est substituée par un cliché. Les images du passé, constitutives de l'identité officielle et politique, se mêlent à la nostalgie et à l'idéologie, et se révèlent ainsi comme appartenant à la propre histoire de l'artiste. Dans un jeu agressif entre regardant et regardé, l'artiste s'insère

## Personal Cuts

In *Personal Cuts* (1982) the protagonist (the artist) confronts her audience with a black stocking mask pulled over her head. The “terrorist” act that Iveković associates with this gesture takes place in the field of vision in which real violence – the cut in the mask – merges with the structural violence – represented by the relationship of the individual and the medium of television, which is political power in a broadest sense. Iveković whose head and hands are only visible, uses a big pair of scissors to cut one hole after the other. In the blink of an eye one part of the face is revealed before it immediately changes into a short TV sequence that fills the hole as a specific blank. Iveković took the material for these sequences from the state TV program entitled *The History of Yugoslavia* that provides the image of the socialist republic with documentary shots taken over the period of twenty years.

Iveković succeeds in “attacking” the perceptual habits of the viewers with a paradoxical gesture. The expected, i.e., the face of the woman or the artist revealing herself in a “strip-tease” style, is replaced by a cliché. The images of the past, that constitute the official, political identity, blend with nostalgia and ideology in order to reveal themselves to be part of the artist's own history. In an aggressive play of looking and being seen, the artist inserts herself into the projection surface for the fictions of everyday life, subverting the consensus between the individual and the



■ Sanja Iveković, *Personal Cuts*, 1982



■ Sanja Iveković, *Violence Douce / Sweet Violence*, 1974



dans la surface de projection des fictions du quotidien, bouleversant le consensus entre l'individu et l'Autre. Les trous opérés par Iveković dans son masque n'exposent pas «l'individuel», le soi-disant «personnel», mais plutôt son stéréotype en perpétuel mouvement, à en juger par le mélange structurel produit par l'artiste de deux motifs idéologiques que sont l'espace discursif de la télévision et l'espace discursif de l'historiographie officielle. Iveković met en scène son apparition (son visage finit par être totalement visible pendant un court instant) et sa disparition par une subtile référence à l'approche des médias de masse, un thème central de son travail depuis ses débuts artistiques. Au-delà de ce principe du montage, le nombre croissant de trous dans *Personal Cuts* fait aussi référence aux points de trame visibles dans une photographie de presse agrandie dans laquelle les personnes ou les objets représentés semblent se dissoudre. ●

— SILVIA EIBLMAYR

Other. The holes that Iveković cuts in her mask do not reveal the “individual”, the seemingly “personal”, but rather its constantly shifting stereotype, given the way the artist merges two ideological figures in structural terms, i.e., the discursive space of TV and the discursive space of official historiography. Iveković stages her own appearance (in the end her face becomes fully visible for a short moment) and disappearance by subtly referring to the approach of the mass media, which has remained her central concern since her earliest work. In addition to the principle of montage, the increasing number of holes in *Personal Cuts* also refers to the effect of raster dots in an enlarged newspaper photograph where the person or object depicted appears to be dissolving. ●

— SILVIA EIBLMAYR

EXTRAIT DE Silvia Eiblmayr, «Personal Cuts» dans *Sanja Iveković: Personal Cuts*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Triton, Vienne, 2001, p. 7.

EXCERPT FROM Silvia Eiblmayr, “Personal Cuts”, *Sanja Iveković: Personal Cuts*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Triton, Vienna, 2001: 7.



## Sanja Iveković: Triangle

Performance

Durée : 18 min

L'action se déroule le jour de la visite du chef d'Etat Tito dans la ville, trois personnes y participent :

1. l'une, sur le toit de l'hôtel qui se trouve en face de l'immeuble dans lequel j'habite
2. moi-même, sur le balcon
3. et un policier qui se trouve dans la rue devant l'immeuble

Grâce à la construction en béton du balcon, seule la personne sur le toit peut voir et suivre l'action. Je suppose que cette personne a une paire de jumelles et un appareil talkie-walkie. Je remarque que le policier dans la rue possède également un talkie-walkie.

L'action commence au moment où je sors sur mon balcon et je m'assois sur une chaise. Je sirote un whisky, je lis un livre et je fais des mouvements simulant une masturbation. Après un certain temps un policier sonne à la porte de mon appartement et donne l'ordre «de dégager toutes personnes et tous objets du balcon».

—SANJA IVEKOVIĆ

SAVSKA 1

ZAGREB, LE 10 MAI 1979

## Sanja Iveković: Triangle

Performance

Time: 18 min

The action takes place on the day of the President Tito's visit to the city, and it develops as intercommunication between three persons:

1. a person on the roof of a tall building across the street of my apartment;
2. myself, on the balcony;
3. a policeman in the street in front of the house.

Due to the cement construction of the balcony, only the person on the roof can actually see me and follow the action. My assumption is that this person has binoculars and a walkie-talkie apparatus. I notice that the policeman in the street also has a walkie-talkie.

The action begins when I walk out onto the balcony and sit on a chair. I sip whiskey, read a book, and make gestures as if I perform masturbation. After a period of time the policeman rings my doorbell and orders that «the persons and objects are to be removed from the balcony».

—SANJA IVEKOVIĆ

SAVSKA 1

ZAGREB, 10 MAY 1979



## Rada Iveković: Pourquoi un(e) artiste ne peut représenter un État nation

### n-1. Représentation ou soustraction?

Je me souviens d'une blague du temps de la Yougoslavie.

— Que fais-tu ?

— Je chante en quartette.

— Ah bon ? Et avec qui ?

— On est trois.

— Trois ? Quelles trois ?

— Ma sœur et moi.

— Tu as une sœur ?

— Mais non, quelle idée!<sup>01</sup>

La blague est dotée d'un imaginaire jouissif de l'absurde dans une logique de soustraction en ligne de fuite.<sup>02</sup>

ISABELLE VOIZEUX en langue des signes

REFRAIN: *Pourquoi en effet un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation ?*

*Parce qu'elle ou il ne peut représenter ni autant, ni si peu.*

Aucun «identitarisme», aucune possibilité de représentation de quiconque. Aucun danger de basculer vers l'appropriation. Tout au plus, on y déploie un raisonnement de la *désappropriation, de la dépossession, de la dés-identification*. C'est le privilège de l'humour, et souvent de l'art, de se soustraire à la définition, au définitif, de rejeter le gravé dans le marbre. De quatre à un ou à aucun, en sautant par dessus les idées reçues et les histoires arrêtées.

ISABELLE

REFRAIN: *Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation ?*

*Parce que le citoyen est un national, ce qui exclut tous les autres, étrangers et migrants.*

*Parce que, étant citoyen, l'artiste (surtout s'il ou elle se veut man-*

01 –Kaj delaš? –Pevam u kvartetu. –S kim? –Nas tri. –Koje tri? –Pa moja sestra i ja. –Kaj imaš sestru? –Ne, a kaj pitaš? (Comme souvent, c'est beaucoup plus succulent en patois). J'ignore si la blague par l'illogique circule encore à Zagreb, car cela peut également être une question de génération. Je l'ai changée du masculin au féminin. Dans les langues yougoslaves, on dit «vic», depuis l'allemand «Witz» (de *wissen*, «savoir»), ce qui veut dire aussi mot d'esprit.

02 Deleuze & Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980, «n-1» à propos de l'«État de Chine».

## Rada Iveković: Why an Artist Cannot Represent a Nation State

### N-1. Representation or subtraction? –

I remember a joke from the time of Yugoslavia.

— What are you doing these days?

— Singing in a quartet.

— Really? And with whom?

— Well, the three of us.

— Three? Which three?

— My sister and I.

— You have a sister?!

— No, what an idea!<sup>01</sup>

The joke reveals a brilliantly funny imaginary of the absurd imbedded in the logic of subtraction in the line of flight.<sup>02</sup>

ISABELLE VOIZEUX in sign language.

REFRAIN: *Why indeed can't an artist represent a nation state?*

*Because she or he can represent neither so much, nor so little.*

No “identitarianism”, no possibility of representation of anyone. No danger from falling into appropriation. At most, there unfolds a reasoning of *disappropriation, dispossession, de-identification*. It is the privilege of humour and often of art, to recoil from definitions, from the definitive, to reject casting in stone. From four to one or to none, jumping over the preconceived ideas and fixed stories.

ISABELLE

REFRAIN: *Why can't an artist represent a nation state?*

*Because the citizen is a national, which excludes all others, foreigners and migrants.*

*Because the artist (especially if he or she thinks to stand for the nation state), being a citizen, would exclude those who are not, those who do not relate to the representation.*

01 –Kaj delaš? –Pevam u kvartetu. –S kim? –Nas tri. –Koje tri? –Pa moja sestra i ja. –Kaj imaš sestru? –Ne, a kaj pitaš? (As usual, this sounds more explicit in a dialect). I don't know whether this joke, due to some illogic, still circulates in Zagreb, because this may well be a generational joke. I have changed masculine into feminine gender. In the Yugoslav languages, people say *vic* from German *Witz* (derived from Ger. *wissen*, to know), which denotes a witty repartee.

02 Deleuze & Guattari, *Mille plateaux*, Minuit: Paris 1980, “n-1” on the “State of China”.



■ Sanja Iveković, *Pourquoi un(e) artiste ne peut représenter un État nation / Why an Artist Cannot Represent a Nation State*, 2012

*dataire de l'État nation) exclurait ceux qui ne le sont pas, de la relation de représentation.*

La soustraction, le détachement, la non adhésion – le fait de se retirer ou de s'arracher à une situation donnée, se trouvent dans un rapport paradoxal et très varié avec la représentation. Qui est représenté par qui et comment? Qui reste hors champ? L'identification extrême et l'illusion d'une représentation absolue, sans faille et sans exception, peuvent produire de la violence. (Peuvent produire, mais ne produisent pas obligatoirement: question de politique.)

**ISABELLE**

**REFRAIN: Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation?**

*Parce que la citoyenneté qui repose sur la nationalité est insuffisante.*

La représentation est un casse-tête éternel aussi bien de la politique que de l'art. Elle est dans les deux cas à la fois impossible et toujours tentée à nouveau, impraticable mais nécessaire. Il vaut mieux être représentées de quelque manière que mal représentées, et on est encore pire non représentées du tout. Art et politique tournent autour de ces deux pôles – l'impossibilité et à la fois l'inévitabilité de la représentation.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation?**

*Parce que l'artiste ne peut donc pas plus représenter un État nation que quiconque d'autre.*

L'État nation repose lui aussi sur la confiance en la représentation. Cela lui permet d'agir à coups de soustraction des autres

*Subtraction, detachment, non-adherence – the act of withdrawing or pulling away from a given situation – are in a paradoxical and wide-ranging relationship with the representation. Who is represented by whom and how? Who remains off the radar? Extreme identification and the illusion of an absolute representation, flawless and without exceptions, can produce violence. (Can produce, but not necessarily does so: the issue of policy.)*

**ISABELLE**

**REFRAIN: Why can't an artist represent a nation state?**

*Because citizenship based on nationality is insufficient.*

Representation is an eternal puzzle of politics as well as art. In both cases it is at once impossible yet attempted again and again; impracticable but necessary. It is better to be represented in some way than to be poorly represented, and the worst is not to be represented at all. Art and politics revolve around these two poles – the impossibility and yet the inevitability of the representation.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Why can't an artist represent a nation state?**

*Because the artist can no more represent a nation state than anyone else.*

The nation state is also based on trust in the representation. This allows it to act by subtracting the others from the national and/or citizen body while relying on the nation. And it allows it to enjoy legitimacy through the ballot box. Subtracted are those who do not meet the standard.

**ISABELLE**

du corps national et/ou du corps citoyen en s'appuyant sur la nation, et de bénéficier de la légitimation par les urnes. Sont soustraits ceux qui ne correspondent pas à la norme.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation ?**

*Parce qu'en vérité, la représentation parfaite est impossible.*

La nation, elle, fonctionne à coup d'identification et d'imaginaire communautaire naturalisé. Elle les transmet à l'État, son épine dorsale. Ce dernier reconduit les mêmes hiérarchies, les mêmes inégalités fondatrices. Il renforce surtout le même axe vertical et patriarcal. Cet axe coule cette construction dans le béton de l'éternité propre fantasmée, celle qui doit assurer le maintien du pouvoir.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation ?**

*Parce que l'art n'est qu'un aspect du possible.*

On se bat pour ce pouvoir soit par la politique soit par des moyens plus violents, car pour ceux qui en ont la passion – une passion obscure, la vie sans pouvoir n'est pas une vie.<sup>03</sup> Ainsi l'État et la nation *sont et ne sont pas* la même chose. Le premier assure la structure et encadre, la seconde fournit l'« essence » émotionnelle de la fusion en formation de combat. L'un soutient l'autre dans l'État nation. Mais l'État nation est toujours un *État national*, c'est à dire un État excluant les autres, ce à quoi lui sert la nation.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation ?**

*Parce que l'État nation est un État national enclin à devenir nationaliste et donc encore plus excluant.*

Qu'est-ce la nation, cette forme circulaire fondée dans, et fondant, l'inégalité des sexes et, par extension, produisant les autres inégalités codifiées ? La nation est aussi un crédit à découvert d'une valeur (la nation) que l'on compte réaliser plus tard mais qui n'est jamais accomplie, car toujours perfectible.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation ?**

**REFRAIN: Why can't an artist represent a nation state?**

*Because in truth, a perfect representation is impossible.*

As for the nation, it operates through *identifications* and the imagination of naturalized communities. It transmits these to the State, its backbone. The latter takes upon itself the same hierarchies, the same founding inequalities. It especially strengthens the same vertical and patriarchal axis. This axis casts this construction into the concrete of its proper fantasized eternity that is to ensure maintenance of power.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Why can't an artist represent a nation state?**

*Because art is only an aspect of the possible.*

One fights for that power either through politics or by more violent means, because for those who have this obscure passion, life without power is no life.<sup>03</sup> Thus, the state and nation *are and are not* the same thing. The first provides the structure and frame, the second the emotional "essence" to be fused into a battle formation. One supports the other in the nation state. But the nation state is always a *national state*, i.e. a state which excludes others, and it feeds on the nation for this purpose.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Why can't an artist represent a nation state?**

*Because the nation state is a national state inclined to turn even more nationalistic and thus more excluding.*

And what is a nation, that circular form founded on and founding gender inequalities and, by extension, causing other codified inequalities? A nation is also an overdrawn credit whose value (the nation) one expects to realize later but that is never accomplished, because it is forever perfectible.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Why can't an artist represent a nation state?**

*Because the relationship of the representation is an imperfect image which is going to wear itself out both aesthetically and politically.*

The origin of the community is represented as a lady (the monument to the nation) accomplishing the founding

---

**03** Les exemples sont innombrables, de Hitler, Milošević, Tuđman, à Kadhafi, Bachar-el-Asad etc.

---

**03** Examples are countless, Hitler, Milošević, Tuđman, to Gaddafi, Bachar-el-Assad, etc.



Parce que la relation de la représentation est une figure imparfaite qui va en s'épuisant aussi bien sur le plan esthétique que sur le plan politique.

L'origine de la communauté est représentée comme une dame (le monument à la nation) qui accomplit le dessein du père fondateur. «Nation» en effet veut dire «naissance». <sup>04</sup> Par définition, la nation exclut donc ceux qui ne lui appartiennent pas dans la circularité imparable de sa logique. Elle met en marche les mécanismes allant de la soustraction à l'immunisation pour tenir les autres à l'écart.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation ?**

*Parce que la nation est une chimère.*

Faisant figure d'unité des «nôtres», la nation exclut, soustrait, expulse tous les autres. Et, quand elle en inclut, c'est par exception et par un acte de *naturalisation*. Car en effet la nation se croit naturelle. <sup>05</sup> L'existence des autres, elle, n'est pas naturelle. Elle est par extension une monstruosité. L'intrication de la nation avec l'État repose sur l'inégalité des sexes. Celle-ci est la base plus ou moins cachée, l'inclusion subordonnée qui rend possible toute la construction.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation ?**

*Parce que ni l'État ni la nation ne sont représentables.*

Deux Roms se croisent après une dure journée de travail. L'un a gagné beaucoup d'argent en faisant la quête, l'autre très peu. — Celui qui a peu gagné avait une pancarte disant «aidez-moi, je suis sourd, je suis aveugle, je suis pauvre, j'ai faim»...

— L'autre avait une autre pancarte: «s'il vous plaît, donnez-moi de l'argent pour rentrer dans mon pays.» Il avait gagné beaucoup plus.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation ?**

*Parce que ce serait ridicule.*

fathers' purpose. "Nation" in fact means "birth". <sup>04</sup> By definition, a nation therefore excludes those who do not belong in the circularity of its irrefutable logic. It sets into motion mechanisms *from subtraction to immunization* in order to keep others away.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Why can't an artist represent a nation state?**

*Because nation is a chimera.*

Assuming the image of unity of all that is "ours", nation excludes, subtracts, and expels all others. And when it does include, it is by exception and by an act of *naturalization*.

For, indeed, nation thinks of itself as natural. <sup>05</sup> As for the existence of others, it is not considered natural. By extension it is a monstrosity. The entanglement of the state with the nation is based on gender inequality. This is, more or less, the hidden foundation, a subordinate inclusion that enables the entire construction.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Why can't an artist represent a nation state?**

*Because neither a state nor a nation are representable.*

Two Romanis meet after a day of hard work. One had earned a lot of money begging, the other almost nothing. — The one who got very little had a board saying "please help me, I am deaf, blind, hungry and poor"...

— The other had a board saying: "please, give me money to go back to my country". He had earned a lot more.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Why can't an artist represent a nation state?**

*Because it is ridiculous.*

Nation believes it represents itself to others as well as to itself exhaustively. It is a political mechanism that allows the nation and the state to reciprocally found each other. A national is only that citizen who is supposed to be of the same origin.

**ISABELLE**

**REFRAIN: Why can't an artist represent a nation state?**

*Because too many things are beyond representation, as too*

---

**04** R. Iveković, *Dame Nation: nation et différence des sexes*, Ravenna, Longo, 2003 (illustration de la page de couverture «Lady Rosa of Luxembourg» par Sanja Iveković); *Le sexe de la nation*, Paris, Léo Scheer, 2003.

**05** D'où le terme aberrant de «naturalisation» pour ce qui devrait être appelé «nationalisation».

**04** R. Iveković. *Dame Nation: nation et différence des sexes*, Ravenna, Longo, 2003 (cover illustration: "Lady Rosa of Luxembourg" by Sanja Iveković); *Le sexe de la nation*, Paris, Léo Scheer, 2003.

**05** Hence, the aberrant term "naturalisation" for something that should be called "nationalisation".

La nation croit se représenter à soi et aux autres exhaustivement. C'est un mécanisme politique qui permet à la nation et à l'État de se fonder réciproquement. Comme un national, sera citoyen seulement qui est supposé être de la même origine.

ISABELLE

**REFRAIN: Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation ?**

*Parce que trop de choses échappent à la représentation, comme trop de rapports échappent à la logique de l'État.*

La représentation a un défaut d'origine. C'est l'ensemble des concepts autour de la souveraineté d'État, datant de la modernité occidentale<sup>06</sup>, qui fait problème. En vase clos, tourné vers lui-même, le mécanisme fonctionne bien:

«tous» sont compris dans le principe. Mais c'est sans tenir compte du *bord* extérieur ou intérieur, passé lequel on n'est plus inclus dans le «tous». La représentation est une figure bien qu'indispensable – toujours imparfaite.<sup>07</sup>

ISABELLE

**REFRAIN: Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation ?**

*Parce que le tout est irreprésentable.*

Mais cela n'implique pas qu'un(e) artiste, un(e) intellectuel(le) ou quiconque individuellement puisse ou doive représenter un État nation et à plus forte raison un État *national*, un *modèle identitaire*. Pour les hommes de pouvoir, fussent-ils des



■ Sanja Iveković, *Pourquoi un(e) artiste ne peut représenter un État nation / Why an Artist Cannot Represent a Nation State*, 2012

*many rapports are beyond the logic of the state.*

Representation has an original flaw. It is the whole set of concepts around the state sovereignty, dating back to western modernity,<sup>06</sup> that constitutes the problem. In isolation, turned towards itself, the mechanism works well: “all” are included in principle. But this is without considering the inner or outer *edge*, beyond which there is no longer inclusion in the “all”. Representation is an image that is well indispensable – always imperfect.<sup>07</sup>

ISABELLE

**REFRAIN: Why can't an artist represent a nation state?**

*Because totality is unrepresentable.*

06 Rada Iveković, «The watershed of Modernity: translation and the epistemological revolution», *Inter-Asia Cultural Studies*, Volume 11, N° 1, Mars 2010, p. 45–63 (Routledge, Taylor & Frances); «Politiques de la philosophie à partir de la modernité», *Transeuropéennes*, 6 nov. 2009, <http://www.transeuropeennes.eu/fr/5>, accédé le 25 juillet 2012.

07 L'État et la représentation ne captent plus toute la vie politique, si tant est qu'ils l'aient jamais captée. De nouvelles formes de socialisation, de souci pour le commun et de faire de la politique apparaissent. Nous en avons traité ailleurs: «La révolution épistémologique nécessaire», *La rose de personne/La rosa di nessuno*, 5/2010, p. 213–224; «Subjectivation, traduction, justice cognitive», *Rue Descartes*, N° 67/2010, «Quel sujet du politique?», dirigé par G. Bastera, R. Iveković, B. Manchev, p. 43–50; «For Whom the Whistle Blows: Welcome to the Immunity Border», in *African Yearbook of Rhetoric (AYOR)*, dir. par Joseph-Philippe Salazar, Capetown University, Vol. 3, N° 1, 2012, p. 69–78.

06 Rada Iveković. “The watershed of Modernity: translation and the epistemological revolution”. *Inter-Asia Cultural Studies*, Volume 11, N° 1, March 2010: 45–63 (Routledge, Taylor & Frances); “Politiques de la philosophie à partir de la modernité”. *Transeuropéennes*, 6 Nov. 2009, <http://www.transeuropeennes.eu/fr/5>, accessed on 25 July 2012.

07 The State and the representation no longer capture the entire political life, if indeed they ever have. New forms of socialization, concern for the common and to play politics have appeared. This has been discussed elsewhere. See “La révolution épistémologique nécessaire”. *La rose de personne/La rosa di nessuno*, 5/2010: 213–224; “Subjectivation, traduction, justice cognitive”. *Rue Descartes*, N° 67/2010; “Quel sujet du politique?”, eds. G. Bastera, R. Iveković, B. Manchev, pp. 43–50; “For Whom the Whistle Blows: Welcome to the Immunity Border”. *African Yearbook of Rhetoric (AYOR)*, ed. Joseph-Philippe Salazar, Cape Town University, Vol. 3, N° 1, 2012: 69–78.

intellectuels, il est courant de confondre leur biographie avec celle de leur pays.<sup>08</sup> On voit aussi des États nation revendiquer «leurs» artistes ou, comme dans les pays partitionnés, se les disputer ou «soustraire» certains au corps fusionnel de la nation.

**ISABELLE**

**REFRAIN: *Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation ?***

*Parce que l'État nation est irréprésentable, inconsistant, à géométrie variable et inégalitaire.*

Un(e) artiste n'a pas l'obligation de se plier à la logique étatique et nationale. Dans un monde désormais transnational pour le meilleur et pour le pire, elle ou il ne peut qu'adhérer à une vision cosmopolite. Elle ou il, l'artiste, dans le meilleur des cas, ne peut que souhaiter transcender les frontières par son art, aller vers l'autre, vers les autres: vers ceux qui ne sont pas compris dans la nationalité, dans la citoyenneté, dans l'humanité. Tout est impossible dans la relation entre un(e) artiste et un État nation: l'artiste, la représentation, l'État nation lui-même ainsi que tout le rapport. Il faut donc trouver autre chose. Artistes «nationaux», allez-vous faire voir !

**ISABELLE**

**REFRAIN: *Pourquoi un(e) artiste ne peut-elle ou il représenter un État nation ?***

*Parce que l'artiste n'est elle-même ni définissable ni représentable sous l'égide de l'État nation, de même que l'art.*

*Parce que personne ne le lui demande.*

*Parce que ce n'est pas son rôle.*

*Parce que l'artiste et l'État nation ne parlent pas le même langage. ●*

Texte dans le cadre du projet de Sanja Iveković,  
«Pourquoi un(e) artiste ne peut représenter un État nation»,  
MAC/VAL, 21 octobre 2012

L'auteure remercie Goran Fejić

pour sa lecture et ses commentaires.

---

**08** Un exemple entre autres: l'intervention de Fernando Henrique Cardoso, ancien président du Brésil, lors de la remise du prix Kluge à Washington le 10 juillet 2012, accédé le 25 juillet 2012: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/1118760-leia-a-integra-do-discurso-de-fhc-ao-receber-o-premio-kluge-em-ingles.shtml>

But this does not imply that an artist, an intellectual or anyone can or should represent individually a nation state and even more so a *national* state, an *identity model*. For men of power, whether or not they are intellectuals, it is common to confuse their biography with that of their country.<sup>08</sup> We also see nation states claim “their” artists or, as in partitioned countries, we see them quarrelling over them or “subtracting” some of them from the fusal body of a nation.

**ISABELLE**

**REFRAIN: *Why can't an artist represent a nation state?***

*Because the nation state is unrepresentable, inconsistent, of a variable and unequal geometry.*

An artist has no obligation to obey the logic of the nation or the national state. In a transnational world, for better or for worse, she or he can only agree to a cosmopolitan vision. She or he, the artist, can, at best, only hope to transcend the boundaries through art, to go to the other, to others: to those who are not included in the nationality, citizenship, humanity.

Everything is impossible in the relationship between an artist and a nation state: the artist, the representation, the nation state itself and the entire equation. We must find something else. “National” artists, give me a break!

**ISABELLE**

**REFRAIN: *Why can't an artist represent a nation state?***

*Because the artist herself is neither definable nor representable under the aegis of the nation state, and neither is art.*

*Because nobody asked them to.*

*Because it is not their role.*

*Because the artist and the nation state don't speak the same language. ●*

Text within the project by Sanja Iveković,  
“Why an artist cannot represent a nation state”  
MAC/VAL, October 21, 2012

The author wishes to express her gratitude to Goran Fejić  
for his reading and comments.

---

**08** One example among many: acceptance speech of Fernando Henrique Cardoso, the former President of Brazil, for the Kluge Prize, in Washington, on 10 July 2012, accessed on 25 July 2012: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/1118760-leia-a-integra-do-discurso-de-fhc-ao-receber-o-premio-kluge-em-ingles.shtml>

# Dalibor Martinis



## D.M. 1978 parle à D.M. 2010

Performance TV / Projet de récupération de données 1978/2010

*Dalibor Martinis parle à Dalibor Martinis* est un projet de voyage dans le temps dont la durée est de 31 ans. En 1978, l'artiste Dalibor Martinis, âgé de 31 ans, a réalisé une performance sous forme d'une interview télévisée. La performance a eu lieu et a été enregistrée dans le Centre d'art The Western Front à Vancouver, devant le public. C'est alors que la première moitié de l'œuvre a été créée, à savoir une auto-interview fictive de l'artiste, qui, environ 31 ans plus tard, allait répondre aux questions qu'il se posait à lui-même. Les questions ont été enregistrées sur une bande vidéo qui a été conservée pendant 31 ans. Le 13 avril 2010, Dalibor Martinis, âgé de 62 ans, a fait face à Dalibor Martinis de 1978, et il a répondu aux questions dans l'émission de télévision *Autre format* diffusée par la 2<sup>ème</sup> chaîne de la télévision croate (HRT2) le 13 avril 2010.

TRANSCRIPTION DE *D.M. 1978 parle à D.M. 2010*

**DM 1978:** *Maintenant, ma première question est très simple, peut-être déplaisante, mais elle est inévitable. J'espère que le public ne sera pas trop déçu s'il arrive que ce soit la seule question. La question est: Est-ce que le Dalibor Martinis de l'an 2000 est vivant?*

**DM 2010:** Je suis ravi de pouvoir répondre à cette question par l'affirmative. Je vois que tu voulais te protéger dans le cas où on aurait été obligé d'y répondre par la négative. Tout ce que je peux te dire c'est que ce n'était pas seulement moi, le problème, savoir si je serais encore en vie ou non, mais cela concernait également la conservation du matériel, donc TOI, dans un format qui nous permettrait d'avoir cette conversation.

**DM 1978:** *Merci (le public de 1978 rit). Désolé d'avoir attendu si longtemps. Je suggère que nous commençons notre entrevue par la question: «Qui est l'auteur de ce travail particulier?»... À ton avis, ce projet appartient-il à toi ou à moi?*

**DM 2010:** Je dois admettre que le concept et l'idée ont pris racine dans ta tête, et dans ce sens-là je ne peux pas en réclamer les droits d'auteur. Pourtant, même cette petite partie de mon travail, celle d'apparaître ici 31 ans plus tard, ne devrait pas être ignorée, alors j'espère mériter une certaine reconnaissance.

■ *Le manteau de Lénine pulvérisé, projet de monument temporaire irrégulier / Blasted Lenin's Coat, Irregular Temporary Monument project, 2012*

## D.M. 1978 Talks to D.M. 2010

TV performance/Data recovery project 1978/2010

*Dalibor Martinis Talks to Dalibor Martinis* is a time-travel project with a 31-year span. In 1978 artist Dalibor Martinis, then at the age of 31, made a performance in the format of a TV interview. The performance was held and recorded in The Western Front Art Centre, Vancouver in front of live audience. It was then that the first half of the piece was created, as a fictional interview by the artist with himself, who, some 31 years later, was to give answers to the questions he asked himself. The questions were recorded on a videotape and kept stored for 31 years. On April 13, 2010 Dalibor Martinis, then at the age of 62, faced Dalibor Martinis from the year 1978, and answered the questions in a TV program *Another Format* broadcast on Channel 2 of the Croatian Television (HRT2) on April 13, 2010.

TRANSCRIPT OF *D.M. 1978 Talks to D.M. 2010*

**DM 1978:** *Now, my first question is very simple, maybe unpleasant, but it is unavoidable. I hope the audience will not be too disappointed if it happens to be the only question. The question is: Is Dalibor Martinis from the year 2000 alive?*

**DM 2010:** If there's anything I'm glad about, it's being able to give a positive answer to this question. I see that you wanted to secure yourself in case of a negative reply. I can only say that I was not the only problem and whether I would stay alive all this time, but it turned out that the problem was how to preserve this material, that is, YOU, in a form in which it would be possible to stage this conversation between us.

**DM 1978:** *Thank you (the 1978 audience laughs). I excuse myself for letting you wait so long, I propose to start this conversation with the question of authorship relating to this particular work. Do you consider it as belonging to me or as belonging to you?*

**DM 2010:** I have to admit that the concept and the idea were created in your head, and from this point of view, I can't make any claim to authorship. But this little part of the job to appear here 31 years later isn't to be sniffed at either, and I hope to be given a little credit for it all.



■ D.M. 1978 parle à D.M. 2010 (projet TV long de 31 ans) / D.M. 1978 talks to D.M. 2010 (31-year long TV project), 2010

**DM 1978:** *Il est évident que je te manipule d'une certaine façon. Quel est ton sentiment à ce sujet? Je veux dire que c'est en fait moi qui décide de ton travail, ce qui me paraît impossible. Est-ce que mes efforts pour te poser des questions ne sont pas plus intenses et plus ambitieux que les tiens pour y répondre?*

**DM 2010:** *Oui, je suis d'accord. En raison de la valeur du concept, il est certain que les questions et les réponses à ces questions sont plus importantes que mes réponses et il est clair pour moi que tu étais conscient que j'allais avoir un avantage lorsque tu me les poserais, car j'aurai alors une vision globale des tendances et de leur contexte, alors que tes questions viendraient d'une époque révolue.*

**DM 1978:** *Je considère certaines autres de mes œuvres comme excellentes, mais je suis conscient qu'il s'agit peut-être d'un ego surdimensionné. Qu'en penses-tu?*

**DM 2010:** *Dans un certain sens, je suis d'accord sur les deux*

**DM 1978:** *It is obvious that I have been manipulating with you in certain way, how do you feel about it? I mean, I am deciding about your work which is usually impossible. Aren't my efforts to pose questions stronger and superior to your providing the answers?*

**DM 2010:** *Yes, I agree. Because of the value of the concept, questions and the production of questions are no doubt more important than what I am answering now, and it's clear to me that you were aware when you posed them that I, at the moment I answered, would be at an advantage, because I would master the spirit of the time and context, while your questions would come from a time that no longer exists.*

**DM 1978:** *There are some other works of mine which I also consider excellent...but I am aware that it could be a matter of an exaggerated egotism. What is your opinion?*

points : tu as fait de très bonnes œuvres, et cependant il y a un peu trop d'ego.

**DM 1978:** *En même temps, je ressens une certaine indifférence par rapport à un certain nombre de mes pièces, comme si elles n'étaient pas le produit de mon esprit. Es-tu d'accord avec moi ou y a-t-il pour toi une certaine valeur en elles que j'ignore?*

**DM 2010:** Je pense qu'il y avait des œuvres qui ne te paraissent pas très importantes lorsque tu les as terminées mais plus tard j'y trouvais du sens et une signification, pas dans le sens d'un travail fini mais certainement dans celui d'une façon de penser qui me servait ensuite comme base de développement d'une autre œuvre, par exemple pour le *Module N & Z*, qui désormais n'appartient pas de manière formelle à ce que j'ai fait toute ma vie mais qui a cependant joué un rôle primordial: d'une part, parce que c'était mon premier travail important, et d'autre part parce qu'il a ouvert le concept d'intervention dans l'espace urbain, auquel je suis ensuite resté très attaché.

**DM 1978:** *Je ne peux que le deviner, mais n'as-tu peut-être pas développé une autre façon de penser, ou n'était-elle pas influencée par un contexte différent? Quelle est pour toi la partie la plus intéressante de cet événement : mes questions, tes réponses, ou quelque chose d'autre?*

**DM 2010:** Certainement quelque chose d'autre. Je pense que la valeur de cet événement est dans l'événement en soi, le contenu des questions et bien sûr de mes réponses n'est pas si important que cela. Le non-dit, ce qu'il s'est passé entre la question et la réponse est, je crois, la partie la plus intéressante de ce projet. Bien sûr, le contexte et les circonstances idéologiques et sociales, ont beaucoup changé. C'est la raison pour laquelle la même question posée hier et aujourd'hui résonne certainement différemment.

**DM 1978:** *Aujourd'hui, j'ai quelques projets en tête que je n'ose pas réaliser. Est-ce que tu les as réalisés?*

**DM 2010:** Je pense que oui, même si je pense que probablement c'est vraiment bien qu'il y ait des projets que nous n'osons pas réaliser. Cela nous pousse à aller plus loin, comme si on nous mettait une carotte sous le nez. Je pourrais peut-être mentionner le projet *Sava - Yangtze*, qui j'ai réalisé l'année dernière et qui comprenait la traversée à la nage de la rivière Sava. C'est ce que je voulais faire quand je n'étais encore qu'un enfant, et voilà je l'ai fait aujourd'hui à l'âge adulte.

**DM 2010:** I agree in both senses: there are some great works that you have done, and there is also a bit of an inflated ego.

**DM 1978:** *At the same time I feel indifferent toward many of my works as if they are not the product of my mind. Do you agree with me or do you see some value in them that I ignore?*

**DM 2010:** I think that there were some works that perhaps didn't seem to you particularly important when you finished them and yet for me, afterwards, they had a point and a meaning, if not as finished works then certainly as a way of thinking that afterwards served me as a basis for developing some other work, let's say, the *N&Z Module*, which now formally doesn't make up a part of what I have done the whole of my life, but it has nevertheless played an important role for me: firstly because it was my first major work and secondly because it initiated the topic of interventions in urban space, which I was later became firmly attached to.

**DM 1978:** *I can only guess but maybe you have developed different way of thinking or perhaps it is a different context that influences your mind. What is for you the most interesting part of this event: my questions, your answers, or something else?*

**DM 2010:** Definitely something else. I think that the value of this event is in the event itself, the content of the questions and, of course, my answers are not so very important. What is left unspoken, what has happened between the questions and the answers, is, I believe, the most interesting part of this project. And of course the context and the ideological situation and the social circumstances, all that has changed very much, and the same question, posed then and today will certainly sound very different.

**DM 1978:** *Today I have some projects on my mind which I don't dare to realize for different reasons. Did you realize them?*

**DM 2010:** Well, probably I did, although I think that it is a very good thing that there are some projects that we don't dare to realize. That pushes us forward, like some prize on a hook, to go on. I could mention the project *Sava - Yangtze*, which I did last year, which included swimming across the Sava. This is something that I wanted to do while still a boy and there you are, I have done it now at a ripe old age.

**DM 1978:** *En plus, je dois admettre qu'il y a certaines questions que je n'ose pas poser publiquement parce que je les trouve trop personnelles. Oseras-tu y répondre?*

**DM 2010:** Bonne question...

**DM 1978:** *Je vais devenir toi, est ce que tu te dis à toi-même: «J'aimerais de nouveau devenir lui»?*

**DM 2010:** C'est une bonne question aussi. Oui et non. Je veux dire, bien sûr que d'une part chacun voudrait à nouveau être jeune et tout recommencer. Mais d'autre part quand je pense à toi, cela me fait penser à tout ce que je voulais être, et à ce que je ne suis pas. Pour moi ce souvenir est quelque chose que je préférerais oublier... et en partie je suis aussi toi, je crois.

**DM 1978:** *Que penses-tu de moi?*

**DM 2010:** Si je dois juger en fonction de ces questions tu me paraîs plutôt ambitieux mais aussi trop pompeux, et je pense que tu t'occupes plus de l'impression que tu vas laisser dans cette conversation que de la conversation elle-même, mais qui suis-je pour critiquer?

**DM 1978:** *Pour moi il est facile de penser à toi comme à une personne différente. De ton point de vue c'est beaucoup plus complexe. Sommes-nous la même personne ou n'avons-nous plus rien en commun?*

**DM 2010:** «Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas» a dit Jacques Lacan, le psychanalyste et philosophe français et je crois que c'est aussi la réponse à cette question. Donc, je ne suis ni ici ni là, toi non plus, si toutefois nous sommes la même personne, alors que celle-ci n'est ni toi ni moi.

**DM 1978:** *Est-ce que tu considères que certaines de ces questions sont obsolètes, sans intérêt, vieux jeu ou inappropriées?*

**DM 2010:** Oui, beaucoup de questions me paraissent obsolètes et plutôt sans intérêt, mais le concept est là et on ne peut rien contre lui. Bien sûr, aujourd'hui dans de nouvelles circonstances sociales de la vie, il y a beaucoup d'autres questions dont on pourrait débattre sérieusement, mais là, je réponds aux questions qu'on me pose.

**DM 1978:** *Pour moi cet événement est comme un voyage à travers mon propre esprit, pour toi c'est une expérience unique. Peux-tu me dire ce qui se passe dans ta vie en ce moment?*

**DM 2010:** Il s'est passé beaucoup de choses comme il se passe beaucoup de choses dans la vie de chacun durant 31 ans. Mais

**DM 1978:** *Moreover, I must admit that there are some questions I don't dare to ask you in public. I consider them too personal. Do you dare to answer them?*

**DM 2010:** That's a good question...

**DM 1978:** *I will become you. Do you say to yourselves "I wish I could be him again"?*

**DM 2010:** That's a good question, too. Both yes and no, I mean, of course, one would want to be young again and start everything all over again, but, on the other hand, thinking about you reminds me of everything I thought I was going to be and that I didn't become, and so this is remembering something I would rather have forgotten... but partially, I am you too, I believe.

**DM 1978:** *What do you think of me?*

**DM 2010:** If I had to judge from these questions, it would seem to me that you're pretty ambitious, but a little bit puffed up and I think you bother too much with the impression you are going to leave in this talk and less with the talk itself, but, on the other hand, who am I to criticise.

**DM 1978:** *It is very easy for me to think of you as a different person. From your point of view it is much more difficult. Are we in fact the same person, or have we nothing left in common?*

**DM 2010:** I think of what I am when I do not think I am thinking, said Jacques Lacan, French psychoanalyst and thinker, and I believe that this is the answer to this question too, that is, I am neither here nor there, just like you. If we are at all the same person, then that person is neither you nor I.

**DM 1978:** *Do you find some of these questions obsolete, uninteresting old-fashioned or inappropriate?*

**DM 2010:** Yes, lots of your questions seem to be old-fashioned and fairly uninteresting, but the concept is here, and we can't go against it, of course, today, in the new circumstances of life and society there are a lot of other questions that one might talk seriously about, but, there you go, I reply to what I am asked.

**DM 1978:** *This event for me is a journey through the mind, for you it is pure experience. Can you tell me what happened in your life during this period?*

**DM 2010:** A lot has happened, as in everyone's life, in 31





■ Dalibor Martinis, *Immunité vidéo / Video Immunity*, 1976

tout compte fait, il s'avère que ce n'est pas grand-chose. En tout cas, la différence entre toi et moi est dans le fait que tu es celui qui a imaginé cet événement, tu es l'exécuteur du concept alors que moi je ne suis que celui qui est censé avoir une mémoire pour se souvenir de quoi il s'agit et finalement pour terminer le projet. Ce que j'admets, est que tu avais le courage de laisser au hasard ta propre vie et ton propre avenir dont nous parlons ici aujourd'hui, parce qu'il est désormais évident que ce hasard est devenu partie intégrante de ton idée.

**DM 1978:** *Qu'est-il arrivé aux idées que les artistes de ma génération partageaient? Les gens s'y intéressent-ils encore, sont-elles encore pertinentes ou appartiennent-elles à un art oublié et sans importance?*

**DM 2010:** Avec le temps on s'aperçoit que les idées de cette époque restent toujours très vivaces. Je ne sais pas si elles sont toujours aussi puissantes et provocatrices qu'elles l'étaient peut-être dans les années soixante-dix, mais elles sont toujours présentes. Justement, en ce moment on inaugure au Centre Pompidou l'exposition dont le titre est *Les promesses du passé* et qui traite de cet art des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt. Cela signifie que les gens sont toujours intéressés par ce qui se faisait et se pensait à cette époque. En ce qui concerne le statut de ton travail avec moi, tu peux être satisfait. J'ai réalisé l'année dernière un travail dont le titre était *Journal télévisé 04/09/1974*. Il s'appuie sur la première vidéo que tu as réalisée ce jour-là et qui en quelque sorte reconstitue de nouveaux les événements qui se sont produits ce jour-là.

years a lot happens, but when it all adds up, it turns out it is nothing special. In any case, the difference between you and me is that you are the one who has thought up this happening, who is executing the concept, while I am just the one that must have a memory, keep in mind what it is about, and in the end complete the project. What I have to give you credit for is that you have had the courage to commit both your life and the future to chance; the future we are now talking about, for that chance, it is now quite clear, has become part of your idea.

**DM 1978:** *What has happened with the ideas that artists of my generation shared? Do people pay any attention to them, are they still important or do they belong to forgotten and unimportant art?*

**DM 2010:** Time has shown that the ideas of that time are still very much alive, I don't know if they are as powerful and provocative as they perhaps were in the 1970s, but they are still around; an exhibition called *Promises of the Past* is opening in Paris, in the Pompidou Centre, which is actually dealing with the art of the 1970s and early 1980s. That means that people are still interested in what was being done and thought then. As for what I think about the status of your work, you can be quite satisfied. Last year I produced a piece called *TV News of September 4, 1974*, which is based on the first video, which you shot that day, and which regenerates the news about the events that happened that day.



■ Dalibor Martinis, *Les artistes en grève / Artists on Strike*, 1977,  
DÉTAIL / DETAIL



**DM 1978:** *What is your relationship to art?*

**DM 2010:** The relationship between me and art is pretty good, I can't complain, the only thing is that one needs to think up something constantly and there's no end to it. Luckily there's still a lot more that I haven't done than what I have, and so I hope that there is still a bit of material for the future as well.

**DM 1978:** *Are you faced with the dying away of art?*

**DM 2010:** The idea of the end of art was developed at the end of the 1960s with the appearance of Pop Art and in the meantime it has extensively been discussed, but I think that art has shown that it can make new art from its own death, so that neither of us has to bother too much about it.

**DM 1978:** *Do you agree that this is the only way the two of us can communicate?*

**DM 2010:** I don't know if this is the only possible communication between us, perhaps in the future it will turn out that there are other forms; however, it seems

**DM 1978:** *Quelle est la relation que tu entretiens avec l'art?*

**DM 2010:** Ma relation avec l'art est plutôt bonne, je n'ai pas à me plaindre, c'est juste que l'on doit constamment inventer quelque chose et cela n'en finit pas. Heureusement, il y a toujours plus de projets que je n'ai pas réalisés que ceux que j'ai réalisés, j'ai donc encore assez de matière pour l'avenir.

**DM 1978:** *Es-tu confronté au dépérissement de l'art?*

**DM 2010:** Le concept de la fin de l'art est inventé à la fin des années soixante avec l'avènement du Pop Art et on en a beaucoup parlé, mais je pense que l'art a démontré que même de sa propre mort il peut donner un nouvel art, ni toi ni moi n'avons trop à nous inquiéter.

**DM 1978:** *Es-tu d'accord que ceci est la seule forme possible de notre communication?*

**DM 2010:** Je ne sais pas si c'est la seule communication possible entre nous, peut-être que nous verrons à l'avenir qu'il existe d'autres formes de communication, mais il me semble que ce concept est fondé précisément sur ce type de communication, et je pense que cela lui donne de la valeur et j'en suis heureux.

**DM 1978:** *Veux-tu dire quelque chose avant que nous mettions fin à cette interview?*

**DM 2010:** Je voudrais te remercier de m'avoir donné l'opportunité de réaliser à mon âge avancé un soi-disant travail «historique». Je voudrais aussi remercier la Télévision croate et l'émission *L'Autre format* de nous avoir donné l'occasion de discuter de cette façon et j'espère que nous nous reverrons.

**DM 1978:** *Y a-t-il des questions dans le public?*

(On entend la question du public de 1978: «Quelle était la question?»)

**VOIX GÉNÉRÉE DE 1978:** La réponse à cette question sera donnée en l'an 2000 (actuellement 2010)

Merci.

to me that this concept is based on this very type of communication, and I think that is its value, and I am glad it's that way.

**DM 1978:** *Is there anything you would like to tell me before this conversation is over?*

**DM 2010:** I would like to express my gratitude for giving me the chance to pull off, in my old age, what might be called a historic work; I would also like to thank the Croatian TV and "The Another Format" show for having given us the opportunity to talk like this, and I hope that we shall meet again.

**DM 1978:** *Are there any questions from the audience?*

(A question from the 1978 audience is heard: What was the question?)

**GENERATED 1978 VOICE:** The answer to this question will be given in the year 2000. (actually 2010).

Thank you.



■ Dalibor Martinis, *L'artiste au travail / Artist at Work*, 1978





Dalibor Martinis, *Les flammes éternelles de rage /*  
*Eternal Flame of Rage*, 2007–2014

Graz (2013) • Labin (2008) • Labin (2008) • Subotica (2009) •  
Zagreb (2008)

# Mladen Stilinović

Rouge – Rose /  
Red – Pink,  
1973–1981







Mladen Stilinović, *Le drapeau (1) / Flag (1)*, 1977

## Écrire avec son pied

Le thème de mon travail est le langage de la politique, ou de quelle manière ce langage se reflète dans la vie quotidienne. Ces œuvres ne sont pas fictives. J'aimerais peindre. Je peins, mais la peinture me trahit. J'écris, mais l'écriture me trahit. Les images et les mots se transforment en non-peintures de moi, en non-mots de moi et c'est pour cela que je veux me battre : pour ma non-peinture. Si le langage (couleurs, images, etc) est la propriété d'une idéologie, moi aussi je veux devenir le propriétaire d'un tel langage, je veux le penser avec les conséquences. Il ne s'agit là ni de la critique ni de l'ambiguïté. Ce qui m'est imposé, s'impose en tant que question, expérience et conséquence. Si les couleurs, les mots, les matériaux ont plusieurs significations, quelle est celle qui s'impose, que signifie-t-elle? Signifie-t-elle quelque chose et est-elle un tir à blanc, une illusion? La question est de savoir comment manipuler ce qui vous manipule, de manière si évidente, si arrogante. Et moi-même je ne suis point innocent – il n'y a pas d'art sans conséquences. ●

— MLADEN STILINOVIĆ

Ce texte a été publié pour la première fois dans le catalogue d'exposition personnelle au Studio de la Galerie d'art contemporain, Zagreb, 1984, non paginé.



*La poêle à frire / Frying-pan*, 1973

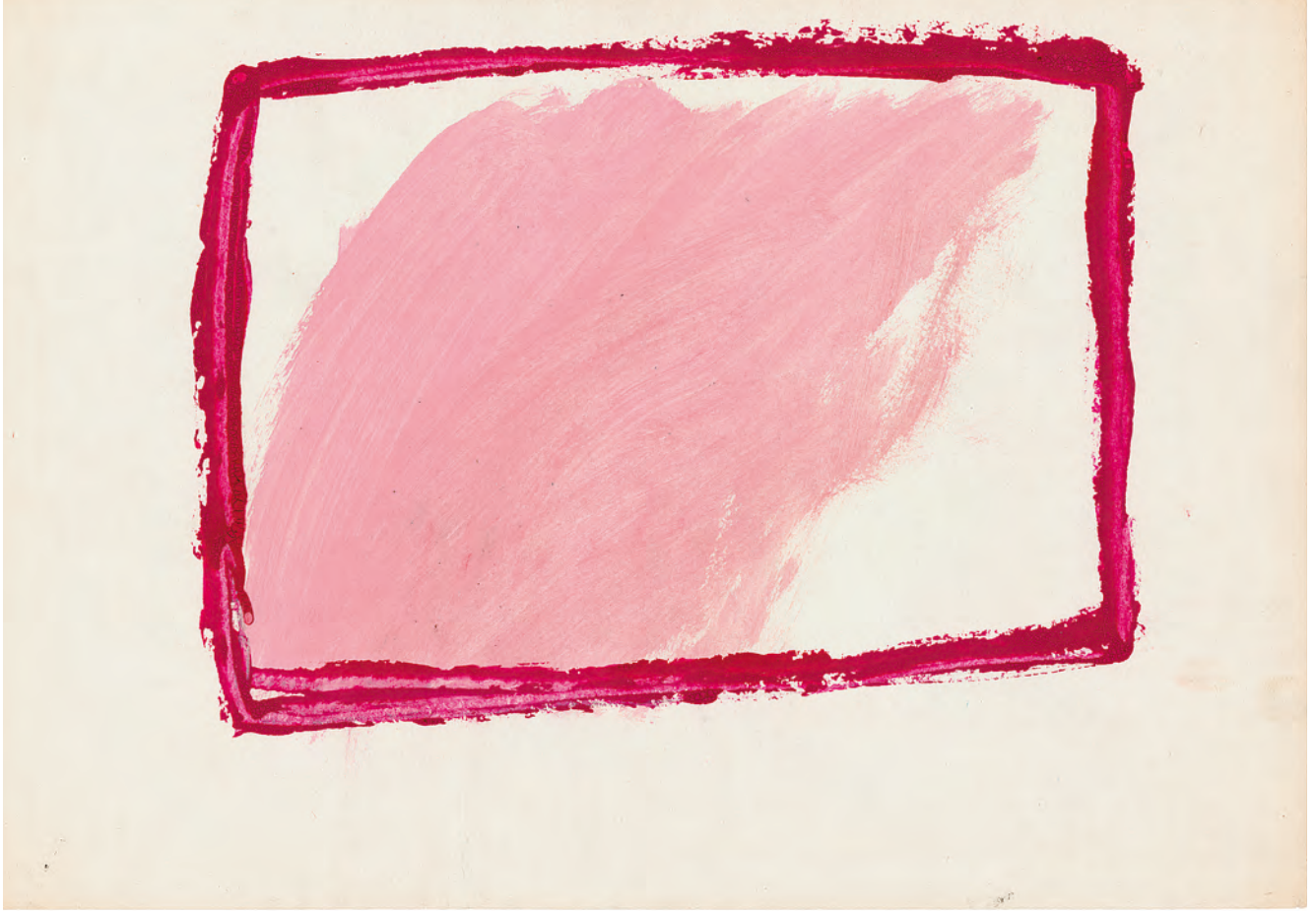
## Footwriting

The subject of my work is the language of politics, i.e. its reflection in everyday life. These works are not just made up. I would like to paint. I paint, but the painting betrays me. I write, but the written word betrays me. The pictures and words become not-my-pictures, not-my-words, and this is what I want to achieve with my work not-my-painting. If the language (the colour, the image, etc.) is possessed by ideology, I too want to become the owner of such a language. I want to ponder it with consequences. This is neither criticism nor ambiguity. What is imposed to me is imposed as a question, as an experience, as a consequence. If colours, words and materials have several meanings, what meaning is the one that is imposed, what does it mean and does it mean anything – or is it just idle speed a delusion? The question is how to manipulate that which manipulates you, so obviously, so shamelessly, but I am not innocent either – there is no art without consequences. ●

— MLADEN STILINOVIĆ

First published in the catalogue of the solo exhibition, Studio of the Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1984: NP

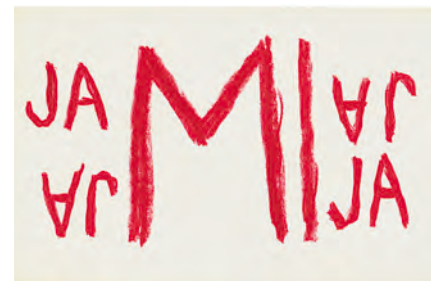




Mladen Stilinović, *Sans titre / Untitled*, 1976



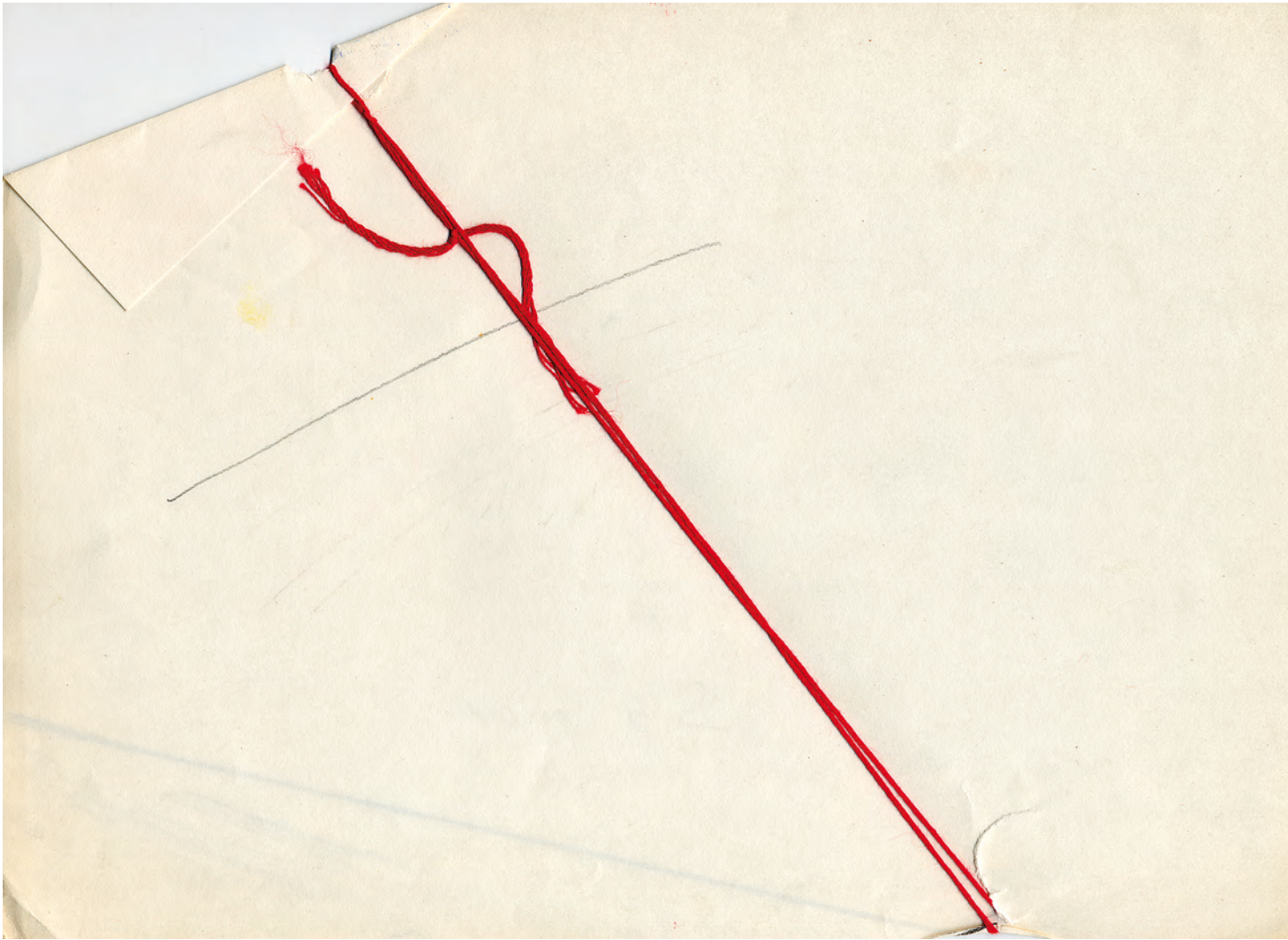
*La Yougoslavie / Yugoslavia*, 1978



*Je, Nous / I, We*, 1975



*Sans titre / Untitled*, 1976



Le fil / Thread, 1976



Mladen Stilinović, *Ma couleur rouge / My Red*, 1976



Coca Cola, 1978



La couleur rouge à la mer / Red at the Sea, 1976



La couleur rouge dans la mer / Red in the Sea, 1976



Mladen Stilinović,  
Le drapeau (2) / Flag (2), 1977



Rouge / Red, 1978



Donald / Donald Duck, 1978



**Mladen Stilinović, *Un artiste qui ne parle pas anglais n'est pas un artiste / An Artist Who Cannot Speak English is No Artist*, 1992**

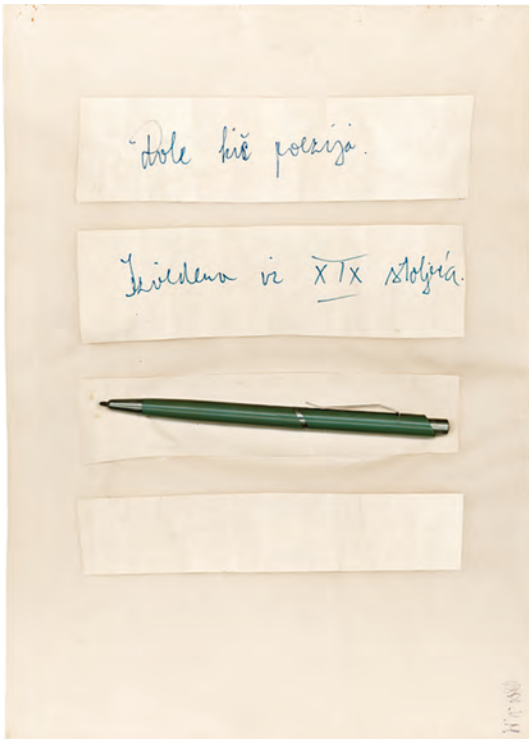
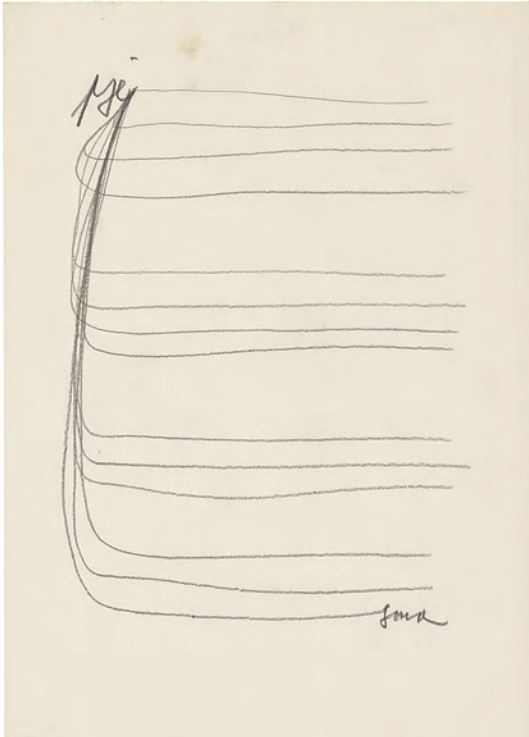


**Les trois hommes les plus riches du monde possèdent autant de richesses que les six cent millions de personnes les plus pauvres.**

**The three richest men in the world own as much as six hundred million of the poorest people.**

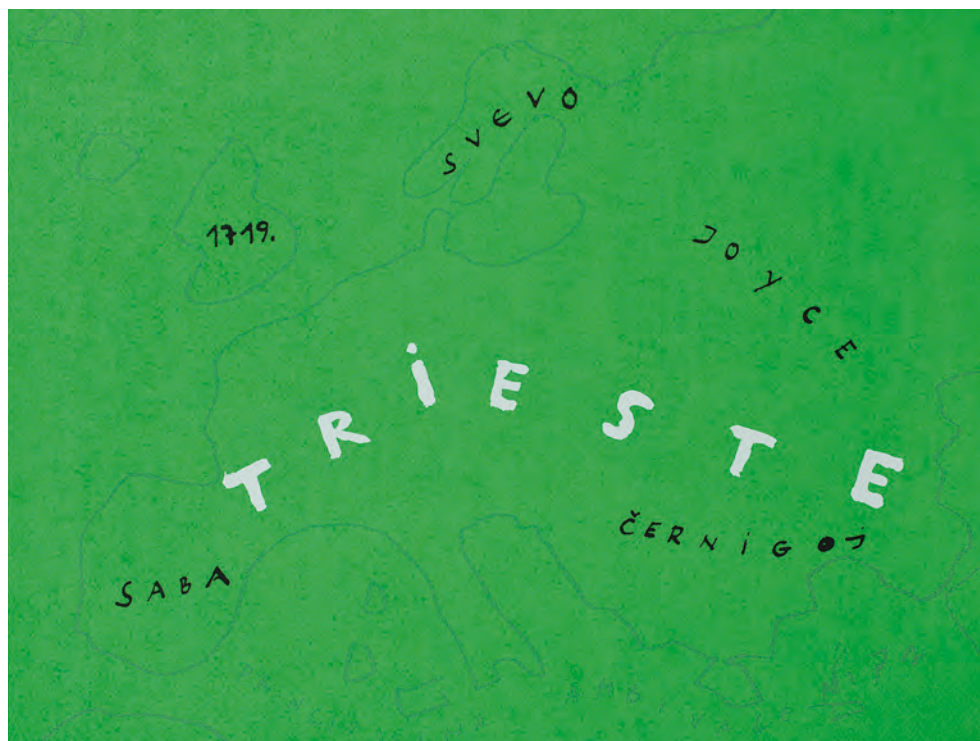
Mladen Stilinović,  
*Personne ne veut voir / Nobody Wants to See,*  
2009





Sonnets / Sonets, 1978–1979

Vlado Martek,  
*Trieste invisible 3 /*  
*Invisible Trieste 3,*  
2010



## La manie des cartes géographiques

Les fantasmes liés aux cartes géographiques révèlent quelque chose d'important. Bien sûr ils dévoilent la fascination de l'auteur pour le territoire, l'attribution des noms, la distance, le dessin imaginaire, etc. Ensuite, il y a l'engouement. Pour l'Autre.

Les contours de l'ex-Yougoslavie, de la Croatie, de l'Europe, de l'Amérique, des Balkans en tant que région, ont été à un moment les contours, les horizons et les espaces culturels dans lesquels l'artiste s'est retrouvé de manière existentielle. C'est là que le passage s'est opéré par l'appropriation, peut-être aussi par un désir caché d'adopter une nouvelle justice conformément à l'idée et à l'esprit de l'artiste. Les noms inscrits dans les contours connus sont ceux qui revêtent une signification capitale pour l'artiste dans tous les contextes. C'est pourquoi il faut prendre cette promotion des espaces géographiques nouvellement nommés comme un voyage au bout de la réalité qui nous appartient, d'une réalité commune. C'est alors que le Désir fait son entrée.

La rencontre des mots et des espaces favorise le paysage de la connaissance, des certitudes, des revendications de l'artiste dans l'ancien monde géographique. Les noms rejetés, des mots qui appartenaient au bien commun ont cédé leur place

à une vision romantique mais aussi nihiliste. L'introduction de noms tels que les noms propres des artistes, des philosophes, des héros de la littérature, etc., font entrer la géographie dans le monde de l'art. La neutralité perdue des noms géographiques communs est compensée par un engagement de l'artiste en douceur: c'est un homme romantique à qui la politique ne trotte vraiment pas dans la tête.

Tous les substituts de l'approche conceptuelle sont évidents dans l'œuvre de l'artiste, ils sont juste déguisés.

En définitive : la toile de fond en est-elle la politique, le voyage, le jeu, ou bien le geste poétique? Ou est-ce la présence persistante du premier, du second et du troisième? La cartographie poétique, c'est-à-dire le fait de tracer des frontières ou d'attribuer des noms en faveur du monde de l'art, fait partie des stratégies de l'auteur et de la poétique hybride d'une préparation constante pour tout: la poésie, la peinture, l'utopie... ●

— VLADO MARTEK, 2014

P. S.: ATTENTION CARTOGAPHE MECHANT était le titre d'une de mes expositions personnelles à la galerie *Fenêtres* à Zagreb, en 2005.



## Mania for Geomaps

The phantasms of geographical maps reveal something significant: naturally, the author and his fascination with a territory, naming, distance, imaginary mapping, etc. What is also at stake here is fascination with the Other.

The contours of the former Yugoslavia, Croatia, Europe, America, the Balkans as a region used to be traces, horizons and cultural spaces at a given point in time, where the artist found himself in existentialist terms. Appropriation is at work, maybe also some hidden desire to tailor new justice pursuant to the artist's idea and soul. The names written into the known contours are the names that mean a lot to the artist in any context. Accordingly, regard this promotion of the renamed geographical regions as a journey to the end of reality, of one, our, common reality, which will create Desire.

The meeting of words and regions promotes the landscape of cognition, assertion, the artist's credo in the old geographical world. Rejected names, words which used to belong to the common have been replaced with a romantic as well as nihilistic vision. Inauguration of terms such as the personal names of artists, philosophers, literary heroes, etc, draws geography closer to the world of art. The lost neutrality of the common geographical names has been replaced with a gentile engagement of the artist as a romantic man whose mind really does not dwell on politics.

All substitutes as conceptualist gestures are visible in the author's oeuvre, just in a different guise.

Ultimately, what lies in the background? Is it politics, a journey or a play or even a poetic gesture? Or the persistent presence of the one, the other and the third? The poetics of mapping, in other words of drawing borders, in other words of naming for the benefit of the world of art is part of the author's strategy and the hybrid politics of continuous preparation for everything: poetry, painting, utopia... ●

— VLADO MARTEK, 2014

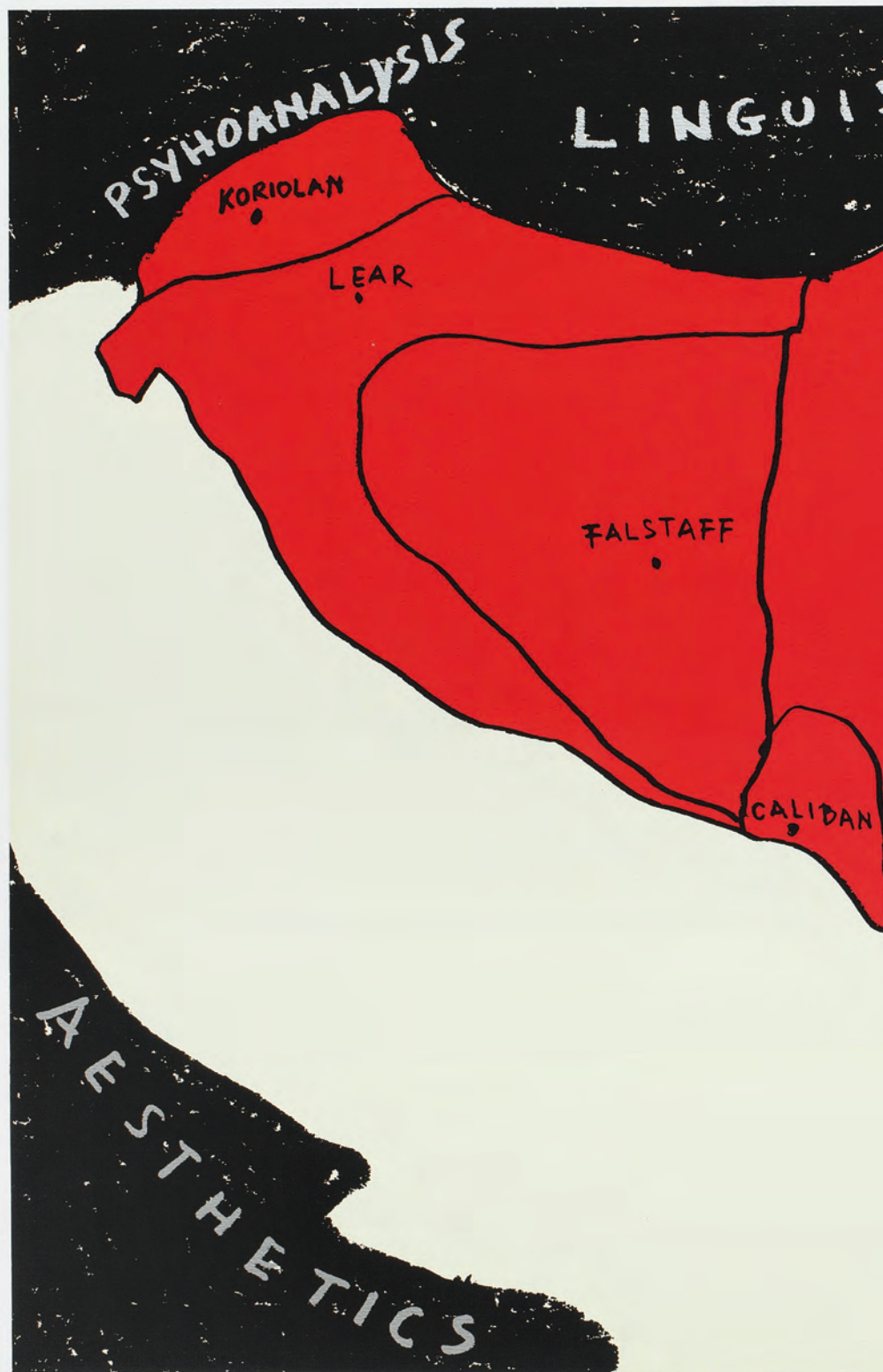
PS: I state the name of one of my solo exhibitions in the Windows Gallery, 2005 in Zagreb – WARNING: BEWARE OF GUARD CARTOGRAPHER.



Vlado Martek,  
*Dostoïevski / Dostoyevsky*, 1991

*USA – Balkan*, 1996

Vlado Martek,  
*Shakespeare parmi nous /*  
*Shakespeare among Us,*  
2005



XVI/XXXV



Maths Centre, 2005.

## Taches

Dans les années quatre-vingt j'ai souvent photographié les interventions de la censure sur les graffitis, indésirables pour le pouvoir en place. L'inscription problématique était habituellement recouverte avec de la couleur blanche ou noire afin de rendre les mots ou les phrases invisibles. Cependant, cette censure particulièrement flagrante ne faisait que souligner et intensifier le mot «interdit», d'autant plus que les mots dont le statut était intouchable dans le contexte de l'idéologie dominante, restaient visibles. Par exemple, dans «À bas la Yougoslavie», seuls «À bas» étaient repeints.

Les taches de censure ont eu un autre usage que les censeurs n'avaient pas prévu: elles sont devenues un nouvel espace visible pour un nouveau graffiti, qui était par la suite repeint d'une teinte légèrement différente. Ainsi, involontairement, les taches ont gagné aussi leur valeur artistique. Cependant, un revirement eut lieu suite au changement de système politique. Les mots, autrefois recouverts de peinture ont maintenant reçu le soutien de la politique officielle de l'État, tandis que les termes, jusque-là intouchables, sont devenus la cible des nouveaux/anciens «hygiénistes». Cela a donc abouti à l'apparition de nouvelles «taches» aux côtés des anciennes.

Aujourd'hui, j'observe aussi un grand nombre de graffitis censurés. Cependant, à la différence des années quatre-vingt, époque à laquelle les graffitis politiques étaient exclusivement inacceptables, à l'heure actuelle, il s'agit de censurer les graffitis pour des raisons esthétiques ou morales. ●

—BORIS CVJETANOVIĆ, 2010





## Stains

In the 1980s I frequently photographed censorial interventions on the graffiti unwanted by the government. The problematic text was usually painted over in white or black, which was supposed to make the meaning of a word or a sentence invisible. However, this highly visible censorship would only emphasize, strengthen the “forbidden” word, all the more so since the words which had the status of the “untouchables” in the context of the ruling ideology remained visible, such as “Down with Yugoslavia” where only the word “Down” got glossed over.

Censorial blotches had another function which was not anticipated by the censors: they became a new visible space for a new graffiti. And these would then be painted over by yet another colour of a somewhat different shade. This is also how graffiti unintentionally received their visual artistic value. The situation reversed with the change of the political system. The words which were once painted over received the support from the official state policy, and the terms which used to be untouchable fell into the hands of the new/old “hygienists”, which consequently led to the appearance of new “stains” alongside the old ones.

Today I also notice many censored graffiti, but unlike the 1980s when only unacceptable political graffiti were painted over, now there is a growing need to censor graffiti due to aesthetic or moral reasons. ●

— BORIS CVJETANOVIĆ, 2010

*Taches / Stains,*  
1986–1987





Boris Cvjetanović, *Les cercueils américains / American Coffins*, 1990







Boris Cvjetanović, *Les cercueils américains / American Coffins*, 1990

# Igor Grubić



*East Side Story, 2008*

## La figuration de la résistance

L'installation *East Side Story* d'Igor Grubić est basée sur des événements qui ont eu lieu dans les rues de Belgrade (2001) et Zagreb (2002) lorsque des participants de la parade de la *Gay Pride*, ont été soumis à un lynchage verbal et physique par des groupes organisés de néo-nazis et de citoyens présents, selon une matrice de la violence. L'œuvre est composée d'une installation vidéo à deux canaux et d'une série de onze photographies : dans la première vidéo défilent en alternance des images de télévision de violence dans les deux villes, dans l'autre les membres de *Bad Company*, la compagnie de danse de Zagreb, exécutent une danse qui est la reconstitution des événements, tandis que les photographies représentent des figures de danse «gelées» prises au cours d'une performance dansée dans les rues de Zagreb. La structure dramaturgique de l'œuvre se déploie autour de la représentation médiatique des événements réels, qui met en avant les scènes de violence troublantes et terrifiantes, avertissement d'un nationalisme extrême, en l'absence de l'Autre ethnique directement «menaçant», qui trouve sa nouvelle victime dans «l'ennemi intérieur», ici incarné par des minorités sexuelles. Sur un deuxième écran, quatre danseurs, individuellement et collectivement, exécutent leur interprétation des événements en imitant certains gestes et scènes diffusés à la télévision, produisant une sorte d'effet cathartique sur le public. Enfin, sur les photographies, des «sculptures vivantes» représentent des mouvements corporels isolés, interprétations de ces événements spécifiques, comme symboles universels d'agression, de haine, de souffrance et de douleur.

En se référant à certaines œuvres antérieures de Grubić, telle que *L'ange au visage couvert de suie*, hommage aux mineurs de Kolubara, héros oubliés de la révolution du 5 octobre 2000 en Serbie, ou telle que *Velvet Underground*, qui repose sur les confessions intimes des enfants-prisonniers dans le camp de Lepoglava, nous voyons que l'objet de son engagement artistique dans ce «mini-cycle» est orienté vers des groupes sociaux marginalisés victimes des promesses non tenues de la démocratie, du déclin des valeurs familiales, de l'intolérance de la diversité et d'autres phénomènes névralgiques, accompagnant les sociétés croate et serbe en transition. Si l'art, selon Grubić, est une forme d'activité sociale située dans un contexte socio-politique concret, alors il doit assumer une certaine forme de sociabilité, de coopération, en bâtissant des relations de confiance mutuelle entre différentes entités en

## The Figuration of Resistance

The installation *East Side Story* by Igor Grubić is based on the events that took place in the streets of Belgrade (2001) and Zagreb (2002), when the participants of the Gay Pride Parade, were exposed, based on similar matrices of violence, to verbal and physical lynching by organised neo-Nazi groups and passers-by that found themselves on the spot. The work consists of a two-channel video installation and a series of eleven photographs: one video consists of a TV footage presenting alternating scenes of violence from the two cities, whereas the other is a dance re-enactment of these events, performed by the dance group *Bad Company* from Zagreb; the photographs show the “frozen” dancing figures during this dance intervention in the streets of Zagreb. The dramaturgic structure of the work focuses on the media representation of real events, foregrounding distressing and frightening scenes of violence, which constitute a warning that extreme nationalism, in the absence of an immediate “threatening” ethnic Other, finds a new victim in the shape of the “internal enemy”, in this case sexual minorities. On the other screen, four dancers perform, individually and as a group, their own interpretation of the events, imitating certain gestures and scenes seen in the TV footage of the event and producing a kind of cathartic effect in the viewer. Finally, the “living sculptures” in the photographs represent isolated bodily gestures that translate the interpretation of a particular event into the universal signs of aggression, hatred, suffering and pain.

If we recall some of Grubić's previous works such as *Angels with Dirty Faces*, dedicated to the miners of the Kolubara Coal Mine as the forgotten heroes of the October 5th Revolution in Serbia, or *Velvet Underground*, based on intimate confessions pertaining to the childhood of inmates from the Lepoglava Prison, we can see that the focus of his artistic engagement in this “mini-cycle” is on those marginalised social groups that have become victims of the unfulfilled promises of democracy, the collapse of family values, intolerance towards difference and other neuralgic phenomena characteristic of Croatian and Serbian societies undergoing a process of transition. If art, as Grubić believes, is a social formation situated in a specific socio-political context, then it must assume a certain form of sociability, cooperation and establishment

interaction. La réalisation des deux projets susmentionnés se fait en proche coopération, «face à face», avec les mineurs et les détenus. Cependant, dans *East Side Story*, les modalités de la collaboration changent. Au lieu de la relation artiste-communauté c'est une relation artiste-artiste qui s'établit, puisque Grubić choisit ses collaborateurs directs parmi des collègues d'une autre expression artistique – une compagnie de danse. Pour une raison spécifique: la danse se veut en même temps conducteur d'un événement original et de sa réflexion critique adéquate.

L'introduction de la danse moderne dans le contexte de cette partie des arts visuels est d'une importance métonymique parce que la danse et l'acte sexuel sont une expression physique fondamentale, et que les liens corporels en tant que tels, symbolisent la liberté créatrice de disposer de son corps. Cependant, ces deux corps dans *East Side Story*, sont aussi des corps politiques. D'une part celui qui est homosexuel et provocant diffère de celui qui est dominant, l'hétéro-corps patriarcal de la nation devient victime de l'éruption des politiques antagonistes de l'entrave. D'autre part, le corps dansant derrière lequel on voit des spectateurs distraits, représente le corps de l'art en soi qui cherche à envoyer un signal d'alarme dans l'espace public à une société dépourvue de solidarité sociale active et d'empathie pour les victimes de violence politique. En d'autres termes, la reconstitution dansante du lynchage aux lieux mêmes des faits, survenus en 2002, correspond à l'élévation d'un «monument temporaire» afin de réactiver les images des événements, refoulées dans la mémoire des archives télévisuelles, comme une présence vivante et une réalité politique toujours actuelle. En fin de compte cette présence vivante, inspirée par ces images télévisuelles s'inscrit elle-même dans une nouvelle image par le biais de la vidéo et de la photographie. L'image vidéo, faisant face sous un angle de 90 degrés aux images télévisuelles, traduit le drame social réaliste dans le langage de la tragédie exprimé par la danse, alors que la photographie met le focus sur les gestes individuels évoquant les vibrations des empreintes de ce même drame social sur le corps et les états émotionnels de chacun des protagonistes.

En outre, *East Side Story* ne doit pas seulement être considéré comme de l'art socialement engagé, mais comme une œuvre en soi qui en même temps reconsidère la place de l'art socialement engagé dans la société. L'action esthétique interventionniste de Grubić / *Bad Company* dans un espace public révèle l'ambiguïté du visible et de l'invisible, qui accom-

of relationship of mutual trust between the subjects in interaction, which is manifested in the two works referred to above in the form of close, “face-to-face” cooperation with the miners and inmates engaged in the realisation of the project. However, the mode of cooperation changes in *East Side Story*, for instead of the artist-community relationship, what is at work here is the artist-artist relationship, on account of the fact that Grubić chooses a dance group, his colleagues from the realm of another art, as his immediate collaborators. There is a specific reason for this: dance is manifested as a “natural” conductor of the original event and at the same time as its appropriate critical reflection.

The introduction of contemporary dance in the context of this work of visual art is of metonymic significance, for both dance and the sexual act represent a pure bodily expression and a purely bodily connection, and as such symbolise the freedom of creative use of the body. However, in *East Side Story* both these bodies are also manifested as political bodies; of the two, the homosexual one, being provocatively different from the dominant, patriarchal hetero-body of the nation, becomes the victim of an eruption of antagonist politics of repression, whereas the other one, the dancing body, in the background of which one can see uninterested passers-by, is the body of art itself, trying to send out an alarm signal to the society deprived of active social solidarity and empathy towards victims of political violence. In other words, the dance re-enactment of the lynch in the actual locations where it originally occurred in 2002 represents an act of erecting a “temporary monument”, which reactivates images of the event stored in the archives of television memory as a living presence and a (still) topical political reality. But in the final analysis, this living reality, inspired by TV images, is itself inscribed into a new image, where the videographic one, confronted with the TV one at an angle of 90 degrees within the display, thus translates a real social drama into the language of tragedy performed in the form of a dance, whereas the photographic one zooms in on individual gestures as vibrations of the imprint of the same social drama on the bodies and the emotional states of its individual protagonists.

Also, *East Side Story* should not be viewed solely as a socially engaged work of art, but also as a work which at the same time ponders, through itself, the place of





Igor Grubić, *East Side Story*, 2008



Igor Grubić, *East Side Story*, 2008



pagne ce genre de pratique artistique, plus particulièrement des projets dont les actions sont subtiles et discrètes et dont la transcription par l'image technique est indispensable pour créer une chaîne de signes afin que le message de l'artiste soit pleinement transmis à un corpus de destinataires plus élargi. Ceux qui connaissent déjà le travail de Grubić savent qu'il s'est produit dans des espaces variés (rues, galeries, médias de masse, institutions sociales, etc.), ainsi que dans des rôles différents (artiste, journaliste, producteur, activiste social) afin de contribuer activement au changement social par le biais de moyens artistiques ou pas. Ainsi, selon la terminologie de la réflexion critique contemporaine de Rancière, reflet de l'art critique contemporain, Grubić dans l'ensemble de son activité artistique « annule la singularité de l'art et de la politique » simultanément dans une activité créatrice continue et unique. Conscient du fait qu'aujourd'hui il y a peu d'art interventionniste qui puisse produire des effets politiques tangibles, Grubić opte pour une stratégie des petits pas, des gestes symboliques et de communication à formes emphatiques, avec laquelle, comme il le dit, il veut encourager les autres à « libérer leur voix » et contribuer à rendre une « société responsable dans son ensemble ». D'une part, son art porte sur la production du visible et du sensible des événements, des états et des processus dans la société et en tant que tel suit l'orientation générale (sub-politique) de l'art aujourd'hui politiquement engagé et d'autre part, réalise une expérience pleine d'intensité, une œuvre en tant qu'acte esthétique de la figuration de la résistance. ●

— DEJAN SRETENOVIC



Dejan Sretenović, «La figuration de la résistance», in *Igor Grubić – East Side Story*, catalogue de l'exposition, Salon du Musée d'art contemporain, Belgrade, 2008.

socially engaged art in society. The Grubić/Bad Company interventionist aesthetic act in public space in itself exteriorises the ambiguity of visibility and invisibility attendant upon such artistic practice, especially those projects whose acts are subtle and unobtrusive, and require being inscribed into a technical picture in order to form a chain of signs that will transfer the artist's message in an integral manner to a broader body of recipients. Those who have been following Grubić's oeuvre before know that, until now, he has used various locations (streets, galleries, mass media, social institutions, etc.) and roles (artist, journalist, producer, social activist, etc.) in order to actively contribute to social changes relying on artistic or non-artistic means. In this sense, and in terms of Rancière's pondering of contemporary critical art, throughout his working career Grubić has simultaneously "cancelled the singularity of art and the singularity of politics" within a unique flow of creative activities. Aware of the fact that few interventionist art works today can produce tangible political effects, Grubić opts for a strategy of small steps, symbolic gestures and emphatic forms of address, through which, as he states, he wants to incite others to "free their voice" and contribute to the establishment of a "society responsible in its entirety". His art concerns the production of visibility and sensitivity to events, conditions and processes in society, and as such, it follows the general (subpolitical) orientation of socially engaged art today, while, on the other hand, achieving the full intensity of experiencing the work as an aesthetic act of the figuration of resistance. ●

— DEJAN SRETENOVIC

Dejan Sretenović, "The Figuration of Resistance", *Igor Grubić – East Side Story*, exhibition catalogue of the Salon of the Museum of Contemporary Art, Belgrade, 2008.

## *Pavillon perdu*

Figurant une reconstruction sculpturale du pavillon américain réalisé pour la foire de Zagreb en 1956 par John M. Johansen, *Lost Pavilion* poursuit les thématiques explorées dans deux œuvres précédentes de Maljković – *These Days* (2005) et *Lost Memories from These Days* (2006) – toutes deux conçues sur le site de la Foire.

La diffusion de TV Zagreb a débuté en septembre 1956 avec la retransmission en direct de la cérémonie d'ouverture de la Foire de Zagreb, sur la rive gauche de la rivière Sava. Un an plus tard en 1957, la construction du premier quartier de grands ensembles résidentiels débutait à Novi Zagreb, marquant ainsi la transformation de cette zone rurale de petits villages satellites au sud de la rivière en un quartier urbain moderniste à forte densité de population. Ce Novi Zagreb s'est bâti quartier après quartier tout au long des années soixante et soixante-dix selon les principes modernistes de zonage de la Charte d'Athènes. Conçu comme le développement urbain le plus important de l'après deuxième guerre mondiale, Novi Zagreb abritait toutes les strates de la société et des générations entières nées dans les années soixante et soixante-dix y ont grandi. La Foire de Zagreb devint le cœur de Novi Zagreb, ainsi que l'un des nouveaux symboles majeurs de la croissance d'après-guerre et de la reconstruction de la ville, illustrant parfaitement l'optimisme né de la prospérité économique, de la force des alliances internationales, et des nouvelles technologies. Toujours fondée selon le modèle de l'exposition universelle, elle était l'un des points d'ancrage de l'économie de la ville et présentait de nombreux pavillons nationaux permanents ainsi que des structures expérimentales temporaires d'exposition, souvent conçues par les plus grands architectes de l'époque.

Les œuvres de Maljković reviennent sur le passé mais elles n'en sont pas pour autant nostalgiques ; elles sont plutôt l'occasion de revenir sur le passé avec un œil neuf, comme pour en réévaluer le potentiel dans le présent. Focalisées sur un travail de recherche sur les expositions historiques et les maquettes, ses œuvres permettent de se rappeler qu'une exposition n'est pas un espace intemporel idéal, mais une expérience déterminée par l'histoire et les conventions de la représentation et de la réception.

— WHAT, HOW & FOR WHOM / WHW, 2014







## Lost Pavilion

*Lost Pavilion* continues topics explored by two of Maljković's previous works both shot at the location of the Zagreb Fair – *These Days* from 2005 and *Lost Memories from These Days* from 2006. It is a sculptural reconstruction of the American Pavilion made for the 1956 Fair by John M. Johansen.

The broadcasting of TV Zagreb started in September of 1956 with a live coverage of the opening ceremony of the Zagreb Fair, on the south bank of the Sava River. A year later, in 1957, the construction of the first neighborhood of high-rise apartment blocks started in Novi Zagreb, which is the beginning the transformation of the rural area of satellite villages south of the river into a modernist city quarters of high density. In Novi Zagreb, neighborhood after neighborhood was built during the 1960s and 1970s, according to the modernist zoning principles of the *Athens Charter*. Conceived as the biggest post-ww2 development of the city, Novi Zagreb housed all strata of society, and whole generations born in the 1960 and 1970s grew up here. The Zagreb Fair became the central point of Novi Zagreb, as well as one of the prominent new symbols of the post-war growth and reconstruction of the city, epitomizing the optimism of economic prosperity, strong international alliances, and new technology. It was one of the focal points of the city economy, and still based on the *World's Fair* model, it featured numerous permanent national pavilions, as well as experimental temporary exhibition structures, which were often designed by leading architects of the time.

Despite the fact that they bring back the past, Maljković's works are not concerned with nostalgia, but the possibility of looking to the past with sober eyes, to reassess its potential for the present. With their focus on researching historical exhibitions and display models, his works serve as a strong reminder that an exhibition is not a timeless ideal space, but an experience determined by history and the conventions of presentation and reception.

—WHAT, HOW & FOR WHOM / WHW, 2014

*Pavillon perdu / Lost Pavilion,*  
2008



David Maljković,  
*Pavillon perdu / Lost Pavilion, 2008*



# Andreja Kulunčić



NAMA: 1908 employés, 15 grands magasins /  
NAMA: 1908 Employees, 15 Department Stores,  
2000

## Coupes sombres

Le projet *Nama* : 1 908 employés, 15 grands magasins a été réalisé suite à l'invitation de la commissaire de l'exposition *Quoi, comment et pour qui*,<sup>01</sup> dédiée au 152<sup>ème</sup> anniversaire de la publication du *Manifeste communiste*. L'exposition comprenait un large éventail de questions sociales et faisait ressortir les trois questions du titre comme les questions élémentaires de toute organisation économique. Andreja Kulunčić a réalisé un projet *in situ*, avec une simulation de publicité dont le thème central était «Nama» – la plus importante chaîne de grands magasins, symbole de la prospérité socialiste, qui, lors de la transition économique cesse d'être rentable et fait faillite. Au moment de la réalisation de l'œuvre, les étagères de ces grands magasins sont vides tandis que le sort des 1908 employés reste incertain.

Durant les semaines précédant l'exposition, tandis que le cas de «Nama» remplissait les colonnes des journaux avec les grèves et la faillite sans aucune réaction publique, Andreja Kulunčić passe son temps dans des discussions avec les représentants syndicaux, les ouvriers et les vendeuses. Sa principale préoccupation était d'intégrer dans le dialogue public, les destins, les incertitudes et les craintes individuels afin de démontrer ainsi qu'ils font partie intégrante de l'anxiété collective. Je me réfère ici à l'interprétation de l'anxiété de Virno en tant qu'incertitude absolue dans un monde désorienté où «les communautés substantielles» qui garantissaient la protection ont disparu.<sup>02</sup> Andreja Kulunčić ne pose pas la problématique de la culpabilité individuelle vis-à-vis de l'argent ou des relations à la propriété mais s'interroge sur la possibilité/capacité des gens à faire face à la nouvelle donne économique qui abolit les vieilles habitudes et les anciens modes de vie. Avec la désintégration

---

01 *Nama*: «1 908 employés, 15 grands magasins», projet *in situ* [*Nama*: 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća, in-situ projekt], Juin 2000, Zagreb. Travail réalisé pour l'exposition *Quoi, comment et pour qui?* [Što, kako i za koga].  
COMMISSAIRES D'EXPOSITION: Ana Dević et Nataša Ilić.  
LES EMPLOYÉES DE NAMA: Branka Stanić, Biserka Kanenarić et Barbara Kovačević.  
CONCEPTION DE L'AFFICHE: Dejan Dragosavac-Ruta • PHOTO: Mare Milin • VISAGISTE: Robert Sever • MAQUILLAGE: Saša Joković • DOCUMENTATION PHOTOGRAPHIQUE DU PROJET: Mare Milin et Ivo Martinović • PRODUCTION: WHW, Zagreb.

02 Paolo Virno, *Grammaire de la multitude: Pour une analyse des formes de vie contemporaines* [Gramatika mnoštva: prilog analizi suvremenih formi života], Édition Jesenski et Turk, Zagreb, 2004.

## Sharp cuts

The work *Nama: 1908 Employees, 15 Department Stores* was created at the invitation of the women curators of the exhibition *What, How & for Whom*<sup>01</sup> dedicated to the 152<sup>nd</sup> anniversary of the publication of the *Communist Manifesto*. The exhibition covered a wide assembly of social topics, accentuating the three issues in the title, and considered the basic questions of every economic organisation. Andreja Kulunčić replied with an *in situ* project, with the simulation of advertising, centring on *Nama*, the biggest chain of department stores, a symbol of socialist prosperity, which became unprofitable in the transition circumstances, and disintegrated. While the work was being created, the shelves in the shops were becoming empty and the fate of the 1908 workers became uncertain.

In the weeks preceding the exhibition, when the *Nama* case was filling newspaper headlines about strikes and bankruptcy, which elicited no public reaction, Andreja Kulunčić spent talking to the union representatives, workers and saleswomen. Her main preoccupation was how to include individual fates, personal insecurities and fears into a public dialogue to show that they were part of a shared anxiety. Here I refer to Virno's interpretation of anxiety as absolute insecurity in a disoriented world in which the protective "substantial communities" have vanished.<sup>02</sup> Indeed, Andreja Kulunčić does not focus on the individual guilt, or money and property relations but is concerned with the people's possibility/ability to cope with the new economic order that is doing away with the old habits and ways of life. With the collapse of the "substantial communities" which palliated relations with

---

01 *Nama: 1908 Employees, 15 Department Stores*, an *in situ* project, June 2000, Zagreb. It was created for the exhibition *What, How and for Whom*, CURATED BY Ana Dević and Nataša Ilić. WORKING WOMEN OF NAMA: Branka Stanić, Biserka Kanenarić and Barbara Kovačević.  
POSTER DESIGN BY Dejan Dragosavac-Ruta • PHOTOGRAPHY BY Mare Milin • STYLING BY Robert Sever • MAKEUP BY Saša Joković • PROJECT PHOTOGRAPHIC DOCUMENTATION BY Mare Milin and Ivo Martinović • PRODUCTION: WHW, Zagreb.

02 Paolo Virno. *Gramatika mnoštva: Prilog analizi suvremenih formi života*. Naklada Jesenski i Turk: Zagreb, 2004.

de ces « communautés substantielles » qui autrefois adoucissaient leur relation au monde, le sentiment d'appartenance s'estompe et tous les risques liés à l'existence se fondent dans une angoisse collective. C'est pourquoi l'artiste ne fait pas le choix de présenter des histoires individuelles mais elle décide de généraliser le propos en simulant une campagne publicitaire comprenant des affiches de portraits d'ouvrières placées dans les caissons lumineux des lieux publics très fréquentés de la ville. Les ouvrières ont été maquillées et relookées par des visagistes professionnels, elles ont été vêtues de leurs vêtements de travail et par leur position frontale avec les bras croisés elles donnent une impression de sécurité, de maturité et d'aplomb. L'affiche est coupée horizontalement avec l'inscription « Nama: 1908 employés, 15 grands magasins ». Le slogan de la soi-disant publicité dont il sera question dans les chapitres suivants renferme la figure rhétorique *pars pro toto*, où une vendeuse sur la photo représente tous les 1908 employés dans les 15 magasins et plus encore, des centaines et des centaines de milliers d'emplois perdus, de destins et d'avenirs incertains dans ce nouvel ordre économique.

Vesna Vuković, critique et théoricienne, qualifie ce travail de crucial dans le contexte d'art local. Pour la première fois « on pose la problématique de la transition du point de vue économique, après qu'on ait traité pendant tant d'années le nationalisme et les identités culturelles, cela ouvre le débat sur les questions "floues" liées aux changements de système social, à l'instauration du système capitaliste dont la conséquence est une ségrégation accélérée qui frappe la société. »<sup>03</sup>

Dans l'œuvre d'Andreja Kulunčić, l'humour se manifeste comme instrument de critique sociale, sous la forme d'un décalage ironique. Selon la définition rhétorique, l'ironie soutient le contraire de ce dont il est question et elle est seulement efficace quand ce dont il est question n'est pas explicitement confirmé, mais le présupposé est accepté comme un fait. Avec l'ironie, l'artiste remet en question les codes et les situations sociales adoptés. Elle les prend à revers et les retourne à l'envers.

Dans le projet *Nama: 1908 employés, 15 grands magasins* le retournement ironique est établi subtilement dans le cadre du code linguistique. Dans son travail l'artiste utilise la mé-

the world, the feeling of belonging started to fade, and the general risk of existence merged into a common anxiety. The artist, then, does not opt for individual stories, but for universality by simulating an advertising campaign which includes posters with portraits of the women workers, which are placed in light boxes on the most frequented public places in the city. The working women, who prior to the photo shoot received professional facials and makeup, give an impression of security, maturity and self-confidence in their overalls, frontally posing with crossed arms. The poster is horizontally intersected with the slogan "Nama: 1908 Employees, 15 Department Stores". The alleged advertising slogan, as it will be discussed anon, finalizes the rhetorical figure of synecdoche, with a saleswoman on the photograph representing all the 1908 employees in all the fifteen shops. Or in a wider context: more than one hundred thousand lost jobs, uncertain fates and uncertain futures in the new system.

Art critic and theorist Vesna Vuković claims that this is a watershed work in the context of the local art. For the first time the transition was

"placed under scrutiny from an economic perspective, after years of being concerned with nationalisms and cultural identities, which opened up a space for a debate about the 'murky' issues concerning the change in the social system, the installation of the capitalist system and the consequent accelerated segregation of society."<sup>03</sup>

Humour, too, appears in the work of Andreja Kulunčić as an instrument of social criticism, in the form of ironical shifts. By definition, irony claims the opposite of what it really means, and is effective when the real meaning is not specifically confirmed, but is presumed and accepted as a fact. Through irony, the artist calls into question the accepted social codes and situations. She grapples with them from behind and turns them upside-down.

In the work *Nama - 1908 Employees, 15 Department Stores*, the ironic reversal is subtly established as part of the linguistic code. The work uses the methodology and language of commercial advertising, fashion photography and entertainment industry. But the impression of



03 Vesna Vuković, « La production des rapports en tant que médium artistique: sur la pratique artistique de Andreja Kulunčić », *Frakcija*, № 58/59, 2011, p. 58–59.

03 Vesna Vuković. "Proizvodnja relacija kao umjetnički medij: o umjetničkoj praksi Andreje Kulunčić", *Frakcija*, № 58/59, 2011.



■ Andreja Kulunčić, *NAMA: 1908 Employés, 15 Grands magasins / NAMA: 1908 Employees, 15 Department Stores*, 2000

thodologie et la langue de la publicité, de la photographie de mode et de l'industrie du divertissement. Mais l'impression de sécurité qui découle du regard direct des femmes sur les photos fait que la lecture se fait en contradiction avec le texte. Le slogan de «Nama» fonctionne visuellement comme la publicité, le nombre de 1908 employés et 15 grands magasins pourrait être la confirmation d'une impressionnante réussite. Mais le sous-texte nous indique que ces chiffres sont un bilan déprimant d'une entreprise en faillite et que le chiffre de 1908 employés signifie aussi autant de familles dont le sort est incertain. C'est dans cet antagonisme entre le dit et le non-dit et ce qui est connu, que s'opère l'ironie.

Quelle que soit la quantité de l'amertume, le rire est propre à l'ironie et il a un pouvoir subversif. Que ce soit un rire désopilant ou un sourire contenu du bout des lèvres, le rire déstabilise celui à qui il est adressé. C'est la question du pouvoir et de la résistance de la partie adverse : il s'agit d'un nouvel ordre économique et de ceux qui quittent le système, des employés dans des entreprises endettées, restructurées et privatisées. ●

— IRENA BEKIĆ

EXTRAIT DE Irena Bekić, «(Po)éthique du changement social» dans *Andreja Kulunčić – L'art pour le changement social*, MAPA, Zagreb, 2013, p. 42.

confidence that comes directly from the women's gaze on the photos is read in the opposite way when combined with the text. The Nama slogan functions as a piece of advertising: the numbers of 1908 employees and 15 department stores might be a confirmation of an impressive success story. But the subtext reveals that these numbers are the sorry reckoning of a failed business, and that 1908 employees means the same number of families facing an uncertain future. The irony is produced in this split between what is said and unsaid, and yet known. Irrespective of the quantity of bitterness, laughter is imminent to irony, and it has a subversive power. Whether it is an uproarious guffaw or a restrained grin on the subaltern lips, laughter destabilises whatever it is directed against. What is at stake here is power and resistance as its other side, the new economic system and those who are dropping out of it, the workers of overleveraged companies, restructured and privatised firms. ●

— IRENA BEKIĆ

EXCERPT FROM Irena Bekić. "(Po)etika društvenih promjena / The Poetics of Social Changes", *Andreja Kulunčić: Art for Social Changes*, MAPA, Zagreb, 2013: 42.

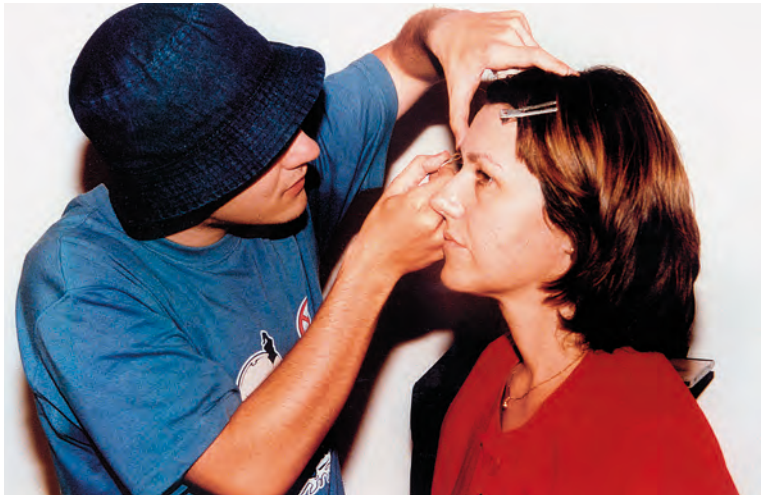


**Andreja Kulunčić,**

*NAMA: 1908 employés, 15 grands magasins /*

*NAMA: 1908 Employees, 15 Department Stores,  
2000*





Božena  
Koneć Badurina



Božena  
Koneć Badurina

*La gardienne de la galerie (Marija) /  
Gallery Guard (Marija),  
2013*

## Le contact du texte avec la réalité

Le contenu de l'enregistrement audio «Marija» parvient aux oreilles du visiteur quand il met les écouteurs qui se trouvent sur le bureau de la réception de Marija, la gardienne de la galerie. Ainsi, en regardant Marija assise à son bureau, le visiteur suit son histoire. Le récit comporte ses détails biographiques de base, ses pensées et impressions générales et il est rendu sous la forme d'une prose narrative classique renforcée par la voix posée d'une speakerine. Une sorte d'excès, dû au timbre de sa voix, à l'intonation donné au texte et à une forme narrative banale, est induit principalement par l'incarnation soudaine de la personnalité d'une employée de galerie, et plus encore de la réalisation ou plus précisément de la matérialisation du moment de contact entre le texte et la réalité. Logiquement c'est le «Guide» qui assume la responsabilité de cet excès. Il n'est pas seulement omniscient mais aussi temporel, car il dépeint la réaction immédiate de la jeune fille qui rougit légèrement sachant que nous sommes en train d'écouter les détails la concernant, à savoir les détails concernant le moment où elle a rougi légèrement.

Cependant, ce portrait est un fragment fabuleux de la réalité, à aucun moment indiscret. Il ne rentre pas dans la sphère de sa vie privée, il atteint un climat d'intimité seulement grâce à une expression poétique. Cette intimité se déroule dans un espace qui surgit entre nous. Les écouteurs nous séparent du monde, de Marija, de sa présence physique et de son caractère littéraire, du ton de la voix de la speakerine qui lit le texte, et cela – c'est maintenant tout à fait clair, toutes les cartes sont désormais sur la table – dans le contexte de la visite conceptuelle de la galerie. ●

— BORIS GREINER

EXTRAIT DE Boris Greiner, «Fragments fabuleux de la réalité», 2013 diffusé dans le programme radio *Tryptique*, Radio Zagreb 3, 2013.

## Contact Point between Text and Reality

The visitor is acquainted with the content of the sound recording “Marija” by putting on the headphones located by the desk of Marija, the keeper of the gallery. Hence, looking in front, at Marija sitting by her desk, the visitor hears her story. The text contains Marija’s basic biographical data, including her general thoughts and impressions, and appropriates the form of a classical prose narration additionally emphasised by a calm voice of a professional speaker. A specific transgression of the appropriated common narrative form due to the tone and intonation of the voice is initially caused by a sudden embodiment of the person who is otherwise part of the service staff of the gallery, and this becomes even stronger with the establishment or precise materialization of the moment in which the text and reality touch each other. Logically, it is the “Guide” that assumes responsibility for this transgression because the “Guide” is not only omniscient but also temporal for portraying the momentary reaction of the young lady who blushes aware that we are right now hearing about her personal details, in other words, we hear them the moment she blushes.

This portrait, however, is a fabularised fragment of reality and is never indiscrete, it never enters into the sphere of her privacy but achieves the atmosphere of intimacy with poetic expression. This intimacy, in turn, develops in a space that is opening between us, dividing us from the world separated by the headphones, the world of Marija, her physical presence and her literary figure, the world of the voice of the speaker reading the text, and all this happens in the context – which it is now quite clear since the cards are on the table – of a conceptualized tour of the gallery. ●

— BORIS GREINER

EXCERPT FROM Boris Greiner’s “Fabularizirani fragmenti realnosti”, aired on the radio show *Tryptih*, Radio Station 3, Croatian Radio, 2013.

## Sandrine

Au moment où vous écoutez cet enregistrement sonore, vous avez peut-être déjà rencontré la médiatrice culturelle **Sandrine Laurens**. Si non, cherchez-la du regard. Âge moyen, svelte, les yeux noirs, un sourire avenant. Elle est probablement quelque part dans votre champ de vision. Elle est chargée de la partie du musée où vous vous trouvez à l'instant. Vous allez la reconnaître par son T-shirt rouge avec le logo du musée.

Son travail est d'essayer de vous transmettre les idées contenues dans l'œuvre exposée et de vous permettre de l'aborder avec plusieurs lectures possibles. Elle croit qu'après une visite de l'exposition l'homme n'est plus le même et qu'il rentre à la maison enrichi. C'est précisément ce qu'elle trouve excitant, cet échange constructif et positif. Elle espère également que vous prendrez du plaisir dans cet échange.

Comme médiatrice culturelle, **Sandrine** travaille dans ce musée depuis février 2014. Pour elle, c'est un travail idéal, non seulement parce que sa vie est entièrement tournée vers l'art, mais aussi parce qu'elle est heureuse de travailler dans un bâtiment comme Carré d'Art, construit par **Norman Foster**. Le bâtiment est inondé de la lumière du soleil du matin au soir, et il se trouve exactement en face de la Maison Carrée qui est déjà en soi un endroit magique. À part cela, il est merveilleux de vivre et de travailler dans une ville comme Nîmes, qui a une histoire si riche.

**Sandrine** n'a pas de loisir préféré. Pendant son temps libre, elle aime écouter de la musique, mais pas d'un genre particulier. Elle est curieuse, tout l'intéresse et elle souhaite élargir toujours plus sa culture musicale. Elle n'a pas d'écrivain préféré non plus. Il y a des livres qui l'ont marquée plus que d'autres, et elle aime les relire à certains moments de la vie. En les relisant, elle ne ressent plus ce qu'elle ressentait lors de la lecture précédente. Elle a ainsi relu récemment « Le blé en herbe » de **Colette**, et le « *Quantico* » de **Deepak Chopra**.

**Sandrine** pratique l'art elle-même. Actuellement elle travaille sur une vidéo. Elle considère que l'art est très important parce qu'il l'aide à poser de bonnes questions. L'interrogation constructive permet d'avancer. Pour elle, il est essentiel de



## Sandrine

At the moment you are listening to this sound recording, you might perhaps already have become acquainted with cultural mediator **Sandrine Laurens**. If you haven't, take a look around, see if you can spot her. In her middle years, slender, black eyes, blithe smile. Probably in your field of view. She is charged today with looking after the part of the museum you are now in. You will recognise her by the red top with the museum's logo.

Her work consists of trying to convey to you the ideas contained in the work on show and enabling you to approach it via the various ways in which it can be read.



**Božena Končić Badurina,**  
*La gardienne du musée (Sandrine) / Museum Guard (Sandrine),*  
2014

pouvoir s'exprimer librement et de proposer des alternatives, et c'est l'art qui est le lieu de naissance d'idées et de pensées nouvelles. Sans l'art et la culture les gens meurent. L'art libère le non-dit, élève la conscience. L'art permet à la société de respirer. C'est une nécessité pour les humains, surtout en temps de crise.

Sandrine dit pour elle-même qu'elle est une éternelle optimiste. Chaque jour est pour elle merveilleux et unique. Elle croit en l'avenir et pense que le meilleur est à venir. ●

— BOŽENA KONČIĆ BADURINA

She believes that after the visit to an exhibition, people are not quite the same, that they go home enriched. That is what is exciting, that constructive and positive exchange. She hopes that you yourselves will enjoy the exchange.

As cultural mediator, Sandrine has worked in the museum since February 2014. For her, it's an ideal job, not only because her life is entirely oriented to art, but also because it is a great satisfaction to work in a building like the Carré d'Art, designed by Norman Foster. The building is bathed from morning to evening in sunlight, and it is just opposite the Maison Carrée, which is in itself for her a magical spot. Apart from that, living and working in a city as rich with history as Nimes is marvellous in itself.

Sandrine has no particular hobby. In her spare time she likes listening to music, but not any special genre. She has an enquiring mind, is interested in everything and wants to keep on expanding her musical culture. She also has no particular favourite writer. There are books that have influenced her more than others and at various times of her life she likes reading them again. Reading them one more time she no longer feels what she did the previous reading. Recently she read again *Le blé en herbe* of Colette and Deepak Chopra's *Quantic*.

Sandrine herself engages in art. At the moment she is doing a video. Art is important to her for it helps her to ask the right questions. Constructive examination makes it possible to move on. For her it is of fundamental importance to be able to express herself freely and propose alternatives, and art for her is a place of the birth of new ideas and new thoughts. Without art and culture, people die. Art sets free the unuttered, raises the consciousness. Art helps society to breathe. It is extremely important to people, particularly during the time of a crisis.

Sandrine says that she is an eternal optimist. For her, every day is lovely and unrepeatable. She believes in the future, and that the best is yet to come. ●

— BOŽENA KONČIĆ BADURINA

## Serge

Au moment où vous écoutez cet enregistrement sonore, vous avez peut-être déjà remarqué près de vous le gardien du musée **Serge Armengaud**. Sinon, cherchez-le du regard. Il est probablement quelque part dans votre champ de vision. Un homme d'âge moyen, les cheveux courts poivre et sel, les yeux bruns, un corps sportif. Son style vestimentaire n'est pas particulièrement voyant. Le seul signe qui le distingue des visiteurs est sa carte de gardien du musée affichée sur sa poitrine.

Serge est chargé du gardiennage et de la surveillance des œuvres exposées dans cette partie du musée. Il est censé être discret, toujours quelque part à côté, présent, mais éloigné de vous juste assez pour que vous ne sentiez pas de gêne et pour qu'il ne vous dérange pas pendant que vous regardez l'exposition.

Même s'il est très discret et attentif à ne pas vous approcher sans raison, ce que **Serge** aime le plus dans son travail, c'est justement le contact avec le public. C'est pourquoi vous ne vous tromperez pas si vous vous adressez à lui, si vous lui posez une question, ou du moins, si vous le saluez et lui souriez au passage.

Parmi les différentes anecdotes des dernières huit années qu'il travaille comme gardien de musée, **Serge** se souvient d'une en particulier, lorsqu'il travaillait dans le musée archéologique il y a quelques années. Pour éviter la dégradation des toilettes, les gardiens de musée devaient donner les clés aux visiteurs, à leur demande. Un jour, **Serge** a vu apparaître une personne du genre indéterminable, habillée à moitié comme un homme, et au-dessous de la taille en jupe. Cette personne lui a demandé la clé des toilettes. Confus, il ne savait pas s'il devait donner la clé pour les toilettes femmes ou pour les toilettes hommes, et il a choisi au hasard. Il se demande toujours si son acte ne fut pas inapproprié.

Pour **Serge**, le travail de gardien de musée n'est pas un travail de rêve, mais il assure son existence et lui permet de pratiquer ses activités favorites pendant le temps libre – la fabrication d'arcs, le jardinage et le sport. À part cela, **Serge** adore l'art, surtout la sculpture. Ses sculpteurs préférés sont le **Bernin** et **Camille Claudel**. Parmi les peintres, il préfère **Monet** et **Modigliani**. Il écoute plusieurs genres de musique, mais surtout la musique classique. Ses écrivains préférés sont **Krishnamurti** et **Lao Tseu**. L'art est pour lui avant tout une passion. Le but de l'art est d'élever l'homme et de lui donner un sens.

## Serge

At the moment you are listening to this sound recording, you might perhaps already have noticed museum keeper **Serge Armengaud**. If you have not, look around to see if you can spot him. Probably he is somewhere in your field of vision. A man in his middle years, greying short hair, brown eyes, an athletic body type. He doesn't stand out by any particular style of dress. The only way you can distinguish him from the visitors is the museum custodian accreditation fixed on his clothing.

Serge is charged with looking after and supervising the exhibits in this part of the museum. It is an integral part of his job not to be obtrusive, always to be somewhere off to the side, present, but distant enough from you for you not



La plus belle période de la vie de Serge Armengaud a été quand il a rencontré sa compagne en 1993, avec laquelle il vit toujours.

Les instants les plus difficiles sont liés à la mort de ses parents.

Serge ne regarde pas l'avenir sans appréhension. Il considère qu'il est impossible d'ignorer la peur. Mais il est aussi convaincu que cette peur est justement la raison d'essayer de maintenir l'optimisme. ●

— BOŽENA KONČIĆ BADURINA

to feel uneasy or be bothered while looking around the exhibition.

Although he is very discreet and careful not to approach you without need, what Serge best likes in the job is the contact with the public. So you won't be committing a *faux pas* if you approach him, ask him some question or at least smile at him and greet him in passing.

Of the various occurrences with the visitors during the eight years he has been working as a museum keeper, Serge particularly remembers one from an archaeological museum he worked at a few years earlier. So as to avoid damage being done to the toilets, the custodians would give the visitors the keys to the facilities on demand. One day a person of indeterminable sex appeared, dressed to the waist like a man, and from the waist down in a skirt. The person came up to him and asked him for the key. At a loss, he didn't know whether it was for the gents or the ladies, and picked a key at random. To this day he doesn't know if it was a good choice.

The job of museum keeper is not the job of Serge's dreams, but it provides him a living and lets him engage in his hobbies in his spare time – archery, gardening and sport. And Serge truly loves art, particularly sculpture. Bernini and Camille Claudel are his favourite sculptors. As for painters, he likes Monet and Modigliani best. He listens to all kinds of music, mostly classical. His favourite writers are Krishnamurti and Lao Tse. Art is for him above all a passion. The aim of art is to elevate, to give people meaning.

The best period in Serge Armengaud's life was in 1993 when he met the partner he still lives with.

The worst times were connected with the deaths of his parents.

He looks upon the future with fear. He feels that fear cannot be ignored. But at the same time he thinks that this very fear is a stimulus for us to persevere in optimism. ●

— BOŽENA KONČIĆ BADURINA



Božena Končić Badurina,  
*Le gardien du musée (Serge) /*  
*Museum Guard (Serge), 2014*

## Groupe Gorgona

*Actions Gorgona*, 1961–1966,  
photographies n/b, 8×(40×50 cm) de  
**Branko Balić**. INSTITUT DE L'HISTOIRE  
DE L'ART, ZAGREB

*Gorgona anti-revue*, 1961–1966,  
11 numéros, sérigraphie offset,  
photographies sur papier, 21×19,4 cm  
chaque. KONTAKT. COLLECTION D'ART  
DU GROUPE ERSTE ET DE LA FONDATION  
ERSTE, VIENNE

## Josip Vaništa

*13 uputa za čitanje Nacrta / 13 Instruc-  
tions sur la façon de lire le project*, 1961,  
encre sur papier, 29,5×20,8 cm.  
COLLECTION MARINKO SUDAC, ZAGREB

*Misli za mjesec / Les pensées pour les  
mois*, c. 1961–1964, texte sur papier,  
6×(29,5×20,8 cm). MSUM, LJUBLJANA

*Anketa (Kolektivno djelo) / Sondage  
(Œuvre collective)*, c. 1961, encre sur pa-  
pier, 21×29,8 cm. MSUM, LJUBLJANA

*Kolektivna legitimacija  
(Fotokompensacija) / Carte d'identité  
collective (Photocompensation)*, 1961,  
photographies n/b retouchées,  
9,5×87 cm (pliées).  
MUSÉE MACURA, NOVI BANOVCI

*Srebrna linija na bijeloj podlozi /  
Ligne argentée sur fond blanc*, 1965,  
huile sur toile, 140×180 cm.  
MUSÉE MACURA, NOVI BANOVCI

*Crna linija na srebrnoj podlozi /  
Ligne noire sur fond argenté*, 1965,  
huile sur toile, 140×180 cm.  
MUSÉE MACURA, NOVI BANOVCI

*Slika / Peinture*, 1964,  
texte sur papier, 29,4×21 cm.  
MSUM, LJUBLJANA

## Julije Knifer

*Bez naziva / Sans titre*, 1978,  
huile sur toile, 130×130 cm.  
KONTAKT. COLLECTION D'ART DU  
GROUPE ERSTE ET DE LA FONDATION  
ERSTE, VIENNE

*Bez naziva / Sans titre*, 1978,  
huile sur toile, 130×130 cm.  
KONTAKT. COLLECTION D'ART DU  
GROUPE ERSTE ET DE LA FONDATION  
ERSTE, VIENNE

*Bez naziva / Sans titre*, 1960–1961,  
huile sur toile, 65×77 cm.  
AVEC LA COURTOISE DE ANA KNIFER,  
ZAGREB

*Meandar / Méandre*, 1970,  
acrylique sur toile, 70×100 cm.  
AVEC LA COURTOISE DE ANA KNIFER,  
ZAGREB

*Meandar / Méandre*, 1984,  
linogravure sur papier, 29×303 cm  
(plié), avec le poème *Der Rhein*  
de Friedrich Hölderlin  
Tiesen, Neu Isenburg, 1984.  
AVEC LA COURTOISE DE DARKO ŠIMIČIĆ,  
ZAGREB





■ *Gorgona anti-revue / Gorgona anti-journal*

#### **Abbreviations / Abbreviations:**

MSU – Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb / Musée d'art contemporain, Zagreb / Museum of Contemporary Art, Zagreb

MSUM – Muzej sodobne umetnosti Metelkova, Ljubljana / Musée d'art contemporain Metelkova, Ljubljana / Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana  
Glyptoteka HAZU – Glyptoteka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb / Glyptothèque de l'Académie croate des sciences et des arts, Zagreb / Glyptotheca – Croatian Academy of Science and Arts, Zagreb

## **Gorgona Group**

*Gorgona actions*, 1961–1966, b/w photographs, 8×(40×50 cm), photographs by **Branko Balić**.  
INSTITUTE OF ART HISTORY, ZAGREB

*Gorgona anti-journal*, 1961–1966, 11 issues, silkscreen, offset, photographs on paper, 21×19.4 cm.  
KONTAKT. THE ART COLLECTION OF ERSTE GROUP AND ERSTE FOUNDATION, VIENNA

## **Josip Vaništa**

*13 uputa za čitanje Nacrta / 13 Instructions for Reading the Draft*, 1961, ink on paper, 29.5×20.8 cm.  
MARINKO SUDAC COLLECTION, ZAGREB

*Misli za mjesec / Thoughts for Months*, c. 1961–1964, text on paper, 6×(29.5×20.8 cm). MSUM, LJUBLJANA

*Anketa (Kolektivno djelo) / Questionnaire (Collective Work)*, c. 1961, ink on paper, 21×29.8 cm.  
MSUM, LJUBLJANA

*Kolektivna legitimacija (Fotokompensacija) / Collective ID Card Photocompensation*, 1961, retouched b/w photographs, 9.5×87 cm (folded).  
MUSEUM MACURA, NOVI BANOVCI

*Srebrna linija na bijeloj podlozi / Silver Line on a White Background*, 1965, oil on canvas, 140×180 cm.  
MUSEUM MACURA, NOVI BANOVCI

*Crna linija na srebrnoj podlozi / Black Line on a Silver Background*, 1965, oil on canvas, 140×180 cm.  
MUSEUM MACURA, NOVI BANOVCI

*Slika / Painting*, 1964, text on paper, 29.4×21 cm.  
MSUM, LJUBLJANA

## **Julije Knifer**

*Bez naziva / Untitled*, 1978, oil on canvas, 130×130 cm.  
KONTAKT. THE ART COLLECTION OF ERSTE GROUP AND ERSTE FOUNDATION, VIENNA

*Bez naziva / Untitled*, 1978, oil on canvas, 130×130 cm.  
KONTAKT. THE ART COLLECTION OF ERSTE GROUP AND ERSTE FOUNDATION, VIENNA

*Bez naziva / Untitled*, 1960–1961, oil on canvas, 65×77 cm.  
COURTESY BY ANA KNIFER, ZAGREB

*Meandar / Meander*, 1970, acrylic on canvas, 70×100 cm.  
COURTESY BY ANA KNIFER, ZAGREB

*Meandar / Meander*, 1984, Linocut on paper, 29×303 cm (folded)  
With the poem *Der Rhein* by Friedrich Hölderlin.  
Tiesen, Neu Isenburg, 1984  
COURTESY BY DARKO ŠIMIČIĆ, ZAGREB

## Ivan Kožarić

*Kolektivno djelo / Œuvre collective*, 1963 (2011), texte sur papier, 29,7×21 cm, fac-similé, éd. 4/5, 2011. COLLECTION IVICA ŽUPAN, ZAGREB

*Crveni pravokutnik / Rectangle rouge*, 1968, acrylique, collage et bois, 76,6×51,5 cm. COLLECTION MARINKO SUDAC, ZAGREB

*Skulptura – Bijela površina / Sculpture – Surface blanche*, 1969, acrylique sur contre-plaqué, 210×201 cm. GLYPTOTHÈQUE HAZU (G-MZP-1866), ZAGREB

*Oblik prostora / La forme de l'espace*, 1965, fibre de verre, 105×107×60 cm. GLYPTOTHÈQUE HAZU (G-MZP-1864), ZAGREB

*Oblik prostora, Skulptura F / La forme de l'espace, Sculpture F*, 1968, fibre de verre, 106×65×40 cm. GLYPTOTHÈQUE HAZU (G-MZ-686), ZAGREB

*Unutarnje oči / Les yeux intérieurs*, 1959, plâtre, 29,5×31,5×25 cm. VILLE DE ZAGREB, ATELIER KOŽARIĆ / AVEC LA COURTOISIE DE MSU (MSU AK 537), ZAGREB

*Isječak rijeke / Un fragment de rivière*, 1959–1960, bronze, 48×35×12,5 cm. MSU (3917), ZAGREB

*Neobični projekt / Projet étrange*, 1960, bronze, 45×25×18,5 cm. GALERIE MODERNE, ZAGREB

*Ekran / Écran*, ca. 1960, pierre, 71×59×8 cm. MSU (2769), ZAGREB

*Neobični projekt – Rezanje Sljemena I / Projet étrange – Le découpage du Mont Sljeme I*, 1960, collage et peinture sur photographie n/b, 17×23 cm. MSU (DOK-5), ZAGREB

*Neobični projekt – Rezanje Sljemena II / Projet étrange – Le découpage du Mont Sljeme II*, 1960, collage et peinture sur photographie n/b, 17×23 cm, 2 pièces. MSU (DOK-6), ZAGREB

*Skulptura / Sculpture*, 1968, fibre de verre peint, 54×54×8,5 cm. VILLE DE ZAGREB, ATELIER KOŽARIĆ (MSU AK 3585) / AVEC LA COURTOISIE DE MSU, ZAGREB

*Prizemljeno sunce / Soleil atterri*, 1971, dessin pour intervention urbaine, peinture dorée sur photographie n/b, 19×27 cm. COLLECTION IVICA ŽUPAN, ZAGREB

*Oblik prostora (Skica za prizemljeno sunce) / La forme de l'espace (esquisse pour Soleil atterri)*, métal, peinture dorée, diamètre 10 cm. VILLE DE ZAGREB, ATELIER KOŽARIĆ (MSU AK 492) / AVEC LA COURTOISIE DE MSU, ZAGREB

*Nazovi je kako hoćeš II / Appelle-la comme tu veux II*, 1971, dessin pour intervention urbaine, peinture sur photographie n/b, 19,4×25 cm. MSU (DOK-12), ZAGREB

*Nazovi je kako hoćeš / Appelle-la comme tu veux*, 1971, aluminium, 12,5×12×8,5 cm. AVEC LA COURTOISIE DE LA FAMILLE KOŽARIĆ, ZAGREB

*Spomenik pipničarki / Le monument à la serveuse*, 1973, dessin pour intervention urbaine, collage sur photographie n/b, 17,9×12,6 cm. MSU (DOK-18), ZAGREB

*Spomenik pipničarki / Le monument à la serveuse*, 1973, crayon sur plâtre, 21×26×18 cm. VILLE DE ZAGREB,

ATELIER KOŽARIĆ (MSU AK 217) / AVEC LA COURTOISIE DE MSU, ZAGREB

*Documentation sur l'installation temporaire dans l'espace urbain, Zagreb – Oblik prostora (Frižider 2) / La forme de l'espace (Réfrigérateur 2)*, 1975, photographie n/b, 18×17,5 cm. MSU (DOK-22), ZAGREB

*Frižider (Oblik prostora X) / Réfrigérateur (La forme de l'espace X)*, 1964, plâtre, 23×17×15 cm. VILLE DE ZAGREB, ATELIER KOŽARIĆ (MSU AK 357) / AVEC LA COURTOISIE DE MSU, ZAGREB

*Duga / Arc-en-ciel*, 1971, projet pour Trigon, collage sur photographie n/b, 49×49 cm. VILLE DE ZAGREB, ATELIER KOŽARIĆ (MSU AK 3740) / AVEC LA COURTOISIE DE MSU, ZAGREB

*Lokve vode / Les flaques d'eau*, 1971, projet pour Trigon, collage sur photographie n/b, 49×49 cm. VILLE DE ZAGREB, ATELIER KOŽARIĆ (MSU AK 3739) / AVEC LA COURTOISIE DE MSU, ZAGREB

*Ritmički stup / La colonne rythmique*, 1971, projet pour Trigon, collage sur photographie n/b, 49×49 cm. VILLE DE ZAGREB, ATELIER KOŽARIĆ (MSU AK 3737) / AVEC LA COURTOISIE DE MSU, ZAGREB

*Ritmički stup / La colonne rythmique*, 1971, projet pour Trigon, collage sur photographie n/b, 49×49 cm. VILLE DE ZAGREB, ATELIER KOŽARIĆ (MSU AK 3738) / AVEC LA COURTOISIE DE MSU, ZAGREB

## Ivan Kožarić

*Kolektivno djelo / Collective Work*, 1963 (2011), text on paper, 29.7×21 cm, facsimile, Ed. 4/5.

IVICA ŽUPAN COLLECTION, ZAGREB

*Crveni pravokutnik /*

*Red Rectangle*, 1968,

acrylic, collage on wood, 76.6×51.5 cm.

MARINKO SUDAC COLLECTION, ZAGREB

*Skulptura – Bijela površina /*

*Sculpture – White Surface*, 1969,

acrylic on plywood, 210×201 cm.

GLYPTOTHECA HAZU (G-MZP-1866),

ZAGREB

*Oblik prostora / Shape of Space*, 1965,

fiberglass, 105×107×60 cm.

GLYPTOTHECA HAZU (G-MZP-1864),

ZAGREB

*Oblik prostora, Skulptura F /*

*Shape of Space, Sculpture F*, 1968,

fiberglass, 106×65×40 cm. GLYPTO-

THECA HAZU (G-MZ-686), ZAGREB

*Unutarnje oči / Inner Eyes*, 1959,

plaster, 29.5×31.5×25 cm. CITY OF

ZAGREB, STUDIO KOŽARIĆ (MSU AK 537)

/ COURTESY OF MSU, ZAGREB

*Isječak rijeke / Segment of a River*,

1959–60, bronze, 48×35×12.5 cm.

MSU (3917), ZAGREB

*Neobični projekt / Unusual Project*, 1960,

bronze, 45×25×18.5 cm.

MODERN GALLERY, ZAGREB

*Ekran / Screen*, c. 1960, stone,

71×59×8 cm. MSU (2769), ZAGREB

*Neobični projekt – Rezanje Sljemena I /*

*Unusual Project – Cutting Sljeme*

*Mountain I*, 1960, collage and paint on

b/w photograph, 17×23 cm.

MSU (DOK-5), ZAGREB

*Neobični projekt – Rezanje Sljemena II /*

*Unusual Project – Cutting Sljeme*

*Mountain II*, 1960, collage and paint on

b/w photograph, 17×23 cm.

MSU (DOK-6), ZAGREB

*Skulptura / Sculpture*, 1968,

painted fibreglass, 54×54×8.5 cm.

CITY OF ZAGREB, STUDIO KOŽARIĆ

(MSU AK 3585) / COURTESY OF MSU,

ZAGREB

*Prizemljeno sunce / Grounded Sun*, 1971,

design for an urban intervention, gold

paint on b/w photograph, 19×27 cm.

IVICA ŽUPAN COLLECTION, ZAGREB

*Oblik prostora (Skica za prizemljeno*

*sunce) / Form of Space (Sketch for*

*the Grounded Sun)*, metal, gold

paint, diameter 10 cm. CITY OF

ZAGREB, STUDIO KOŽARIĆ (MSU AK

492) / COURTESY OF MSU, ZAGREB

*Nazovi je kako hoćeš II / Call It as You*

*Like II*, 1971, design for an urban

intervention, paint on

b/w photograph, 19.4×25 cm.

MSU (DOK-12), ZAGREB

*Nazovi je kako hoćeš / Call It as You Like*,

1971, aluminium, 12.5×12×8.5 cm.

KOŽARIĆ FAMILY, ZAGREB

*Spomenik pipničarki /*

*Monument to a Barmaid*, 1973,

design for an urban intervention,

collage on b/w photograph,

17.9×12.6 cm.

MSU (DOK-18), ZAGREB

*Spomenik pipničarki / Monument to*

*a Barmaid*, 1973, pencil on plaster,

21×26×18 cm. CITY OF ZAGREB, STUDIO

KOŽARIĆ (MSU AK 217) / COURTESY OF

MSU, ZAGREB

*Documentation of the temporary*

*installation in urban space,*

*Zagreb – Oblik prostora (Frižider 2) /*

*Shape of Space (Refrigerator 2)*, 1975,

b/w photograph, 18×17.5 cm.

MSU (DOK-22), ZAGREB

*Frižider (Oblik prostora X) / Refrigerator*

*(Shape of Space X)*, 1964, plaster,

23×17×15 cm. CITY OF ZAGREB,

STUDIO KOŽARIĆ (MSU AK 357) /

COURTESY OF MSU, ZAGREB

*Duga / Rainbow*, 1971,

project for Trigon, collage on b/w

photograph, 49×49 cm. CITY OF

ZAGREB, STUDIO KOŽARIĆ (MSU AK

3740) / COURTESY OF MSU, ZAGREB

*Lokve vode / Water Puddles*, 1971,

project for Trigon, collage on b/w

photograph, 49×49 cm. CITY OF

ZAGREB, STUDIO KOŽARIĆ (MSU AK

3739) / COURTESY OF MSU, ZAGREB

*Ritmički stup / Rhythmic Column*, 1971,

project for Trigon, collage on b/w

photograph, 49×49 cm. CITY OF

ZAGREB, STUDIO KOŽARIĆ (MSU AK

3737) / COURTESY OF MSU, ZAGREB

*Ritmički stup / Rhythmic Column*,

1971, project for Trigon, collage on

b/w photograph, 49×49 cm. CITY OF

ZAGREB, STUDIO KOŽARIĆ (MSU AK

3738) / COURTESY OF MSU, ZAGREB

## Dimitrije Bašičević Mangelos

N.D.A. : Mangelos a défini les différentes périodes de son travail afin de dater ses œuvres, par exemple : m.5, 1951–1956; m.6, 1957–1963, etc.

SAUF AUTRE INDICATION: COLLECTION MARIO BRUKETA, OTTAWA/ AVEC LA COURTOISIE DE ZDRAVKA BAŠIČEVIĆ, ZAGREB

*Tabula rasa, m. 5, 1951–1956,*  
tempera sur carton, 24,2×18 cm.

*Tabula rasa, m. 5, 1951–1956,*  
tempera sur carton, 21,5×27,8 cm.

*Paysage, m. 5, 1951–1956,*  
tempera sur papier imprimé monté sur papier, 30,6×22,8 cm.

*Hommage à Pythagore, 1953,*  
huile et tempera sur carton, 28×21 cm.

*Pythagore, m. 5, 1951–1956,*  
tempera et huile sur photographie marouflée sur carton, 25×32,5 cm.

*Négation de la peinture (Le Blue Boy), m. 5, 1951–1956,* tempera sur papier imprimé, 24,1×15,6 cm.

*Neg.d.l.pe. – 3.ser.6, m. 5, 1951–1956,* tempera sur papier imprimé (carte postale), 15×10,6 cm.

*Neg.d.l.p. – 3.ser.7, m. 5, 1951–1956,* tempera sur papier imprimé (carte postale), 15×10,4 cm.

*Neg.d.l.p., m. 5, 1951–1956,* tempera sur papier imprimé, 12,4×12 cm.

*Alfabet III / Alphabet III, m. 5–m. 8, ca. 1951–77,* tempera sur papier imprimé, 22×(18,7×12,3 cm). AVEC LA COURTOISIE DE PETER FREEMAN INC., NEW YORK

*Iže / Ije, m. 6, 1957–1963,* tempera sur carton, 50×60 cm. COLLECTION MARIO

BRUKETA, OTTAWA/ AVEC LA COURTOISIE DE ZDRAVKA BAŠIČEVIĆ, ZAGREB/ PETER FREEMAN INC, NEW YORK

*Fatamorghana / Mirage, m. 6, 1957–1963,* tempera sur carton, 35,7×85,5 cm.

*Pythagore, m. 5, 1951–1956,* tempera sur carton, 48,3×67,8 cm.

*Manifest o mišljenju no. 1 / Manifeste sur la réflexion no. 1, c. 1977–1978,* acrylique sur bois, 44,2×35 cm.

*Ende der kunstgeschichte / La fin de l'histoire de l'art, m. 8, 1971–1977,* tempera sur papier sur carton, 34,7×23,2 cm.

*Heisenbergsidée / L'idée de Heisenberg, 1978,* tempera sur papier, 43×29 cm.

*A-Bombe manifest / A-Bombe Manifeste, 1978,* tempera sur papier (*Der Spiegel*), 27,7×21,3 cm.

*Reserved for los ingenieros / Reservé aux ingénieurs, 1978,* tempera sur papier imprimé, 43,8×29,6 cm.

*Commentarii / Commentaires, 1978,* tempera sur papier journal, 43,3×58 cm.

*Le Manifeste sur la machine no. 3, ca. 1977–1978,* acrylique sur bois, 61,3×44 cm.

*Energija / Énergie, 1977,* tempera sur bois, 50×75×6 cm.

*Energija / Énergie, 1978,* acrylique et huile sur globe en bois, métal et papier imprimé, 46×36 cm de diamètre.

AVEC LA COURTOISIE DE PETER FREEMAN INC., NEW YORK

*Numberconcept Pitagoras / Le concept de nombres de Pythagore, ca. 1977–1978,* lettres en plastique, acrylique sur globe en bois, métal et papier, 47×36 cm de diamètre.

*Hegel globus / Globe de Hegel, c. 1977–1978,* peinture argentée, acrylique sur globe en plastique et métal, 37×26 cm de diamètre.

*Documents d'une expérience, 1954,* catalogue peint : tempera sur papier imprimé, couverture en papier, agrafé, 10 feuilles, 12,4×16,8 cm.

*Antipeinture, m. 5, 1951–1956,* acrylique sur cadre en bois, 33,8×22,9 cm.

*Les graphicons / Graphiques, 1958,* livre peint: tempera sur papier imprimé, broché, couverture en tissu recouvrant la couverture en carton, 120 feuilles, 13×8,7 cm. COLLECTION DARKO ŠIMIČIĆ, ZAGREB

*Le livre noir, 1959,* livre peint : tempera sur papier imprimé, broché, couverture en tissu recouvrant la couverture en carton, 46 feuilles 19,3×13 cm.

*Le livre rouge, 1959,* livret peint : tempera sur papier imprimé, dos collé, couverture en papier, 43 feuilles 16,3×12 cm.

*Paysage musical, m. 6, 1957–1963,* huile sur bois, 27×27,5 cm.

*La musique, m. 6, 1957–1963,* huile sur bois, 27×27,5 cm.

*Gottschalksbuch / Le livre de Gottschalk, ca. 1961–1963,* brochure peinte : tempera sur papier imprimé, couverture en carton, agrafée, 30 feuilles, 30×23 cm (incomplet).

## Dimitrije Bašičević Mangelos

NOTE: Mangelos has specified the different periods of his work to date his works, for example: m. 5, 1951–1956; m. 6, 1957–1963, etc.

UNLESS INDICATED OTHERWISE:  
MARIO BRUKETA COLLECTION,  
OTTAWA/COURTESY OF ZDRAVKA  
BAŠIČEVIĆ, ZAGREB

*Tabula rasa*, m. 5, 1951–1956,  
tempera on cardboard, 24.2×18 cm.

*Tabula rasa*, m. 5, 1951–1956,  
tempera on cardboard, 21.5×27.8 cm.

*Paysage/Landscape*, m. 5, 1951–1956,  
tempera on printed paper mounted  
on paper, 22.8×30.6 cm.

*Homage à Pythagora/Homage to  
Pythagoras*, 1953, oil and tempera  
on cardboard, 28×21 cm.

*Pythagora/Pythagoras*, m. 5, 1951–  
1956, tempera and oil on photograph  
mounted on cardboard, 25×32.5 cm.

*Négation de la peinture (Der Blue  
Boy)/Negation of Painting (Blue Boy)*,  
m. 5, 1951–1956, tempera on printed  
paper, 24.1×15.6 cm.

*Neg.d.l.pe. – 3.ser.6*, m. 5, 1951–1956,  
tempera on printed paper (postcard),  
15×10.6 cm.

*Neg.d.l.p. – 3.ser.7*, m. 5, 1951–1956,  
tempera on printed paper (postcard),  
15×10.4 cm.

*Neg.d.l.p.*, m. 5, 1951–1956,  
tempera on printed paper, 12.4×12 cm.

*Alfabet III/Alphabet III*, m. 5–m. 8,  
ca. 1951–77, tempera on printed paper,  
22×(18.7×12.3 cm). COURTESY OF  
PETER FREEMAN INC., NEW YORK

*Iže/Izhe*, m. 6, 1957–1963,  
tempera on cardboard, 50×60 cm.

MARIO BRUKETA COLLECTION,  
OTTAWA/COURTESY OF ZDRAVKA  
BAŠIČEVIĆ/PETER FREEMAN INC,  
NEW YORK

*Fatamorghana/Mirage*, m. 6, 1957–1963,  
tempera on cardboard, 35.7×85.5 cm.

*Pythagoras*, m. 5, 1951–1956,  
tempera on cardboard, 48.3×67.8 cm.

*Manifest o mišljenju no. 1/Manifesto on  
Thinking No. 1*, ca. 1977–1978,  
acrylic on wood panel, 44.2×35 cm.

*Ende der kunstgeschichte/  
The End of Art History*, m. 8, 1971–1977,  
tempera on paper on cardboard,  
34.7×23.2 cm.

*Heisenbergsideo/Heisenberg's Idea*, 1978,  
tempera on paper, 43×29 cm.

*A-Bombe manifest/A-Bomb Manifesto*,  
1978, tempera on paper (*Der Spiegel*),  
27.7×21.3 cm.

*Reserved for los ingenieros/  
Reserved for Engineers*, 1978,  
tempera on printed paper,  
43.8×29.6 cm.

*Commentarii/Commentaries*, 1978,  
tempera on newsprint, 43.3×58 cm.

*Le manifeste sur la machine no. 3/  
Manifesto on Machine No. 3*,  
ca. 1977–1978,  
acrylic on board, 61.3×44 cm.

*Energija/Energy*, 1977,  
tempera on board, 50×75×6 cm.

*Energija/Energy*, 1978,  
acrylic and oil on globe made of wood,  
metal and printed paper,

46×diameter 36 cm. COURTESY OF  
PETER FREEMAN INC., NEW YORK

*Numberconcept Pitagoras/Number  
Concept Pythagoras*, ca. 1977–1978,  
plastic letters, acrylic on globe  
made from wood, metal and paper,  
47×diameter 36 cm.

*Hegel globus/Hegel's Globe*,  
ca. 1977–1978, silver paint, acrylic on  
globe made from plastic and metal,  
37×diameter 26 cm.

*Documents d'un experiment/  
Documents about an Experiment*, 1954,  
painted catalogue: tempera on printed  
paper, staple-bound in paper, covers,  
10 sheets, 12.4×16.8 cm.

*Antipeinture*, m. 5/*Antipainting*, m. 5,  
1951–1956, acrylic on wooden frame,  
33.8×22.9 cm.

*Les graphicons/Graphs*, 1958,  
painted book: tempera on printed  
paper, perfect-bound in cloth-covered  
cardboard covers, 120 sheets, 13×8.7  
cm. DARKO ŠIMIČIĆ  
COLLECTION, ZAGREB

*Le livre noir/The Black Book*, 1959,  
painted book: tempera on printed  
paper, perfect-bound in cloth-covered  
cardboard covers, 46 sheets,  
19.3×13 cm.

*Le livre rouge/The Red Book*, 1959,  
painted booklet: tempera on printed  
paper glue-bound in paper covers.  
43 sheets 16.3×12 cm.

*Paysage musical/Landscape Musical*, m. 6,  
1957–1963, oil on board, 27×27.5 cm.

*La musique/Music*, m. 6, 1957–1963,  
oil on board, 27×27.5 cm.

*Gomiš*, 1970, brochure peinte :  
tempera sur papier imprimé,  
brochée, couverture en plastique sur  
couverture en carton, env. 100 feuilles,  
7×5,8 cm (incomplet).

*Manifestos on Civilisation N° 2 / Les  
manifestes sur la Civilisation N° 2*, 2457,  
1978, tempera sur papier imprimé,  
broché, couverture en carton,  
20 feuilles peintes, 21,7×15,3 cm.

*Shid-theory, (noart)*, 1978,  
sérigraphie sur papier, 35×25 cm,  
4 feuilles (publiée à l'occasion de  
l'exposition à Podrum), Zagreb, 1978,  
édition d'artiste.

*Noart*, 1981,  
craie sur tableau noir, 21,3×28 cm.

## Tomislav Gotovac

SAUF AUTRE INDICATION: COLLECTION  
SARAH GOTOVAC / AVEC LA COURTOISIE  
DE L'INSTITUT TOMISLAV GOTOVAC,  
ZAGREB

*Pokazivanje časopisa Elle / Présentation  
de la revue Elle*, 1962, photographies  
n/b (Ivica Hripko), 6×(24×30 cm).

*Bez naslova / Sans titre*, 1964,  
collage : papier imprimé, sacs en papier  
sur panneau dur, 125×85 cm.

*Bez naslova (Na-Ma) / Sans titre (Na-  
Ma)*, 1964, collage : papier imprimé,  
paraffine sur panneau dur, 122,5×61 cm.

*Kent's*, 1964,  
collage : journaux, matériaux divers  
sur panneau dur, 110×70 cm.

*Bez naslova (Erich von Stroheim) / Sans  
titre (Erich von Stroheim)*, 1964,  
collage : papier imprimé, 61×61 cm.  
COLLECTION VERA ROBIĆ-ŠKARICA / AVEC  
LA COURTOISIE DE L'INSTITUT TOMISLAV  
GOTOVAC, ZAGREB

*Šišanje i brijanje u javnom prostoru /  
Coupe de cheveux et rasage dans  
l'espace public (hommage à Carl*

*Theodor Dreyer, au film Jeanne d'Arc et  
à Maria Falconetti*), 1981, installation :  
photographies n/b (Ivan Posavec)  
48×(24×30 cm), banderole 29×264 cm,  
10 enveloppes avec les cheveux de  
l'artiste, photographie de son action à  
la place Cvjetni trg, Zagreb.

*Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta  
(Zagreb, volim te!), homage Howardu,  
Hawksu i njegovom filmu Hatari! / Être  
couché nu sur l'asphalte, embrasser  
l'asphalte, (Zagreb, Je t'aime!), homage  
à Howard Hawks et à son film Hatari*,  
1981, photographies n/b (Boris  
Turković), 13×(30×40 cm).

*Pravac (Stevens-Duke) / La ligne droite  
(Stevens-Duke)*, 1964, film 16 mm n/b,  
son, 6'40", DVD. KONTAKT. COLLECTION  
D'ART DU GROUPE ERSTE ET DE LA  
FONDATION ERSTE, VIENNE

*Plavi jahač (Godard-Art) /  
Le Cavalier bleu (Godard-Art)*, 1964,  
film 16 mm n/b, son, 14', DVD.

*Kružnica (Jutkevič-Count) /  
Le cercle (Jutkevič-Count)*, 1964,  
film 16 mm n/b, son, 12', DVD.



■ Tomislav Gotovac, *Coupe de cheveux et rasage dans l'espace public (hommage à Carl Theodor Dreyer, au film Jeanne d'Arc et à Maria Falconetti) /*

*Gottschalksbuch/Gottschalk's Book*,  
ca. 1961–1963, painted brochure:  
tempera on printed paper,  
staple-bound in cardboard covers,  
30 sheets, 30×23 cm.

*Gomiš*, 1970,  
painted brochure: tempera on  
printed paper, perfect-bound in  
plastic-covered, cardboard covers,  
ca. 100 sheets, 7×5.8 cm.

*Manifestos on Civilisation No. 2, 2457*,  
1978, tempera on printed paper,  
perfect-bound in, cardboard covers,  
20 painted sheets, 21.7×15.3 cm.

*Shid-theory, (noart)*, 1978,  
silkscreen on paper, 35×25 cm,  
4 sheets (published at the occasion of  
the exhibition at Poodrum, Zagreb,  
1978), artist's edition.

*Noart*, 1981,  
chalk on school-slate, 21.3×28 cm.

## Tomislav Gotovac

UNLESS INDICATED OTHERWISE:  
SARAH GOTOVAC COLLECTION/  
COURTESY OF TOMISLAV GOTOVAC  
INSTITUTE, ZAGREB

*Pokazivanje časopisa Elle/Showing Elle  
Magazine*, 1962, b/w photographs  
(Ivica Hripko), 6×(24×30 cm).

*Bez naslova/Untitled*, 1964,  
collage: printed paper, paper bags on  
hardboard, 125×85 cm.

*Bez naslova (Na–Ma)/Untitled (Na–Ma)*,  
1964, collage: printed paper, paraffin  
wax on hardboard, 122.5×61 cm.

*Kent's*, 1964,  
collage: newspapers, various materials  
on hardboard, 110×70 cm.

*Bez naslova (Erich von Stroheim)/  
Untitled (Erich von Stroheim)*, 1964,  
collage: printed paper, 61×61  
cm. COLL. VERA ROBIĆ-ŠKARICA,  
ZAGREB/COURTESY OF TOMISLAV  
GOTOVAC INSTITUTE, ZAGREB

*Šišanje i brijanje u javnom prostoru/  
Haircut and Shave in a Public Space*  
(homage to Carl Theodor Dreyer, the

film *The Passion of Joan of Arc and  
Maria Falconetti*), 1981, installation:  
b/w photographs (by Ivan Posavec)  
48×(24×30 cm), transparent, 29×264  
cm, 10 envelopes with artist's hair  
photography from the action at  
Cvijetni trg, Zagreb.

*Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta  
(Zagreb, volim te!), homage Howardu,  
Hawksu i njegovom filmu Hatari!/Lying  
Naked on the Asphalt, Kissing the  
Asphalt Zagreb, I Love You!*, homage to  
Howard Hawks and his film *Hatari*, 1981,  
b/w photographs (by Boris Turković),  
13×(30×40 cm).

*Pravac (Stevens–Duke)/Straight Line*,  
1964, 16 mm film/b/w, sound, 6'40",  
DVD. KONTAKT. THE ART COLLECTION  
OF ERSTE GROUP AND ERSTE  
FOUNDATION, VIENNA

*Plavi jahač (Godard–Art)/  
Blue Rider (Godard–Art)*, 1964,  
16 mm film/b/w, sound, 14', DVD.

*Kružnica (Jutkevič–Count)/  
Circle (Jutkevič–Count)*, 1964,  
16 mm film/b/w, sound, 12', DVD.



■ *Haircut and Shave in a Public Space (homage to Carl Theodor Dreyer, the film *The Passion of Joan of Arc and Maria Falconetti*), 1981*

## Goran Trbuljak

SAUF AUTRE INDICATION: AVEC LA COURTOISIE DE GORAN TRBULJAK, ZAGREB

*Ne želim pokazati ništa novo i originalno / Je ne veux montrer rien de nouveau ni d'original*, 1971, affiche : typographie sur papier, 59,5×41,8 cm. COLLECTION MARINKO SUDAC, ZAGREB

*Činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano / Le fait de donner l'occasion à quelqu'un de faire une exposition est plus important que ce qui sera montré à cette exposition*, 1973, affiche : sérigraphie sur papier, 69×49,7 cm. COLLECTION BRANKA STIPANČIĆ, ZAGREB

*Ovom izložbom održavam kontinuitet u svom radu / Avec cette exposition, je maintiens la continuité de mon travail*, 1979, affiche: offset sur papier, 41×59 cm.

*Retrospektiva / Rétrospective*, 1981, sérigraphie sur papier, 59,5×84,5 cm.

*Referendum / Référendum*, 1972, photographies n/b, 4×(40×30 cm), questionnaire, offset sur papier, 9,4×14,5 cm, texte dactylographié sur papier, 30×29 cm.

*Slika na staklu (Nedjeljno slikarstvo) / Peinture sur verre (Peinture du dimanche)*, 1974, photographies n/b, 3×(30×40 cm). KONTAKT. COLLECTION D'ART DU GROUPE ERSTE ET DE LA FONDATION ERSTE, VIENNE

*Rez / Coupe*, 1976, vidéo n/b, 1 min., DVD.

*Galerije / À propos de galleries*, 1979–1985, crayon sur papier, 8×(22,8×30,4 cm);

crayon sur papier, 8×(22,8×30,4 cm); crayon sur papier, 8×(22,8×30,4 cm); aquarelle sur papier, 8×(36×48 cm).

*Bez naziva / Sans titre*, 1992, huile sur toile, cloches métalliques, peint avec les balais de batterie de jazz, 10×(env. 35×27 cm).

## Sanja Iveković

*Dvostruki život / Double vie*, 1975, collages sur papier, 12×(60×80 cm), fac-similés. AVEC LA COURTOISIE DE SANJA IVEKOVIĆ, ZAGREB

*Instrukcije br. 1 / Instructions no. 1*, 1976, vidéo, n/b, silencieuse, 6', DVD. AVEC LA COURTOISIE DE SANJA IVEKOVIĆ, ZAGREB

*Slatko nasilje / Violence douce*, 1974, vidéo, n/b, son, 12', DVD. AVEC LA COURTOISIE DE SANJA IVEKOVIĆ, ZAGREB

*Inter Nos*, 1977, vidéo de la performance interactive, son, 40' 6'', DVD, dessins, texte et photographies: 4×(14×20,5 cm), 4×(15×21,5 cm). KONTAKT. COLLECTION D'ART DU GROUPE ERSTE ET DE LA FONDATION ERSTE, VIENNE

*Trokut / Triangle*, 1979, photographies de la performance, n/b, 4×(40,5×30,5 cm). KONTAKT. COLLECTION D'ART DU GROUPE ERSTE ET DE LA FONDATION ERSTE, VIENNE

*Osobni rezovi / Personal Cuts / Découpages personnels*, 1982, vidéo, n/b et couleur, son, 3' 36'', DVD. KONTAKT. COLLECTION D'ART DU GROUPE ERSTE ET DE LA FONDATION ERSTE, VIENNE

*Nova zvijezda / Nouvelle star*, 1983, collage: papier imprimé, cheveux, 37,4×53 cm. KONTAKT. COLLECTION D'ART DU GROUPE ERSTE ET DE LA FONDATION ERSTE, VIENNE

*Opća opasnost – soap / Alerte générale – Soap*, 1995, vidéo, couleur, son, 6' 38'', DVD. KONTAKT. COLLECTION D'ART DU GROUPE ERSTE ET DE LA FONDATION ERSTE, VIENNE

*Pourquoi un(e) artiste ne peut représenter un État-nation*, 2012, triple vidéo projection, couleur, son, 35' 7''. AVEC LA COURTOISIE DE SANJA IVEKOVIĆ, ZAGREB



■ Sanja Iveković, *Nouvelle star / New Star*, 1983,



## Goran Trbuljak

UNLESS INDICATED OTHERWISE:  
COURTESY OF GORAN TRBULJAK,  
ZAGREB

*Ne želim pokazati ništa novo i originalno / I do not wish to show anything new and original*, 1971, poster: type-set printing on paper, 59.5 × 41.8 cm. MARINKO SUDAC COLLECTION, ZAGREB

*Činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano / The fact that someone has a chance to make an exhibition is more important than*



*what will be exhibited at that exhibition*, 1973, poster: silkscreen on paper, 69 × 49.7 cm. BRANKA STIPANČIĆ COLLECTION, ZAGREB

*Ovom izložbom održavam kontinuitet u svom radu / With this exhibition I am demonstrating the continuity of my work*, 1979, poster: offset on paper, 41 × 59 cm.

*Retrospektiva / A Retrospective*, 1981, silkscreen on paper, 59.5 × 84.5 cm.

*Referendum / Referendum*, 1972, b/w photographs, 4 × (40 × 30 cm), ballot paper, offset printing on paper, 9.4 × 14.5 cm, typewritten text on paper, 30 × 29 cm.

*Slika na staklu (Nedjeljno slikarstvo) / Painting on Glass (Sunday Painting)*, 1974, b/w photographs, 3 × (30 × 40 cm). KONTAKT. THE ART COLLECTION OF ERSTE GROUP AND ERSTE FOUNDATION, VIENNA

*Rez / Cut*, 1976, b/w video, 1 min., DVD.

*Galerije / Regarding Galleries*, 1979–1985, pencil on paper, 8 × (22.8 × 30.4 cm); pencil on paper, 8 × (22.8 × 30.4 cm); pencil on paper, 8 × (22.8 × 30.4 cm); aquarelle on paper, 8 × (36 × 48 cm).

*Bez naziva / Untitled*, 1992, oil on canvas, metal bells, painted by jazzbrash, 10 × (c. 35 × 27 cm).

## Sanja Iveković

*Dvostruki život / Double Life*, 1975, collages on paper, 12 × (60 × 80 cm), facsimiles. COURTESY OF SANJA IVEKOVIĆ, ZAGREB

*Instrukcije br. 1 / Instructions No. 1*, 1976, video, b/w, silent, 6', DVD. COURTESY OF SANJA IVEKOVIĆ, ZAGREB

*Slatko nasilje / Sweet Violence*, 1974, video, b/w, sound, 12', DVD. COURTESY OF SANJA IVEKOVIĆ, ZAGREB

*Inter Nos*, 1977, video of interactive performance, sound, 40' 6'', DVD, 4 × (14 × 20.5 cm), 4 × (15 × 21.5 cm). KONTAKT. THE ART COLLECTION OF ERSTE GROUP AND ERSTE FOUNDATION, VIENNA

*Trokut / Triangle*, 1979, b/w photographs of performance, 4 × (40.5 × 30.5 cm). KONTAKT. THE ART COLLECTION OF ERSTE GROUP AND ERSTE FOUNDATION, VIENNA

*Osobni rezovi / Personal Cuts*, 1982, video, b/w and colour, sound, 3' 36'', DVD. KONTAKT. THE ART COLLECTION OF ERSTE GROUP AND ERSTE FOUNDATION, VIENNA

*Nova zvijezda / New Star*, 1983, collage: printed paper, hair, 37.4 × 53 cm. KONTAKT. THE ART COLLECTION OF ERSTE GROUP AND ERSTE FOUNDATION, VIENNA

*Opća opasnost – soap / General Alert – Soap*, 1995, video, colour, sound, 6' 38'', DVD. KONTAKT. THE ART COLLECTION OF ERSTE GROUP AND ERSTE FOUNDATION, VIENNA

*Pourquoi un(e) artiste ne peut représenter un Etat-nation / Why an Artist Cannot Represent a Nation State*, 2012, video, colour, sound, 35' 7'', 3 channel projection. COURTESY OF SANJA IVEKOVIĆ, ZAGREB

## Dalibor Martinis

SAUF AUTRE INDICATION: AVEC LA COURTOISIE DE DALIBOR MARTINIS, ZAGREB

*Otvoreni kolut / Bobine ouverte*, 1976, vidéo, n/b, son, 3' 40", DVD.

*Video Imunitet / Immunité vidéo*, 1976, vidéo, n/b, son, 4', DVD.

*Umjetnik pri radu, jučer, danas, sutra / L'artiste au travail, hier-aujourd'hui-demain*, 1978 (2014), installation: 3 tables d'environ 80×50×70 cm, chaise, lampe de travail, papier buvard, stylo-feutre.

*Le travail pour Pumps Gallery (Vancouver)*, 1978, photographies n/b, 3×(15×23 cm).

*Umjetnici u štrajku / Les artistes en grève*, 1977, photographies, 2×(15×23 cm); toile sur double cadre en bois, 65×71×4,5 cm.

*TV Program / Programme TV*, 1980, papier photo exposé directement à l'écran TV, 6×(40×30 cm).

*Paysage perdu*, 1991, vidéo installation: 2 vidéos, couleur, son, 45", DVD.

*Vječne vatre gnjeva / Les flammes éternelles de rage*, 2007–2014, 6 vidéos, couleur, son, DVD, (Ljubljana, 6', 2007; Zagreb, 7', 2008; Labin, 6', 2008; Subotica, 6', 2009; Split, 7', 2012; Graz, 5'30", 2013).

*D.M. 1978 parle à D.M. 2010*, 2010 (projet TV long de 31 ans), vidéo, n/b et couleur, son, 13'25", DVD.

*Kaput raznesenog Lenjina / Le manteau de Lénine pulverisé*, 2012, projet de monument temporaire irrégulier, installation: feutre, h. 250 cm.

## Mladen Stilinović

*Crveno-Roza / Rouge-Rose*, 1973–1981, installation: 90 éléments, matériaux et techniques mixtes. KONTAKT.

COLLECTION D'ART DU GROUPE ERSTE ET DE LA FONDATION ERSTE, VIENNE

*An Artist Who Cannot Speak English is No Artist*, 1992, acrylique sur le mur, 140×430 cm. AVEC LA COURTOISIE DE MLADEN STILINOVIĆ, ZAGREB

*Nitko ne želi vidjeti / Personne ne veut voir*, 2009, installation de 6000 imprimés offset sur paper, 70×100 cm et texte au crayon sur le mur. AVEC LA COURTOISIE DE MLADEN STILINOVIĆ, ZAGREB



■ Mladen Stilinović,  
*Le pape / Pope*,  
1978

## Vlado Martek

SAUF AUTRE INDICATION: AVEC LA COURTOISIE DE VLADO MARTEK, ZAGREB

*Soneti / Sonnets*, 1978–1979, collages, 20×(29,7×21 cm). KONTAKT. THE ART COLLECTION OF ERSTE GROUP AND ERSTE FOUNDTION, VIENNE

*Čitajte Mallarméa / Lisez Mallarmé*, (1978) 2011, impression jet d'encre sur papier, 21×29,5 cm.

*Čitajte Rimbauda / Lisez Rimbaud*, 1978, impression jet d'encre sur papier, 21×29,5 cm.

*Čitajte Maljeviča / Lisez Malevich*, 1981, impression jet d'encre sur papier, 21×29,5 cm.

*Derrida*, 1995, sérigraphie sur papier, 33×42 cm.

*Grupa šestorice / Groupe des Six*, 1990, sérigraphie sur papier, 49×70 cm.

*Dostojevski / Dostoïevski*, 1991, sérigraphie sur papier, 70×50 cm.

*USA-Balkan*, 1996, acrylique sur papier coloré, 50×70 cm.

*Shakespeare među nama / Shakespeare parmi nous*, 2005, sérigraphie sur papier, 70×100 cm.

*Nevidljivi Trst 3 / Trieste invisible 3*, 2010, sérigraphie sur papier, 33×42 cm.

*Europa-kućice / Europe-petites maisons*, 2011, collage: papier imprimé, 39,5×30,6 cm.

*Plovne rijeke / Rivières navigables*, 2013–2014, peinture murale, env. h. 3,5×5 m.

## Dalibor Martinis

ALL WORKS: COURTESY OF DALIBOR MARTINIS, ZAGREB

*Otvoreni kolut / Open Reel*, 1976, video, b/w, sound, 3' 40", DVD.

*Video Imunitet / Video Immunity*, 1976, video, b/w, sound, 4', DVD.

*Umjetnik pri radu, jučer, danas, sutra / Artist at Work, Yesterday–Today–Tomorrow*, 1978, installation: 3 tables approx. 80×50×70 cm, chair, working lamp, blotting paper, felt tip pen.

*Work for Pumps Gallery (Vancouver)*, 1978, b/w photographs, 3×(15×23 cm).

*Umjetnici u štrajku / Artists on Strike*, 1977, b/w photographs, 2×(15×23 cm); canvas on double wooden frame, 65×71×4.5 cm.

*TV Program / TV Program Works*, 1980, photo paper exposed directly on the TV screen, 6×(40×30 cm).

*Paysage perdu / Lost Landscape*, 1991, video installation: 2 videos, colour, sound, 45", DVD.

*Vječne vatre gnjeva / Eternal Flame of Rage*, 2007–2014, 6 videos, colour, sound (DVD), (Ljubljana, 6', 2007; Zagreb, 7', 2008; Labin, 6', 2008; Subotica, 6', 2009; Split, 7', 2012; Graz, 5'30", 2013).

*D.M. 1978 Talks to D.M. 2010*, 2010 (31-year long TV project), video, b/w and colour, sound, 13'25", DVD.

*Kaput raznesenog Lenjina / Blasted Lenin's Coat*, 2012, (Irregular Temporary Monument Project), installation: felt, ca. h. 250 cm.

## Mladen Stilinović

*Crveno–Roza / Red–Pink*, 1973–1981, installation: 90 elements, various materials and techniques.

KONTAKT. THE ART COLLECTION OF ERSTE GROUP AND ERSTE FOUNDATION, VIENNA

*An Artist Who Cannot Speak English is no Artist*, 1992, acrylic on the wall, 140×430 cm. COURTESY OF MLADEN STILINOVIĆ, ZAGREB

*Nitko ne želi vidjeti / Nobody Wants to See*, 2009, installation of 6000 offset prints on paper, 70×100 cm and text with pencil on the wall. COURTESY OF MLADEN STILINOVIĆ, ZAGREB

## Vlado Martek

UNLESS INDICATED OTHERWISE: COURTESY OF VLADO MARTEK, ZAGREB

*Soneti / Sonnets*, 1978–1979, collages, 20×(29.7×21 cm). KONTAKT. THE ART COLLECTION OF ERSTE GROUP AND ERSTE FOUNDATION, VIENNA

*Čitajte Mallarmé / Lisez Mallarmé / Read Mallarmé*, (1978) 2011, inkjet print on paper, 21×29.5 cm.

*Čitajte Rimbauda / Read Rimbaud*, 1978, inkjet print on paper, 21×29.5 cm.

*Čitajte Maljeviča / Read Malevich*, 1981, inkjet print on paper, 21×29.5 cm.

*Derrida*, 1995, silkscreen on paper, 33×42 cm.

*Grupa šestorice / The Group of Six Artists*, 1990, silkscreen on paper, 49×70 cm.

*Dostojevski / Dostoyevsky*, 1991, silkscreen on paper, 70×50 cm.

*USA–Balkan*, 1996, acrylic on coloured paper, 50×70 cm.

*Shakespeare među nama / Shakespeare among Us*, 2005, silkscreen on paper, 70×100 cm.

*Nevidljivi Trst 3 / Invisible Trieste 3*, 2010, silkscreen on paper, 33×42 cm.

*Europa–kućice / Europe–Small Houses*, 2011, collage: printed paper, 39.5×30.6 cm.

*Plovne rijeke / Navigable Rivers*, (2013), 2014, wall painting, ca h. 3.5×5 meters.



■ Vlado Martek, *Lisez Mallarmé*, (1978), 2011

## Boris Cvjetanović

*Mrlje / Taches*, 1986–1987,  
photographies n/b, 7×(30×40 cm).  
AVEC LA COURTOISIE DE BORIS  
CVJETANOVIĆ, ZAGREB

*Američki lijesovi / Les cercueils américains*,  
1990, photographies, 10×(30×40 cm).  
AVEC LA COURTOISIE DE BORIS  
CVJETANOVIĆ, ZAGREB

## Igor Grubić

*East Side Story*, 2008,  
double vidéo projection : vidéo couleur,  
son, 14', 2 DVD.  
KONTAKT. COLLECTION D'ART DU  
GROUPE ERSTE ET DE LA FONDATION  
ERSTE, VIENNE

## Andreja Kulunčić

*NAMA: 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća /*  
*NAMA: 1908 employés, 15 grands*  
*magasins*, 2000,  
1 estampe couleur, 125×182 cm;  
20 photographies, 20×40 cm.  
AVEC LA COURTOISIE DE ANDREJA  
KULUNČIĆ, ZAGREB

## David Maljković

*Izgubljeni paviljon / Pavillon perdu*, 2008,  
techniques mixtes,  
son Jan St Werner/Mouse on Mars.  
COLLECTION EVN, MARIA ENZERSDORF,  
AUTRICHE

## Božena Končić Badurina

*Muzejski čuvari / Les gardien du musée*, 2014,  
œuvre sonore avec les éléments de  
performance pendant l'exposition.  
AVEC LA COURTOISIE DE  
BOŽENA KONČIĆ BADURINA, ZAGREB ●



■ Igor Grubić, *East Side Story*,  
2008

## Boris Cvjetanović

*Mrlje/ Stains*, 1986–1987,  
b/w photographs, 7×(30×40 cm).  
COURTESY OF BORIS CVJETANOVIĆ,  
ZAGREB

*Američki lijesovi/ American Coffins*, 1990,  
b/w photographs, 10×(30×40 cm).  
COURTESY OF BORIS CVJETANOVIĆ,  
ZAGREB

## Igor Grubić

*East Side Story*, 2008,  
double-channel video projection:  
colour video, sound, 14', 2 DVD.  
KONTAKT. THE ART COLLECTION OF  
ERSTE GROUP AND ERSTE FOUNDATION,  
VIENNA

## Andreja Kulunčić

*NAMA: 1908 zaposlenika, 15 robnih  
kuća/ NAMA: 1908 Employees,  
15 Department Stores*, 2000,  
1 colour print, 125×182 cm,  
20 photographs, 20×40 cm.  
COURTESY OF ANDREJA KULUNČIĆ,  
ZAGREB

## David Maljković

*Izgubljeni paviljon/ Lost Pavilion*, 2008,  
mixed media, sound by Jan St Werner/  
Mouse on Mars. COLLECTION EVN,  
MARIA ENZERSDORF, AUSTRIA

## Božena Končić Badurina

*Muzejski čuvari/ Museum Guards*, 2014,  
sound work with performative elements  
during the exhibition.  
COURTESY OF BOŽENA BADURINA, ZAGREB ●



■ Boris Cvjetanović,  
*Les cercueils américains / American  
Coffins*, 1990

## Dimitrije Bašičević Mangelos

né en 1921 à Šid, Serbie / b. 1921 in Šid, Serbia • mort en 1987 à Zagreb / d. 1987 in Zagreb • Il exposait depuis 1968 / He exhibited from 1968.

### EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) /

**SOLO EXHIBITIONS (SELECTED):** *Phenomenon Picasso*, Youth Forum (NOVI SAD, 1972) • *Manifestos*, Studio Tošo Dabac (ZAGREB, 1978) • *Mangelos no. 9 – Šid-Theory*, Pod-room (ZAGREB, 1978) • *Mangelos no. 9 – Energy*, Gallery Dubrava (ZAGREB, 1979) • Gallery Sebastian (BELGRADE, 1986) • Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 1990) • *Mangelos Books*, Opus Operandy (GHENT, 1993) • A B C, Rainer Borgemeister Gallery (BERLIN, 1997) • *Mangelos*, Peter Freeman Inc. (NEW YORK, 1998) • *Theses and Manifestos*, Museum of Modern Art (LJUBLJANA, 1999) • *Les paysages des mots*, The Drawing Room (BERLIN, 2001) • *Mangelos nos. 1 to 9½*, Museu de Arte Contemporânea Fundação de Serralves (PORTO, 2003) • Fundació Antoni Tàpies (BARCELONA, 2003) • Neue Galerie (GRAZ, 2003) • Kunsthalle Fridericianum (KASSEL, 2004) • *Les lettres et les mots*, Peter Freeman, Inc. (NEW YORK, 2005) • *Pythagoras*, Peter Freeman, Inc. (NEW YORK, 2012) • *Miroirs noirs*, Galerie Frank Elbaz (PARIS, 2013).

### EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) /

**GROUP EXHIBITIONS (SELECTED):** *Permanent Art*, Gallery 212 (BELGRADE, 1968) • *Typoetry*, Gallery SC (ZAGREB, 1969) • *Gorgona*, Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1977) • *Gorgona*, Städtisches Museum Abteiberg (MÖNCHENGLADBACH, 1977) • *Innovation in Croatian Art*, Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1982) • *Gorgona [...]*, Jevšovar, Knifer ...], FRAC de Bourgogne (DIJON, 1989) • *The Horse who Sings – Radical Art from Croatia*, Museum of Contemporary Art (SYDNEY, 1993) • *Le Milieu du Monde* (SÈTE, 1993) • *Galerie d'art graphique: Dessins acquisitions 1992 – 1996*, Centre

Georges Pompidou (PARIS, 1996) • *Gorgona, Gorgonesco, Gorgonico, Venice Biennale*, Ex Macello (DOLO, 1997) • *Aspects – Positions*, Museum moderner Kunst SLW (VIENNA, 1999) • *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art (PITTSBURGH, 2004) • *Living Art on the Edge of Europe*, Kröller-Müller Museum (OTTERLO, 2006) • *Fluxus, Happening, Kontextkunst*, Neue Galerie (GRAZ, 2006) • *Eye on Europe – Prints, Books and Multiples – 1960 to Now*, MoMA (NEW YORK, 2006) • *Transmediale 08: Conspire*, Haus der Kulturen der Welt (BERLIN, 2008) • *As Soon as I Open My Eyes I See a Film*, Museum of Modern Art (WARSAW, 2008) • *Promesses du passé*, Centre Georges Pompidou (PARIS, 2010) • *Museum of Parallel Narratives. In the Framework of L'Internationale*, MACBA (BARCELONA, 2011) • *The Desire for Freedom. Art in Europe since 1945*, Deutsches Historisches Museum (BERLIN, 2012) • *Modernités plurielles (de 1905 à 1970)*, Centre Georges Pompidou (PARIS, 2013) • *The Present and Presence: Repetition 4 – Micro-political Situations*, MSUM (LJUBLJANA, 2013).

### LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:

*Mangelos* (ed. Branka Stipančić), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb / Mestna galerija, Ljubljana, 1990 • *Mangelos nos. 1 to 9 ½* (ed. Branka Stipančić), Fundação de Serralves, Porto / Neue Galerie, Graz / Fundació Antoni Tàpies, Barcelona / Museum Fridericianum, Kassel, 2003 • *Mangelos – Pythagoras*, Peter Freeman, Inc. New York, 2012 ●

## Boris Cvjetanović

né en 1953 à Zagreb / b. 1953 in Zagreb • Il expose depuis 1981 / He has been exhibiting since 1981.

### EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) /

**SOLO EXHIBITIONS (SELECTED):** *Erotical Graffiti*, SKUC (ZAGREB, 1981) • *6 Mesnička Street*, Gallery Happenings (ZAGREB, 1984) • *The First of May Pictures from Labin*, PM Gallery (ZAGREB, 1987) • *Stains (Censorship of the Political Graffiti)*, Bookshop Modern Times

(ZAGREB, 1988) • *Summertime*, Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 1996) • *Scenes Without Significance*, CAC (VILNIUS, 1996) • *Photographed*, Span Galleries (MELBOURNE, 1998) • *Venice Biennale* (2003) • *Labin Miners*, City Gallery (LABIN, 2007) • *Photo Video*, AŽ Gallery (ZAGREB, 2007) • *Carte blanche*, PM Gallery (ZAGREB, 2009) • *Dialogue*, Galerie Frank Elbaz (PARIS, 2011) • *Le petit est beau* – Le Mois de la photo (PARIS, 2012) • *A Little about Life*, AŽ Gallery (ZAGREB, 2014).

**EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP EXHIBITIONS (SELECTED):** *Contemporary Yugoslav Photography*, The John Hartell Gallery (NEW YORK, 1989) • *Croatian Photography since 1950 until Present Days*, Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 1993) • *Concept, International Exhibition of Photography*, Art Pavilion (ZAGREB, 1996) • *What, How & for Whom*, Croatian Association of Artists (ZAGREB, 2000) • *To Tell a Story*, Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 2001) • *In Search of Balkania*, Neue Galerie (GRAZ, 2002) • *The Balkans – A Crossroad to the Future*, Arte Fiera (BOLOGNA, 2002) • *Contemporary Croatian Art*, National Academy of Art (NEW DELHI, 2007) • *You are Kindly Invited to Attend*, Kunstsaale (BERLIN, 2010) • *L'œil de Peter Knapp sur la photographie croate*, Cité internationale des Arts (PARIS, 2012) • *Zero Point of Meeting*, Camera Austria (GRAZ, 2013) • *The Aftermath Changing Cultural Landscape*, Klović Gallery (ZAGREB, 2014).

**LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:** *Boris Cvjetanović – Prizori bez značenja / Scenes without Significance*, Idea Imago, Zagreb, 1995 • *Boris Cvjetanović – Ljetovanje / Summertime* (ed. Mladen Lučić), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1996 • *Boris Cvjetanović – Uzorci vidljivosti / Patterns of Visibility* (ed. Leonida Kovač), Museum of Contemporary Art, Zagreb, Zagreb, 2003 • *Boris Cvjetanović – Novo nebo*, Petikat, Zagreb, 2003 ●

## Tomislav Gotovac

né en 1937 à Sombor, Serbie / b. 1937 in Sombor, Serbia • mort en 2010 à Zagreb / d. 2010 in Zagreb • Il exposait depuis 1976. Ses films ont été projetés pour la première fois en 1961. / He exhibited from 1976. His films were first screened in 1961.

**EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) / SOLO EXHIBITIONS (SELECTED):** *Tomislav*®, Gallery SKC (BELGRADE, 1976) • *Collages 1964*, Studio of the Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1979) • *Twenty Years Before Collages 1964 (II)*, PM Gallery (ZAGREB, 1984) • *Retrospective of Documents 1956–1986 – Paranoia View Art*, Gallery DDT (ZAGREB, 1986) • *Collages*, Army House Gallery (ZAGREB, 1988) • *Point Blank – Installation and Performance*, Franklin Furnace Archive (NEW YORK, 1994) • *Speaking of Pictures: Works from the Collection of MSU*, Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 2003) • *Tomislav Gotovac a.k.a. Antonio G. Lauer*, Gallery Nova (ZAGREB, 2005) • *Gone with the Wind*, Museum of Modern Art (LJUBLJANA, 2009) • *One Needs to Live Self Confidently... Watching*, *Venice Biennale* (2011) • *Zagreb, I love you!*, Klović Gallery (ZAGREB, 2011) • *It all Started on the Rio Grande, where I Was a Male War Bride and Saw the Tragic Hunt on the Battle Ground and Heard The Glenn Miller Story*, Avant-Garde Institute – Edward Krasinski Studio (WARSAW, 2012) • *Zagreb I love you!*, Galerie Frank Elbaz (PARIS, 2012) • *Filmprogramm*, Kunsthalle Wien Karlsplatz (VIENNA, 2013) • *Total Gotovac*, Espaivisor (VALENCIA, 2014) • *Public and Intimate*, Alexander Gray Associates (NEW YORK, 2014) • *Pure Words*, Gallery Michaela Stock (VIENNA, 2014).

**EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP EXHIBITIONS (SELECTED):** *New Photography 2 – Photography as Art*, Salon of the Museum of Contemporary Art (BELGRADE, 1976) • *For Art in Mind*, Podroom (ZAGREB, 1978) • *The New Art Practice in Yugoslavia 1966–1978*,

Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1978) • *Works and Words – Experiment '79*, Stedelijk Museum and De Appel (AMSTERDAM, 1979) • *Glamour Behind the Velvet Curtain – Egoist Arts & Parts*, Il Diaframma (MILAN, 1987) • *Avant-garde yougoslaves*, Musée des Beaux-Arts (CARCASSONNE, 1989) • Musée de l'Abbaye Sainte Croix (LES SABLES D'OLONNE, 1989) • Musée d'Art (TOULON, 1990) • *Rhetorical Image*, New Museum of Contemporary Art (NEW YORK, 1990) • *Body & the East*, Museum of Modern Art (LJUBLJANA, 1989) • *Aspects – Positions*, Museum Moderner Kunst SLW (VIENNA, 1999) • *In Search of Balkania*, Neue Galerie (GRAZ, 2002) • *Romantic Conceptualism*, Kunsthalle (NÜRNBERG, 2007) • *Cutting Realities – Gender Strategies in Art*, Austrian Cultural Forum (NEW YORK, 2008) • *As Soon as I Open My Eyes I See a Film: Experiment in the Art of Yugoslavia in the 60s and 70s*, Museum of Modern Art (WARSAW, 2008) • *Gender Check*, MUMOK (VIENNA, 2009) • *Promesses du passée*, Centre Georges Pompidou (PARIS, 2010) • *Spirit of Internationalism*, Van Abbemuseum (EINDHOVEN, 2012) • *Nude Men from 1800 to the Present*, Leopold Museum (VIENNA, 2012) • *The Freedom of Sound – John Cage behind the Iron Curtain*, Ludwig Museum (BUDAPEST, 2012) • *Extravagant Bodies: Extravagant Age*, Klović Gallery (ZAGREB, 2013) • *Artevida* (RIO DE JANEIRO, 2014) • *Le Mouvement – Performing the City: The City Performed*, Kunsthaus Centre PasquArt (BIEL/BIENNE, 2014).

**LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:** *Tomislav Gotovac – Čim ujutro otvorim oči, vidim film / As soon as I Open my Eyes in the Morning I See a Film* (eds. Aleksandar Battista Ilić & Diana Nenadić), Muzej suvremene umjetnosti & Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2003 • *Tomislav Gotovac – One Needs to Live Self-Confidently... Watching*, WHW, Zagreb, 2011 • Slobodan Šijan, *Kino Tom: Tomislav Gotovac a.k.a. Antonio G. Lauer između Zagreba i Beograda*, Muzej suvremene umjetnosti, Beograd & Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2012 ●

## Igor Grubić

né en 1969 à Zagreb / b. 1969 in Zagreb

• Il expose depuis 1996 / He has been exhibiting since 1996.

**EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) /**

**SOLO EXHIBITIONS (SELECTED):** *Black Peristyle*, public intervention (SPLIT, 1998) • *Resting*, MMC Palach (RIJEKA, 1999) • *Appeal for Dismissal of Student Centre Management*, Gallery SC (ZAGREB, 2000) • *Velvet Underground*, Gallery Otok (DUBROVNIK, 2003) • *Angels with Dirty Faces*, Belgrade Museum (2006) • *Before and after the Storm*, Gallery Otok (DUBROVNIK, 2008) • *East Side Story*, Museum of Contemporary Art, Belgrade (BELGRADE, 2008) • *366 Liberation Rituals*, MK Gallery (ZAGREB, 2009) • *Micro Performance*, Agency Gallery (LONDON, 2010) • *366 Liberation Rituals*, Open Space (VIENNA, 2010) • *I Love You, You Pay My Rent*, Gallery Nova (ZAGREB, 2011) • *Darkroom*, Turku Art Museum (2012) • *Missing Architecture*, public interventions (MODICA, 2012) • *East Side Story*, Dock (BASEL, 2013) • *Angels with Dirty Faces*, Laveronica (MODICA, 2014).

**EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP**

**EXHIBITIONS (SELECTED):** *Onufri 1998* (TIRANA, 1998) • *What, How & for Whom*, Kunsthalle Exnergasse (VIENNA, 2001) • *Manifesta 4* (FRANKFURT, 2002) • *Imaginary Balkans*, Site Gallery (SHEFFIELD, 2002) • *U-topos*, Tirana Biennale (2003) • *Looking Awry*, Apexart Gallery (NEW YORK, 2003) • *The Independents*, G39 (CARDIFF, 2004) • *New Past*, Marronnier Art Center (SEOUL, 2005) • *Revolution is not a Garden Party*, Trafó (BUDAPEST, 2006) • *October Salon* (BELGRADE, 2008) • *Istanbul Biennale* (2009) • *Gender Check*, MUMOK (VIENNA, 2009) • *Agents and Provocateurs*, HMKV (DORTMUND, 2010) • *The Flower of May*, Museum of Art (GWANGJU, 2010) • *I will never Talk about the War Again*, Fargfarbriken (STOCKHOLM, 2011) • *Moving Forwards, Counting Backwards*, MUAC (MEXICO CITY, 2012) • *Manifesta 9* (GENK, 2012)

• *East Side Stories*, Palais de Tokyo (PARIS, 2012) • *Performance: Empreintes et passages à l'acte*, Asterides (MARSEILLE, 2013) • *Biennale de Melle* (2013) • *Concrete*, MUMA (MELBOURNE, 2014).  
**LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:** *Igor Grubić – 366 rituala oslobođanja / 366 Liberation Rituals* (eds. Ivana Bago and Antonia Majača), Galerija Mirosav Kraljević & DeLve, Zagreb, 2009 • *Igor Grubić – East Side Story* (ed. Dejan Sretenović), Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2008 ●

## Sanja Iveković

née en 1949 à Zagreb / b. 1949 in Zagreb

• Elle expose depuis 1970 / She has been exhibiting since 1970.

**EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) /**

**SOLO EXHIBITIONS (SELECTED):** Gallery for Contemporary Art (ZAGREB, 1976) • *Opening at the Tommaseo*, Gallery Tommaseo (TRIESTE, 1977) • *Double Life*, Pumps Gallery (VANCOUVER, 1979) • *Telal*, Franklin Furnace (NEW YORK, 1980) • Künstlerhaus Bethanien (BERLIN, 1982) • *Video Viewpoints*, ICA (LONDON, 1983) • *Video Retrospective*, Gallery YYZ (TORONTO, 1993) • *Blind Date*, Gallery ŠKUC (LJUBLJANA, 1999) • *Personal Cuts*, Galerie im Taxispalais (INNSBRUCK, 2001) • NGBK (BERLIN, 2002) • Gallery P-74 (LJUBLJANA) • Gothenburg Konsthall (2006) • Kölnischer Kunstverein (2007) • *General Alert*, Fundació Antoni Tàpies (BARCELONA, 2008) • *Practice Makes a Master*, Museum Sztuki (LODZ, 2009) • *Urgent Matters*, BAK (UTRECHT, 2009) • Van Abbemuseum (EINDHOVEN, 2009) • *Sweet Violence*, MoMA (NEW YORK, 2012) • *Waiting for the Revolution*, MUDAM (LUXEMBOURG, 2012) • *Unknown Heroine*, Calvert 22 (LONDON, 2012) • *Invisible Women*, Espaivisor (VALENCIA, 2013).

**EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP**

**EXHIBITIONS (SELECTED):** *Biennale de Paris* (1971) • *April Meetings* (BELGRADE, 1972) • *Contemporary Yugoslav Art*, Demarco Gallery (EDINBURGH, 1975) • *Maskulin-Feminin*, Trigon (GRAZ, 1979) • *São Paulo*

*Biennale* (1981) • *Documenta 8* (KASSEL, 1987) • *Europe-Europe*, Kunsthalle (BONN, 1994) • *Manifesta 2*, Luxembourg (1998) • *After the Wall*, Moderna Museet (STOCKHOLM, 1999) • *Aspects / Positions*, Museum moderner Kunst SLW (VIENNA, 1999) • *Documenta 11* (KASSEL, 2002) • *Women's House*, Palazzo Ferreri (GENOA, 2004) • *Rethinking Art c. 1970*, Tate Modern (LONDON, 2005) • *Documenta 12* (KASSEL, 2007) • *Promesses du passé*, Centre Georges Pompidou (PARIS, 2010) • *The Gaze and Apparatus of New Media*, El Centro Cultural Monterhemoso (2011) • *Communitas – The Unrepresentable Community*, Camera Austria (GRAZ, 2011) • *Ostalgie*, New Museum of Contemporary Art (NEW YORK, 2011) • *Moving Forwards, Counting Backwards*, MUAC (MEXICO CITY, 2012) • *How Much Fascism?*, BAK (UTRECHT, 2012) • *Documenta 13* (KASSEL, 2012) • *Extravagant Bodies: Extravagant Age*, Klović Gallery (ZAGREB, 2013) • *Ten Thousand Wiles and a Hundred Thousand Tricks*, Meeting Points 7 (ZAGREB, ANTWERP, BEIRUT, MOSCOW, CAIRO, 2013/2014).

**LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:**

*Sanja Iveković – Is This My Truth Face* (ed. Tihomir Milovac), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1998 • *Ženska kuća 1998 – 2002 / Women's House 1998 – 2002* (ed. Tihomir Milovac), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003 • *Personal Cuts* (ed. Silvia Eiblmayr), Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 2001 • *Sanja Iveković – Public Cuts* (ed. Urška Jurman), Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., Ljubljana, 2006 • *Selecció d'obres / Selected Works* (ed. Nuria Enquita Mayo), Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2008 • *Sanja Iveković – Urgent Matters* (ed. Maria Hlavajová), BAK, basis actuele kunst, Utrecht, 2009 • *Sanja Iveković – Sweet Violence* (ed. Roxana Marcoci), MoMA, New York, 2011 • Enrico Lunghi, *Sanja Iveković – Lady Rosa of Luxembourg*, MUDAM, Luxembourg, 2012 • Ruth Noak, *Triangle*, Aferall Books, One Work series, 2013 • *Sanja Iveković – Unknown Heroine – A Reader* (ed. Helena Reckitt), Calvert 22 Foundation, London, 2013 ●



## Julije Knifer

né en 1924 à Osijek / b. 1924 in Osijek •  
mort en 2004 à Paris / d. 2004 in Paris •  
Il exposait depuis 1958 / He exhibited  
from 1958.

### EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) /

**SOLO EXHIBITIONS (SELECTED):** Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1966) • Galerie im Zimmer Theater (TÜBINGEN, 1973) • Galleria del Cavallino (VENICE, 1976) • Kunsthalle (TÜBINGEN, 1979) • Galerie Hoffmann (FRIEDBERG, 1985) • Galerie Schöller (DÜSSELDORF, 1986) • Galerija SC (ZAGREB, 1986) • Galerie Ingrid Dacić (TÜBINGEN, 1987) • *Until the Meander*, Army House Gallery (ZAGREB, 1987) • Galerie Joseph Dutertre (RENNES, 1991) • Villa Saint-Clair (SÈTE, 1992) • Villa Arson (NICE, 1993) • MAMCO (GENÈVE, 1996) • Ikona Gallery (VENICE, 1997) • La Box (BOURGES, 1997) • Galerie Frank Elbaz (PARIS, 1999) • MAMCO (GENÈVE, 2000) • *Venice Biennale* (2001) • Maison de la Culture (BOURGES, 2003) • Gallery Oniris (RENNES, 2008) • *Lignes. Autoportraits*, Galerie Frank Elbaz (PARIS, 2010) • *Meander*, Gallery Arndt (BERLIN, 2011) • Gallery Adris (ROVINJ, 2013) • Gallery Mitchell Innes & Nash (NEW YORK, 2014) • Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 2014).

### EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP

**EXHIBITIONS (SELECTED):** *New Tendencies*, Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1961) • *Art Abstrait Constructif International*, Galerie Denise René (PARIS, 1961) • *São Paulo Biennale* (1973) • Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1983) • *Panorama du XXe siècle* (MUSÉE DE GRENOBLE, 1987) • Le Consortium (DIJON, 1990) • *Manifeste*, Centre Georges Pompidou (PARIS, 1992) • *Noir dessin*, Centre Georges Pompidou, Cabinet d'arts graphiques (PARIS, 1993) • *Europe-Europe*, Kunsthalle (BONN, 1994) • *Venice Biennale* (1997) • *Aspects-Positions*, Museum Moderner Kunst SLW (VIENNA, 1999) • *L'Art d'aujourd'hui*, Musée de Grenoble

(2002) • *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-70s*, LACMA (LOS ANGELES, 2004) • *Bit International, New Tendencies-Zagreb 1961-1973*, ZKM (KARLSRUHE, 2008) • *Modern Times: Responding to Chaos*, Kettle's Yard (CAMBRIDGE, 2010) • *Museum of Parallel Narratives-In the Framework of L'Internationale*, MACBA (BARCELONA, 2011) • *Une brève histoire de lignes*, Centre Georges Pompidou (METZ, 2013) • *Section des stylites*, MAMCO (GENÈVE, 2013) • *Transition noir & blanc*, Gallery Oniris (RENNES, 2013).

### LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:

*Julije Knifer - Meandar iz Tübingena 1973 - 1988* (ed. Želimir Koščević), Galerije grada Zagreba, 1989 • Arnaud Pierre, *Méandres*, Société nouvelle Adam Biro, Paris, 2001 • *Julije Knifer* (ed. Zvonko Maković), Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Zagreb, 2001 • Zvonko Maković, *Julije Knifer, Meandar & Studio Rašić*, Zagreb, 2002 • *Julije Knifer - Bez kompromisa / No Compromise* (ed. Radmila Iva Janković), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2014 •

## Božena Končić Badurina

née en 1967 à Zagreb / b. 1967 in Zagreb  
• Elle expose depuis 1997 / She has been  
exhibiting since 1997.

### EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) / SOLO

**EXHIBITIONS (SELECTED):** *Thousand Faces or Silence*, Gallery Nova (ZAGREB, 1997) • *Contacts*, PM Gallery (ZAGREB, 1998) • *Hours* [PILOT 04], Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 2004) • *To Myself*, Matica hrvatska Gallery (ZAGREB, 2004) • *Exposure*, Gallery SC (ZAGREB, 2005) • *Temporary Reconstruction*, Moria Gallery (STARI GRAD, 2007) • *More Passive Than Every Passivity*, Art in General (NEW YORK, 2010) • *1001 Nights and other Stories*, Windows Gallery (ZAGREB, 2010) • *Space for the Public*, Museum of Modern Art (DUBROVNIK, 2012) • *Guide to the Gallery*, Gallery Forum (ZAGREB, 2013) • *Everything Revolves around the Garden*, AŽ Gallery (ZAGREB, 2014).

### EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP

**EXHIBITIONS (SELECTED):** *Youth Salon*, Croatian Association of Artists (ZAGREB, 1998) • *International Drawings Exhibition - MMSU* (RIJEKA, 2001) • *Croatian Triennial of Drawings*, Klović Gallery (ZAGREB, 2002) • *Croatian Triennial of Graphic Art*, Croatian Association of Artists (ZAGREB, 2003) • *Homeless Ideas*, MK Gallery (ZAGREB, 2003) • *1:1 Inter-Personally in Contemporary Art*, Croatian Association of Artists (ZAGREB, 2006) • *Annals*, Istrian Assembly Hall (POREČ, 2007) • *Looking at Others*, Art Pavilion (ZAGREB, 2009) • *Sintart*, Richter Collection - Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 2010) • *Picture of Sound*, Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 2011) • *Out of Left Field*, MMCA (RIJEKA, 2011) • *Biennale of Graphic Arts*, Museum of Modern Art (LJUBLJANA, 2011) • *Simplon express - The Return*, La Galerie des Locataires (ZAGREB-PARIS, 2012) • *Taxi avant minuit*, La Galerie des Locataires (PARIS, 2012) • *Cinéphémère/FIAC* (PARIS, 2012) • *Annale*, Istrian Assembly Hall (POREČ, 2013) • *City at a Second Glance*, Gallery Galženica (VELIKA GORICA, 2013) • *Split Salon*, Diocletian Palace Basements (SPLIT, 2013) • *Iron Works Festival* (SISAK, 2014).

### LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:

*Božena Končić Badurina - More Passive Than Every Passivity* (ed. Nina Horisaki-Christens), Art in General, New York • *Prostor za publiku / Space for the Public* (ed. Antun Maračić), Umjetnička galerija, Dubrovnik, 2012 • *Vodič kroz galeriju / Guide to the Gallery* (ed. Antun Maračić), Galerija Forum, Zagreb, 2013 •

## Ivan Kožarić

né en 1921 à Petrinja / b. 1921 in Petrinja  
• Il expose depuis 1953 / He has been  
exhibiting since 1953.

### EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) /

**SOLO EXHIBITIONS (SELECTED):** Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1962) • Gallery SC (ZAGREB, 1966) • Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1975) • *Venice Biennale* (1976)

• Salon of the Museum of Contemporary Art (BELGRADE, 1976) • *São Paulo Biennale* (1979) • Modern Gallery (ZAGREB, 1987) • PM Gallery (ZAGREB, 1990) • Galerie L'Ollave (LYON, 1992) • Glyptothek (ZAGREB, 1994) • Museum of Modern Art (LJUBLJANA, 1997) • Wood, Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 1998/99) • PM Gallery (ZAGREB, 2000) • Gallery Forum (ZAGREB, 2001) • Museum of Modern Art (DUBROVNIK, 2001) • Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2002) • *Technopolis* (ATHENS, 2005) • *Retrospective*, Art Pavilion (ZAGREB, 2005) • *Across the Line*, Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 2011) • *There is only Life*, Gallery Greta (ZAGREB, 2012) • *Freedom Is a Rare Bird*, Haus der Kunst (MUNICH, 2013)

**EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP**

**EXHIBITIONS (SELECTED):** *Art Yougoslave d'aujourd'hui*, Galerie Creuze (PARIS, 1959) • *La jeune sculpture*, Musée Rodin (PARIS, 1960)

• *Exposition internationale de la sculpture contemporaine*, Musée Rodin (PARIS, 1961) • *Actualités de la sculpture*, Galerie Creuze (PARIS, 1963) • *São Paulo Biennale* (1979) • *Fra-Yu-Kult*, Gallery 369 (EDINBURGH 1990) • *The Horse who Sings*, Museum of Contemporary Art (SYDNEY, 1993) • *Sculpture in Croatia*, Wilhelm Lembruck – Museum (DUISBURG, 1994) • *Gorgona, Gogonesco, Gorgonico, Venice Biennale* (1997) • *Aspects-Positions*, Museum moderner Kunst SLW (VIENNA, 1999) • *2000+*, MSUM (LJUBLJANA, 2000) • *Documenta 11* (KASSEL, 2002) • *Passage d'Europe*, Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole (2004) • *Essence of Life*, Ludwig Museum (BUDAPEST, 2005) • *East Art Map*, Museum Hagen (2005) • *Living Art – On the Edge of Europe*, Kröllner – Müller Museum (OTTERLO, 2006) • *Peripheral Specialities*, MMSU (RIJEKA, 2007) • *As Soon as I Open My Eyes I See a Film: Experiment in the Art of Yugoslavia in the 60s and 70s*, Museum of Modern Art (WARSAW, 2008) • *Political Speech Is Suprematism*, Slought Foundation (PHILADELPHIA, 2009) •

*Displaced Divisions*, Gallery ŠKUC (LJUBLJANA, 2010) • *La Triennale*, Palais de Tokyo (PARIS, 2012) • *Time For a New State and NSK Folk Art*, Calvert 22 (LONDON, 2012).

**LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:**

Želimir Koščević, *Ivan Kožarić*, Naklada Naprijed d.d., Zagreb, 1996 • Antun Maračić & Evelina Turković, *Atelje Kožarić / The Kožarić Studio*, META, Zagreb, 2002 • Ješa Denegri, *Kožarić*, Matica hrvatska, Sisak, 2006 • *Freedom Is a Rare Bird* (eds. Patrizia Dander & Radmila Iva Janković), Haus der Kunst, München, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb / Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2013 ●

## Andreja Kulunčić

née en 1968 à Subotica, Serbie /

b. 1968 in Subotica, Serbia

• Elle expose depuis 1994 /

She has been exhibiting since 1994.

**EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) / SOLO**

**EXHIBITIONS (SELECTED):** *About Space*, Gallery Tam Tam (BUDAPEST, 1994) • *Man Constructor*, Gallery SC (ZAGREB, 1996) • *Intermedia Arts* (MINNEAPOLIS, 1996) • *Closed Reality – Embryo*, MK Gallery (ZAGREB, 1999/2000) • *Distributive Justice*, Art Space Visual Arts Centre (SYDNEY, 2002) • *Kunst Centret Silkeborg Bad* (2003) • *Distributive Justice*, PM Gallery (ZAGREB, 2003) • *A Dummies' Guide to the New York Art World*, Art in General (NEW YORK, 2005) • *A Place Under the Sun*, Gallery Nova (ZAGREB, 2006) • *On the State of the Nation*, MK Gallery (ZAGREB, 2008) • *Are You Optimistic about the Future?*, Museo D'Arte Contemporanea Donna Regina (NAPOLI, 2011) • *Women.index*, Salon of the Museum of Contemporary Art (BELGRADE, 2013) • Gallery Nova (ZAGREB, 2014).

**EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP**

**EXHIBITIONS (SELECTED):** *Biennale of Young Artists of Europe and Mediterranean* (ROME, 1999) • *What, How & for Whom* (ZAGREB, 2000) • *Triennale-India* (NEW DELHI, 2001) • *To Tell a Story*, Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 2002) • *BIG Torino Biennale of Young*

*Art* (2002) • *Manifesta 4* (FRANKFURT, 2002) • *Documenta 11* (KASSEL, 2002) • *Moscow Square*, Ludwig Museum (BUDAPEST, 2003) • *The American Effect*, Whitney Museum of American Art (NEW YORK, 2003) • *Istanbul Biennale* (2003) • *Triennial of Contemporary Slovene Art*, Museum of Modern Art (LJUBLJANA, 2003) • *Passage d'Europe*, Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole (2004) • *Cyborg Bodies*, ZKM (KARLSRUHE, 2004) • *Collected Views from West or East*, Generali Foundation (VIENNA, 2004) • *Just do it!...*, Museum of Modern Art (LINZ, 2005) • *Tirana Biennale* (2005) • *Day Labor*, MoMA PS1 (NEW YORK, 2005) • *Normalisation*, Rooseum CCA (MALMÖ, 2006) • *Work to do!*, Shedhalle (ZÜRICH, 2007) • *Another City, Another Life*, Zacheta National Gallery of Art (WARSAW, 2008) • *Museum in the Street*, Museum of Modern Art (LJUBLJANA, 2008) • *Soft Manipulation*, Casino Luxembourg (2008) • *Gateways*, Kumu Art Museum (TALLINN, 2011) • *Moving Forwards, Counting Backwards*, MUAC (MEXICO CITY, 2012) • *East Side Story*, Palais de Tokyo (PARIS, 2012).

**LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:**

*Andreja Kulunčić – O stanju nacije / On the State of the Nation* (eds. Ivana Bago, Antonia Majača), Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, 2008 • *Andreja Kulunčić* (ed. Jerica Zihlerl), Muzej Lapidarium, Novigrad, 2009 • *Conquering and Constructing the Common* (eds. Amanda de la Garza, Alejandra Labastida, Ignacio Pla), MUAC, Mexico City, 2013 • *Umjetnost za društvene promjene / Art for Social Changes* (ed. Irena Bekić), MAPA, Zagreb, 2013. ●

## David Maljković

né en 1973 à Rijeka / b. 1973 in Rijeka

• Il expose depuis 1995 / He has been exhibiting since 1995

**EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) /**

**SOLO EXHIBITIONS (SELECTED):** *Paintings for Everyday Use*, MK Gallery (ZAGREB, 2002) • *Scene for New Heritage*, Van Abbemuseum (EINDHOVEN, 2005) • *Scene for New Heritage*

II, Centre de Création Contemporaine (TOURS, 2006) • *Days Below Memory*, CAPC (BORDEAUX, 2007) • *Scene for New Heritage Trilogy*, Whitechapel Art Gallery (LONDON, 2007) • *These Days, Present Future*, Artissima 14 (TORINO, 2007) • *Almost Here*, Kunstverein (HAMBURG, 2007) • MoMA PS1 (NEW YORK, 2007) • *Lost Review*, Le Plateau (PARIS, 2008) • *Handed Over*, Project Art Centre (DUBLIN, 2008) • *Parallel Compositions*, Bergen Kunsthall (2012) • Kunstverein Nürnberg (2008) • *Out of Projection*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MADRID, 2009–2010) • *Lost Cabinet*, Nogueras Blanchard (BARCELONA, 2011) • *Exhibition for Secession*, Secession (VIENNA, 2011) • *Morning Song*, Kunsthalle Basel (2012) • *Scene Hold*, Balast, Sculpture Center (NEW YORK, 2012) • Annet Gelink Gallery (AMSTERDAM 2013/14).

**EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP EXHIBITIONS (SELECTED):** *Start*, City Gallery (LJUBLJANA, 2002) • *Normalisation*, Gallery Nova (ZAGREB, 2004) • *Istanbul Biennale* (2005) • *Ideal City–Invisible Cities* (POTSDAM, 2006) • *Downloads from Future*, Kunsthalle Winterthur (2006) • *Interrupted Histories*, Museum of Modern Art (LJUBLJANA, 2006) • *Mercury in Retrograde*, De Appel (AMSTERDAM, 2006) • *Again for Tomorrow*, Royal College of Art (LONDON, 2006) • *Berlin Biennale* (2008) • *Rehabilitation*, Contemporary Art Centre (BRUSSELS, 2010) • *Mondernologies*, MACBA (BARCELONA, 2009) • *Rearview Mirror*, Power Plant (TORONTO, 2011) • *New Festival*, Centre Georges Pompidou (PARIS, 2011) • *La Triennale* (PARIS, 2012) • *The Empty Pedestal*, Museo Civico Archeologico (BOLOGNA, 2013) • *In the Cut*, ACCA (MELBOURNE, 2013) • *The Theater of the World*, Museo Tamayo (MEXICO CITY, 2014) • *Cinema Remake*, EYE Film Institute Netherlands (AMSTERDAM, 2014).

**LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:** *David Maljković – Almost Here* (ed. Yilmaz Dziewior), Kunstverein in Hamburg and DuMont Buchverlag, Köln, 2007 • *Temporary Pro-*

*jections*, Georg Kargl Fine Arts, Vienna, 2011 • *Exhibition for Secession* (ed. Annette Südbeck and Tina Lipsky), Secession, Vienna, 2011 • *Sources in the Air* (ed. Nick Aikens), JRP / Ringier Kunstverlag AG, Zürich, 2012 ●

## Vlado Martek

né en 1951 à Zagreb / b. 1951 in Zagreb

• Il expose depuis 1975 / He has been exhibiting since 1975.

**EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) / SOLO EXHIBITIONS (SELECTED):** *Elementary Processes in Poetry*, Podroom (ZAGREB, 1979) • *Book-Work*, Gallery SC (ZAGREB, 1980) • *(Pre)poetry Environment*, Studio Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1982) • *Troubles with Ethics*, Š-O-U-Galerija Kapelica (LJUBLJANA, 1996) • *Troubles with the Content*, Gallery Zvonimir (ZAGREB, 1996) • *Samizdats*, City Library (ZAGREB, 1998) • *Small Exhibition*, Museum of Modern Art (LJUBLJANA, 2004) • *Retrospective*, Modern Gallery (ZAGREB, 2008) • *Poetry in Action*, Gallery P–74 (LJUBLJANA, 2010) • MK Gallery (ZAGREB, 2010) • *Lisez Mallarmé*, Galerie Frank Elbaz (PARIS, 2011) • Studio Tomaseo (TRIESTE, 2011) • Anant & Zoo Gallery (BERLIN, 2012) • *The Maps*, Faculty of Geodesy (ZAGREB, 2013) • Anant & Zoo Gallery (BERLIN, 2014) • *Pictographic Alphabet*, Gallery Galženica (VELIKA GORICA, 2014).

**EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP EXHIBITIONS (SELECTED):** *April Meeting*, Gallery SKC (BELGRADE, 1976) • *Confrontation*, Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1976) • *Signs in Flux*, Museum des 20. Jahrhunderts (VIENNA, 1990) • *The Horse who Sings*, Museum of Contemporary Art (SYDNEY, 1993) • *Aspekts – Positions*, Museum moderner Kunst SLW (VIENNA, 1999) • *Chinese Whispers*, Apex Art Gallery (NEW YORK, 2000) • *Construction in Process* (BYDGOSZCZ / OSTROWITZE, 2000) • *In Search of Balkania*, Neue Galerie (GRAZ, 2002) • *Imaginary Balkans*, Site Gallery (SHEFFIELD, 2002) • *The Misfits*, Art Moscow (2002) • *In the Gorges of the*

*Balkans*, Kunsthalle Fridericianum (KASSEL, 2003) • *Collective Creativity*, Kunsthalle Fridericianum (KASSEL, 2005) • *Art, Life and Confusion*, October Salon (BEOGRAD, 2006) • *Kontakt... from the Art Collection of Erste Bank-Group*, MUMOK (VIENNA, 2006) • *Gender Check*, MUMOK (VIENNA, 2009) • *Ground Floor America*, Den Frie Centre of Contemporary Art (COPENHAGEN, 2010) • *In Future Everyway will be Anonymous for 15 min*, Georg Kargl Box (VIENNA, 2011) • *Museum of Parallel Narratives*, MACBA (BARCELONA, 2011) • *Fragments of Unspoken Thoughts*, Gallery Jakopič (LJUBLJANA, 2012) • *From the Age of the Poets*, Gallery Anant & Zoo (BERLIN, 2012) • *Material Conceptualism – the Comfort of Things*, Gallery Anant & Zoo (BERLIN, 2013).

**LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:** Miško Šuvaković, *Martek: Fatalne figure umjetnika / Artist's Fatal Figures*, Meandar, Zagreb, 2002 • Zdenko Rus, *Retrospektiva Vlade Marteka / A Retrospective*, Moderna galerija, Zagreb, 2008 • Dubravka Đurić, *Konceptualistička poezija (1975–1983) / Conceptual Poetry (1975–1983)*, (ed. Tihomir Milovac), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2010 • Branka Stipančić, *Poezija u akciji / Poetry in Action*, Delve, Zagreb, 2010 • *Sonetomanija* (eds. Vlado Martek & Zoran Senta), DAF, Zagreb, 2014 ●

## Dalibor Martinis

né en 1947 à Zagreb / b. 1947 in Zagreb

• Il expose depuis 1969 / He has been exhibiting since 1969.

**EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) / SOLO EXHIBITIONS (SELECTED):** *Forgeries*, Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1975) • *Selfportrait of D. Martinis*, Studio of the Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1977) • *Work for Pumps Gallery* (VANCOUVER, 1978) • *Video Retrospective*, Espace Lyonnais d'art contemporain (1988) • *Observatorium*, Modern Gallery (RIJEKA, 1997) • *Venice Biennale* (1997) • *Brainstorm*, Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 1997) • *Parken verboten* (ROSENHEIM, 2000) •

News Broadcast, St Marco Church (ZAGREB, 2001) • *Two Messages*, Paromlin / Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 2001) • *Variable Risk Landscape*, Nevada Museum of Art (RENO, 2005) • *Critic Points*, Gallery Rigo (NOVIGRAD, 2003) • *October Reevaluation*, Galerija P-74 (LJUBLJANA, 2007) • Galerija Dr. Vinko Perčić (SUBOTICA, 2009) • *Muortinis*, Museum of Applied Arts (ZAGREB, 2009) • *Triple Picture Show*, Palais de Tokyo (PARIS, 2012) • *Data Recovery*, Gallery MKC (SPLIT, 2012)

**EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP**

**EXHIBITIONS (SELECTED):** *Biennale de Paris* (1971) • *São Paulo Biennale* (1981) • *New Narrative*, The Museum of Modern Art (NEW YORK, 1984) • *Documenta 8* (KASSEL, 1987) • *Europe-Europe*, Kunsthalle (BONN, 1994) • *After the Wall*, Moderna Museet (STOCKHOLM, 1999) • *Aspects-Positions*, Museum moderner Kunst SLW (VIENNA, 1999) • *Chinese Whispers*, Apex Art Gallery (NEW YORK, 2000) • *Blood and Honey*, Essl Collection (VIENNA, 2003) • *Collected Views from East or West*, Generali Foundation (VIENNA, 2004) • *Eastern Neighbours*, Cultural Center Babel (UTRECHT, 2006) • *Envisioning Change*, Nobel Peace Center (OSLO, 2007) • *Up Close and Personal*, Museum of the Moving Image (NEW YORK, 2007) • *As Soon as I Open My Eyes I See a Film*, Museum of Modern Art (WARSAW, 2008) • *October Salon* (BELGRADE, 2008) • *A Pair of Left Shoes*, Bochum Museum (2009) • *Promesses du passé*, Centre Georges Pompidou (PARIS, 2010) • *T-HT Award*, Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 2013) • *D-o Ark Underground* – International Biennale (SARAJEVO / KONJIC, 2013) • *Time / Resistance*, The Israeli Center for Digital Art (HOLON, 2013) • *Historico Vagabond*, Alberta Pane Gallery (PARIS, 2013) • *Amuse Me*, City Gallery (LJUBLJANA, 2013) • *Was ist Kunst? Resuming Fragmented History*, Künstlerhaus (GRAZ, 2013) • *Update-Post Memory*, Riesa EfaU-Kultur Forum (DRESDEN, 2014) • International Short Film Festival (OBERHAUSEN, 2014)

**LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:**

*Dalibor Martinis – Krajolik promjenjivog rizika / Variable Risk Landscape*, Omnimedia, Zagreb, 2005 • *Nada Beroš, Dalibor Martinis – Javne tajne / Public Secrets*, Muzej suvremene umjetnosti & Omnimedia, Zagreb, 2006 • *October Reevaluation* (ed. Tadej Pogačar), Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., Ljubljana, P74, Ljubljana, 2007 • *Simultaneous Speech*, Omnimedia, Zagreb, 2010 • *Vječne vatre gnjeva / The Eternal Flame of Rage*, DAF, Zagreb, 2012 ●

## Mladen Stilinović

né en 1947 à Belgrade, Serbie / b. 1947 in Belgrade, Serbia • Il expose depuis 1973 / He has been exhibiting since 1973.

**EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) /**

**SOLO EXHIBITIONS (SELECTED):** Gallery Nova (ZAGREB, 1976) • Gallery SKC (BELGRADE, 1976) • *Sing!*, Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1980) • *The Exploitation of the Dead*, PM Gallery (ZAGREB, 1988) • *Geometry of Cakes*, Museum of Modern Art (LJUBLJANA, 1994) • North Adelaide School of Art (1996) • CBD Gallery (SYDNEY, 1996) • Glass Street Gallery (MELBOURNE 2001) • *White Absence*, The Guss Fisher-Gallery University of Auckland (2001) • *The Cynicism of the Poor*, Museum of Contemporary Art (ZAGREB 2001) • Gallery SKUC (LJUBLJANA, 2005) • *About Money and Zeroes*, Grazer Kunstverein (2006) • *Insulting Anarchy*, Kibla (MARIBOR, 2007) • Platform Garanti (ISTANBUL, 2007) • Van Abbemuseum (EINDHOVEN, 2008) • CCA (GLASGOW, 2008) • Galerie im Taxis Palais (INNSBRUCK, 2008) • Index Gallery (STOCKHOLM, 2009) • VOX (MONTREAL, 2010) • *Artist's Books*, E-Flux (NEW YORK, 2010) • Museum of Modern Art (WARSAW, 2010) • *Sing!*, Ludwig Museum (BUDAPEST, 2011) • *Dialogue*, Galerie Frank Elbaz (PARIS, 2011) • *Insulting Anarchy*, Gallery Martin Janda (WIEN, 2011) • GB Agency (PARIS, 2012) • *Zero for Conduct*, Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 2012–2013) • *Nothing Gained with Dice*, E-flux (NEW YORK, 2014).

**EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP**

**EXHIBITIONS (SELECTED):** *Biennale de Paris* (1977)

• *Works and Words*, De Appel (AMSTERDAM, 1979) • *Sydney Biennale* (1992/93) • *After the Wall*, Moderna Museet (STOCKHOLM, 1999) • *Aspects-Positions*, Museum moderner Kunst SLW (VIENNA, 1999) • *In the Gorges of the Balkans*, Kunsthalle Fridericianum (KASSEL, 2003) • *Venice Biennale* (2003) • *Documenta 12*, Kassel (2007) • *U-Turn* (COPENHAGEN, 2008) • *The Quick and the Dead*, Walker Art Center (MINNEAPOLIS, 2009) • *Promesses du passé*, Centre Pompidou (PARIS, 2010) • *Ostalgia*, New Museum of Contemporary Art (NEW YORK, 2011) • *Museum of Parallel Narratives*, MACBA (BARCELONA, 2011) • *For You*, Muzeum Sztuki (LODZ, 2012) • *How Much Fascism?* BAK (UTRECHT, 2012) • *Doing What you Want*, Tensta konsthall (STOCKHOLM, 2012) • *The Program*, University of Illinois Chicago Gallery 400 (2013) • *Dear Art*, Calvert 22 (LONDON, 2013) • *One Step Forward, Two Steps Back*, Times Museum (GUANGDONG, 2013) • Carnegie International, Carnegie Museum of Art (PITTSBURGH, 2013) • *In These Great Times*, Kunstnernes Hus (OSLO, 2014) • *I Would Prefer not To*, Stedelijk Museum Bureau (AMSTERDAM, 2014) • *Le Mouvement Performing the City* (BIEL / BIENNE, 2014).

**LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:**

*Cinizam siromašnih / Cynicism of the Poor* (ed. Tihomir Milovac), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2001 • *Umjetnik radi 1973 – 1983 / Artist at Work 1973 – 1983* (eds. Branka Stipančić, Alenka Gregorič), Galerija ŠKUC, Ljubljana, 2005 • *Artist's Books 1972 – 2006* (ed. Branka Stipančić), Platform Garanti, Istanbul, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2007 • *On Money and Zeroes* (eds. Mari Laanements and Soeren Grammel) Kunstverein, Graz, 2008 • *Sing!* (ed. Branka Stipančić), Ludwig Museum, Budapest, 2011 • *Tekstovi / Texts* (ed. Mladen Stilinović), Zagreb, 2011 • *Nula iz vladanja / Zero for Conduct* (ed. Branka Stipančić), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2013 ●

## Goran Trbuljak

né en 1947 à Varaždin / b. 1947 in Varaždin

• Il expose depuis 1969 / He has been exhibiting since 1969.

**EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) / SOLO**

**EXHIBITIONS (SELECTED):** *I don't Want to Show Anything New and Original*, Gallery SC (ZAGREB, 1971) • *The Fact that Someone has a Chance to Make an Exhibition is More Important than What will be Exhibited at that Exhibition*, Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1973) • Gallery Remont (WARSAW, 1975) • *With this Exhibition I am Demonstrating the Continuity of My Work*, Studio of the Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1979) • *Retrospective*, Salon of the Museum of Contemporary Art (BELGRADE, 1979) • Gallery Sezam (DUBROVNIK, 1989) • Art Workshop Lazareti (DUBROVNIK, 1994) • Gallery Dante (UMAG, 1995) • Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 1996) • Gallery Rigo (NOVIGRAD, 2005) • *Anonymous Post-Post Modern Artist*, Galerie Gregor Podnar (BERLIN, 2008) • *Monochrome & Monogram*, Galerie Gregor Podnar (BERLIN, 2011) • *Press Release, Až Žitnjak* (ZAGREB, 2012) • *Personal and Other Obstacles*, Galerie Gregor Podnar (LJUBLJANA, 2013) • *Monographs*, Workers' Gallery (ZAGREB, 2013) • *Monogram, Monograph, Monochrome, Monologue...*, P420 (Bologna, 2014).

**EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP**

**EXHIBITIONS (SELECTED):** *Biennale de Paris* (1971) • *April Meetings* (BELGRADE, 1972) • *Trigon 73*, Neue Galerie (GRAZ, 1973) • *Passport*, Richard Demarco Gallery (EDINBURGH, 1975) • *Art and Critic in the Mid-1980s*, Collegium Artisticum (SARAJEVO, 1985) • *The Horse who Sings-Radical Art from Croatia*, Museum of Contemporary Art (SYDNEY, 1993) • *Aspects-Positions*, Museum moderner Kunst SLW (VIENNA, 1999) • *Global Conceptualism*, Queens Museum (NEW YORK, 1999) • *Venice Biennale* (2005) • *Living Art on the Edge of Europe*, Kröller Müller-Museum (OTTERLO, 2006) • *Kontakt... from the Art Collection of Erste Bank Group*, Museum

moderner Kunst SLW (VIENNA, 2006) • *The Making of Art*, Schirin Kunsthalle (FRANKFURT, 2009) • *Promesses du passé*, Centre Georges Pompidou (PARIS, 2010) • *You are Kindly Invited to Attend*, Kunstsaale (BERLIN, 2010) • *About Painting*, Abc Art Berlin (2011) • *Museum of Parallel Narratives*, MACBA (BARCELONA, 2011) • *COCO-Contemporary Concerns*, Kunstverein (VIENNA, 2011) • *Was ist Kunst? ... Resuming a Fragmented History*, Künstlerhaus (GRAZ, 2013) • *The Present and Presence: Repetition 3-The Street*, MSUM (LJUBLJANA, 2013) • *Blood Is in My Hands*, Kunstverein Ludwigsburg (2013) • *Decades of Revolt*, Kulturhuset Stadsteatern, Gallery 5 (STOCKHOLM, 2014) • *Report on the Construction of a Spaceship Module*, New Museum of Contemporary Art (NEW YORK, 2014).

**LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:**

*Goran Trbuljak* (ed. Božo Bek), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973 • Branka Stipančić, *g. Trbuljak*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1996 • *Goran Trbuljak, Cecinestpaisam*, Meandarmedia, Zagreb, 2013 ●

## Josip Vaništa

né en 1924 à Karlovac / b. 1924 in Karlovac

• Il expose depuis 1953 / He has been exhibiting since 1953.

**EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)**

**/ SOLO EXHIBITIONS (SELECTED):** *Drawings*,

Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1988) • Museum of Modern Art (LJUBLJANA, 2006) • *The Time of Gorgona and Postgorgona*, Gallery Nova (ZAGREB, 2007) • *During the Time of Gorgona and Postgorgona 1961-2010*, Glyptothek (ZAGREB, 2010) • Gallery Adris (ROVINJ, 2012) • *Abolition of Retrospective*, Museum of Contemporary Art (ZAGREB, 2013).

**EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) / GROUP**

**EXHIBITIONS (SELECTED):** *Gorgona*, Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1977) • *Gorgona*, Städtisches Museum Abteiberg (MÖNCHENGLADBACH, 1977) • *São Paolo Biennale* (1981) • *Innovation in Croatian Art*,

Gallery of Contemporary Art (ZAGREB, 1982)

• *Gorgona [...Jevšovar, Knifer...]*, FRAC de Bourgogne (DIJON, 1989) • *The Horse who Sings-Radical Art from Croatia*, Museum of Contemporary Art (SYDNEY, 1993) • *Gorgona, Gorgonesco, Gorgonico, Venice Biennale*, Ex Macello (DOLO, 1997) • *Aspects-Positions*, Museum moderner Kunst SLW (VIENNA, 1999) • *The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West*, Orangerie Congress (INNSBRUCK, 2001) • *The Misfits*, Art Moscow (2002) / Museum of Contemporary Art (SKOPJE, 2002) • *Living Art on the Edge of Europe*, Kröller-Müller Museum (OTTERLO, 2006) • *Kontakt... from the Art Collection of Erste Bank Group*, MUMOK (VIENNA, 2006) • *Eye on Europe-Prints, Books and Multiples-1960 to Now*, MoMA (NEW YORK, 2006) • *As Soon as I Open My Eyes I See a Film*, Museum of Modern Art (WARSAW, 2008) • *Bonjour adieux merci encore une fois*, Castillo/Corrales (PARIS, 2009) • *Promesses du passé*, Centre Georges Pompidou (PARIS, 2010) • *You are Kindly Invited to Attend*, Kunstsaale (BERLIN, 2010) • *Gorgona [...Knifer, Mangelos, Vaništa...]*, Galerie Frank Elbaz (PARIS, 2011) • *The Present and Presence, Repetition 4-Micro political situations*, MSUM (LJUBLJANA, 2013) • *Please Attend*, Gallery Zak / Branicka (BERLIN, 2013) • *Zero Point of Meaning*, Camera Austria (GRAZ, 2013).

**LIVRES, CATALOGUES / BOOKS, CATALOGUES:**

*Gorgona* (ed. Nena Dimitrijević), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1977, ALSO IN: *Primary Documents: A sourcebook for Eastern & Central European Art since the 1950s* (eds. Laura Hoptman, Tomáš Pospiszyl), MoMA, New York / The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2002 • *Gorgona - Protokol dostavljanja misli / Protocol of Submitting Thoughts* (ed. Marija Gattin), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002 • Branka Stipančić, *Vrijeme Gorgone i Postgorgone / The Time of Gorgona and Post-Gorgona*, Kratis, Zagreb, 2007 • *Ukidanje retrospektive / Abolition of Retrospective* (ed. Nada Beroš), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2013 ●



■ **Dimitrije Bašičević Mangelos,**  
*Numberconcept Pitagoras,*  
 c. 1977-1978

**TRADUCTIONS / TRANSLATIONS:**

- Traduction du croate vers le français par / Translation from Croatian to French by **Martina Kramer** (pp. 13–54, 69–83, 210, 212, 214, 216, 218, 220, 222, 224, 226) • **Danka Šošić** (pp. 90, 94, 100, 104, 110, 114, 117–119, 126, 136, 138, 141, 144, 154, 163–169, 174, 182, 186, 203–205, 209)
- Traduction du croate vers l'anglais par / Translation from Croatian to English by **Graham McMaster** (pp. 13–54, 69–83, 91, 100, 112–113, 141, 144, 163–169, 203–205, 211, 213) • **Iva Polak** (pp. 126, 174, 183, 187, 209) • **Maja Šoljan** (pp. 95, 105, 115, 117–119)
- Traduction du serbe vers le français par / Translation from Serbian to the French by **Danka Šošić** (pp. 193–194, 197)
- Traduction du serbe vers l'anglais par / Translation from Serbian to English by **Novica Petrović** (pp. 193–194, 197)
- Traduction de l'allemand vers l'anglais par / Translation from German to English by **Camilla Nielsen** (p. 151)
- Traduction du français vers l'anglais par / Translation from French to English by **Charles Penwarden** (pp. 9, 11) • **Rada Iveković** (157–161)
- Traduction de l'anglais vers le français par / Translation from English to French by **Frédérique Destribats** (pp. 57–67, 151–152, 198)

LES CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES / PHOTOGRAPHIC CREDITS

- © ADAGP Paris 2014 pour les artistes qu'elle représente / for artists it represents
- Branko Balić: pp. 2, 16, 88
- Željko Badurina: pp. 68, 82 [haut/top], 82–83, 208
- Darko Bivoljak: p. 125
- Boris Cvjetanović: 3-4, 17, 23, 27, 27, 31, 36, 39, 43 [gauche/left], 45, 53, 55, 86–87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96–97, 98, 101, 104–105 [haut/top], 106, 108, 109, 100, 111, 112, 113, 119, 122, 124, 126, 130–131, 132, 133, 146–147, 149, 169, 170 [bas/bottom], 175 [gauche/left], 177 [milieu, droite/middle, right], 178, 182, 183, 184–185, 186–187, 188, 189, 190–191, 227, 239
- Pero Dabac: pp. 13, 142 [bas/bottom]
- Ivo Dekić: p. 171 [droite/right]
- Nenad Gattin: p. 16 [droite/right]
- Igor Grubić: pp. 72–73, 76, 192, 195 [haut/top], 196 [haut/top]
- Ivica Hripko: p. 134
- Marjan Jevšovar: p. 22
- Feđa Klarić: pp. 72–73
- Ivan Kuharić: p. 81
- Dalibor Martinis: pp. 162, 168, 170 [haut gauche/top left]
- Mare Milin & Ivo Martinović: pp. 202, 205, 206–207
- Mihovil Pansini: 37
- Ivan Posavec: 220–221
- Ivo Puniš: pp. 170 [haut droite/up right], 171 [gauche/left]
- Marino Solokhov: p. 129
- Mladen Stilinović: pp. 40, 51, 179
- Tomislav Šmider: p. 126
- Goran Trbuljak: p. 142
- Kim Tomczak: p. 50
- Boris Turković: pp. 136–137
- Nino Vranić: p. 120
- Fedor Vučemilović: p. 123
- Žarko Vijatović: pp. 104–105 [bas/bottom]
- Carré d'Art–Musée: 210–211, 212–213

AVEC L'AIMABLE AUTORISATION DE / BY COURTESY OF:

- Zdravka Bašičević
- Marijan Crtalić (p. 79)
- Peter Freeman, Inc., New York (p. 116)
- Galerie Moderne / Modern Gallery, Zagreb (p. 120)
- Galerie Nova / Gallery Nova, Zagreb (p. 81)
- Annet Gelink Gallery, Amsterdam • Georg Kargl Fine Arts, Vienna, Metro Pictures, New York & Sprueth Magers, Berlin, London (pp. 77, 198–199, 200–201)
- Sarah Gotovac, Institut Tomislav Gotovac, Zagreb / Institute Tomislav Gotovac, Zagreb
- Haus der Kunst, München (129)
- Institut de l'histoire de l'art, Zagreb / Institute of Art History, Zagreb (Arhives Branko Balić)
- Sanja Iveković (pp. 47, 48 [droite/right], 151–152, 153, 155, 157, 160)
- Ana Knifer (pp. 29, 102, 107)
- Božena Končić Badurina
- Kontakt. The Art Collection of Erste Bank Group and ERSTE Foundation, Vienna (pp. 93, 100, 103, 148, 172–173, 180–181, 222–223, 226)
- Andreja Kulunčić
- Vladimir Macura (p. 99)
- Vlado Martek (pp. 45, 225)
- Dalibor Martinis (pp. 49, 164, 167)
- Musée d'art contemporain, Zagreb / Museum of Contemporary Art, Zagreb: Archives: Ivan Pichelj (p. 14, 15), *New Tendencies* (pp. 32, 33, 35), *Atelier Ivan Kožarić* (pp. 122, 124, 126, 129), Archives MSU (pp. 34, 94, 121, 123, 127, 128)
- Musée d'art contemporain Metelkova / Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana
- Mladen Stilinović (pp. 44, 174, 175, 176, 177, 224)
- Goran Trbuljak (pp. 48 [gauche/left], 144, 145)
- Josip Vaništa (pp. 22, 27, 28, 29)

**NOUS TENONS À EXPRIMER TOUTE NOTRE RECONNAISSANCE À :**

**WE WISH TO EXPRESS OUR GRATITUDE TO:**

Zdravka Bašičević • Irena Bekić • Jean de Breyne • Mario Bruketa • Boris Cvjetanović • Patrizia Dander • Silvia Eiblmayr • Peter Freeman Inc. • Boris Greiner • Igor Grubić • Rada Iveković • Sanja Iveković • Ana Knifer • Božena Končić Badurina • Mateja Kos • Martina Kramer • Dejan Kršić • Ivan Kožarić • Filip Kožarić • Andreja Kulunčić • Ivan & Tina Lukinac • Vladimir Macura • David Maljković • Vlado Martek • Dalibor Martinis • Graham McMaster • Iva Polak • Vera Robić • Novica Petrović • Dejan Sretenović • Mladen Stilinović • Marinko Sudac • Maja Šoljan • Danka Šošić • Goran Trbuljak • Josip Vaništa • Žarko Vijatović • Ivica Župan

■ **Vlado Martek:**  
*Europe – Petites Maisons /*  
*Europe – Small Houses,*  
2011

- BAK – Basic voor actuele Kunst, Utrecht: **María Hlavajova**
- Collection de EVN, Vienne / ENV Collection, Vienna: **Fiona Liewehr**
- Glyptothèque de l'Académie croate des sciences et des arts, Zagreb / Glyptotheca Croatian Academy of Science and Arts, Zagreb: **Arijana Kralj • Lida Roje-Depolo**
- Institut de l'histoire de l'art, Zagreb / Institute of Art History, Zagreb: **Milan Pelc • Irena Šimić**
- Institut Tomislav Gotovac, Zagreb / Institute Tomislav Gotovac, Zagreb: **Sarah Gotovac • Zora Cazi-Gotovac • Darko Šimičić**
- Kontakt. The Art Collection of Erste Bank Group and ERSTE Foundation, Vienne: **Kathrin Rhomberg • Walter Seidl • Karolina Radenković**
- Galerie Moderne, Zagreb / Modern Gallery, Zagreb: **Biserka Rauter-Plančić • Đurđa Petravić**
- Musée d'art contemporain, Zagreb / Museum of Contemporary Art, Zagreb: **Snježana Pintarić • Nataša Ivančević • Jasna Jakšić • Ivna Jelčić • Vesna Meštrić • Mirta Pavić**
- Ville de Zagreb, Atelier Kožarić / City of Zagreb, Studio Kožarić, Zagreb: **Iva Rada Janković**
- Musée d'art contemporain Metelkova, Ljubljana / Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana: **Zdenka Badovinac • Bojana Piškur**
- What, How & for Whom – WHW: **Ivet Ćurlin • Ana Dević**
- Ministarstvo vanjskih i europskih poslova – “Hrvatska kuća” / Ministère des affaires étrangères et européennes – «La Maison de la Croatie»



**CETTE PUBLICATION A REÇU LE SOUTIEN DE / THIS PUBLICATION HAS BEEN SUPPORTED BY**

**Kontakt. Art Collection**  
Erste Group / ERSTE Foundation





Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition  
*Personal Cuts, Art à Zagreb de 1950 à nos jours*,  
organisée par  
Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nîmes  
du 17 octobre 2014 au 11 janvier 2015 /

This book was published on the occasion of the exhibition  
*Personal Cuts, Art Scene in Zagreb from 1950s to Now*  
organized by  
Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nîmes  
from October 17, 2014 to January 11, 2015.

**CETTE EXPOSITION A ÉTÉ RÉALISÉE GRÂCE À / THIS EXHIBITION WAS MADE POSSIBLE THANKS TO**

- Ville de Nîmes / Municipality of Nîmes
- Région Languedoc-Roussillon

**EXPOSITION / EXHIBITION**

**DIRECTEUR / DIRECTOR**

Jean-Marc Prévost

**COMMISSARIAT DE L'EXPOSITION /**

**EXHIBITION CURATOR**

Branka Stipančić

**ADMINISTRATION / ADMINISTRATION**

Lionel Ravier

**COMMUNICATION / COMMUNICATION**

Delphine Verrières

**SECRÉTARIAT / SECRETARIAT**

Vivette Durand

**RÉGIE DES ŒUVRES / REGISTRAR**

Béatrice Paquereau

**RÉALISATION TECHNIQUE / TECHNICAL PRODUCTION**

Jean-Louis Veux • Patrice Higuinen

**SERVICE CULTUREL / CULTURE DEPARTMENT**

Sophie Gauthier

**CENTRE DE DOCUMENTATION / DOCUMENTATION**

Emmanuella Stauron

**CATALOGUE / CATALOGUE**

**ÉDITEUR / EDITOR**

Branka Stipančić

**SUIVI ÉDITORIAL / EDITORIAL COORDINATION**

Delphine Verrières • Frédérique Destribats

**RELECTURES / PROOFREADING**

Frédérique Destribats • Iva Polak

**TRADUCTIONS / TRANSLATIONS**

Frédérique Destribats • Rada Iveković • Martina Kramer •  
Graham McMaster • Camilla Nielsen • Charles Penwarden  
• Novica Petrović • Iva Polak • Maja Šoljan • Danka Šošić

**MAQUETTE ET COMPOSITION / GRAPHIC DESIGN & LAYOUT**

Dejan Kršić

**PRÉ-PRESSE / PREPRESS**

Mario Aničić \_Ured

**TYPOGRAPHIES / TYPEFACES**

BrioniText • BrioniSans • Audree [NIKOLA DJUREK]

**PAPIER / PAPER**

GardaPat 13 Klassica 150

**IMPRESSION / PRINT**

KerschOffset, Zagreb

Imprimé en Croatie / Printed in Croatia

ISBN: 978-2-907650-35-1

**DIFFUSÉ PAR / DISTRIBUTION BY**

Les Presses du Réel

[www.lespressesdureel.com](http://www.lespressesdureel.com)

© les artistes pour les images et les auteurs pour les textes  
/ artists for images and authors for the texts





**/ Gorgona Group / Josip Vaništa /  
Julije Knifer / Dimitrije Bašičević  
Mangelos / Ivan Kožarić / Tomislav  
Gotovac / Goran Trbuljak / Sanja  
Iveković / Dalibor Martinis /  
Mladen Stilinović / Vlado Martek  
/ Boris Cvjetanović / Igor Grubić /  
David Maljković / Andreja Kulunčić  
/ Božena Končić Badurina /**



Prix : 32 €

