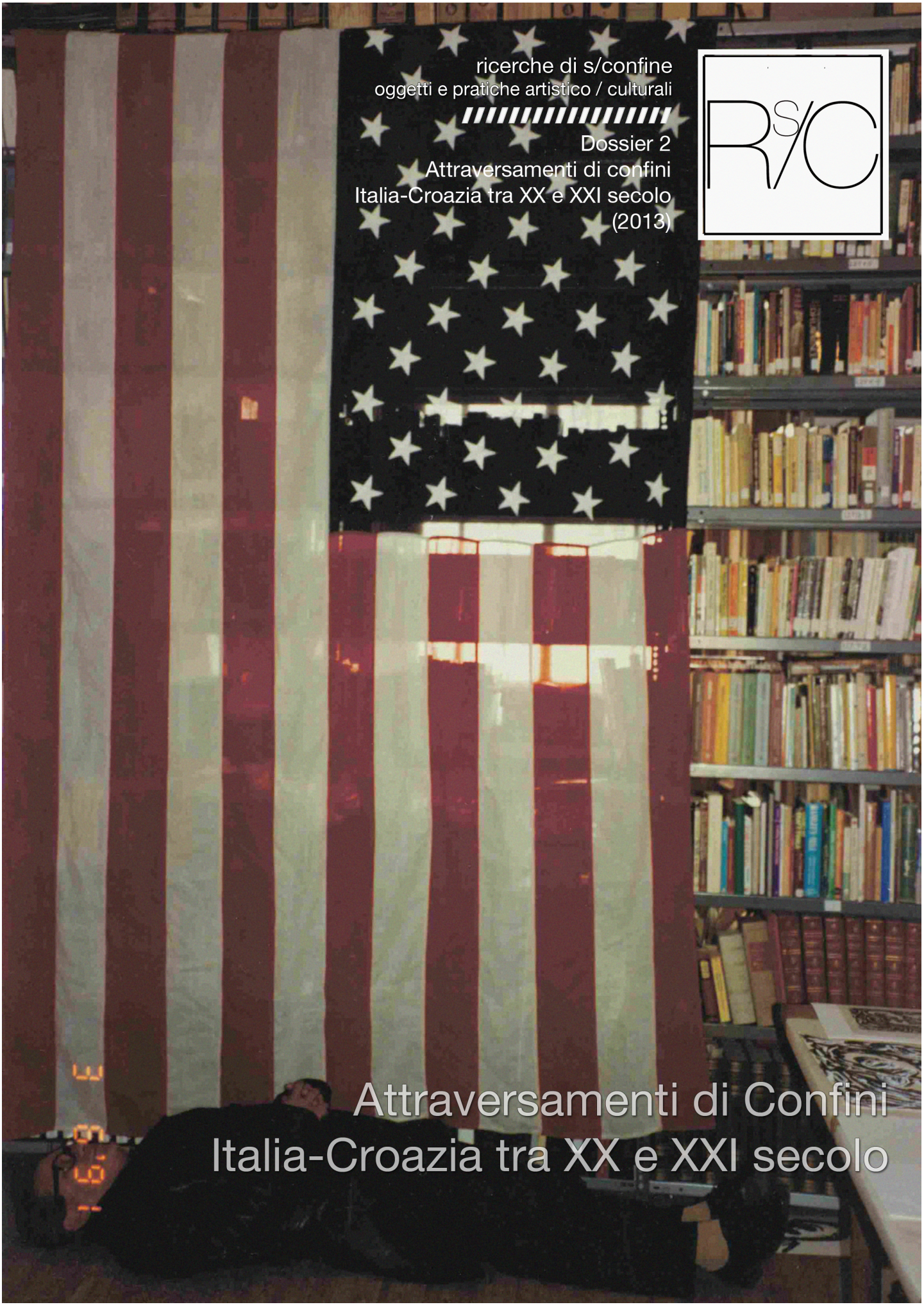
ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 2
Attraversamenti di confini
Italia-Croazia tra XX e XXI secolo
(2013)



Attraversamenti di Confini
Italia-Croazia tra XX e XXI secolo

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

DIRETTORE RESPONSABILE
Luigi Allegri

COMITATO SCIENTIFICO
Luigi Allegri, Beatrice Avanzi, Gloria Bianchino, Arturo Calzona, Roberto Campari, Cristina Casero, Marco Consolini, Giulia Crippa, Elisabetta Fadda, Simone Ferrari, Arnaldo Ganda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Frances Pinnock, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj, Francesca Zanella

Dossier 2
Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra XX e XXI secolo (2013)

A cura di Francesca Zanella

Redazione:
Ilaria Bignotti, Laura Da Rin Bettina, Jasna Jakšić, Livio Lepratto, Valentina Rossi, Marco Scotti, Anna Zinelli

Traduzioni di: Jelena Radojev; Biljana Bošnjaković

Progetto grafico di: Marco Scotti, Alberto Salarelli

Si ringrazia per aver contribuito alla realizzazione di questo Dossier:
Nataša Ivančević, Radmila Iva Janković, Ivna Jelčić, Vesna Meštrić, Snježana Pintarić, Jadranka Vinterhalter e tutto lo staff del MSU, Zagreb; Archivio Storico per l'Arte Contemporanea, Venezia; Archivio della Galleria del Cavallino, Venezia; Archivio Giulio Carlo Argan, Roma, Claudio Gamba; Archivio Storico della Triennale, Milano; Arhiv Akademija znanosti i umjetnosti-HAZU Arhiv; Foto Galerija Lang; Galleria T293, Roma-Napoli; Trieste Contemporanea, Trieste; Melania Gazzotti; Andreas Hapkemeyer; Patrizio Peterlini; David Maljković; Franca Cosima Scheggi

Si ringrazia per la concessione dell'uso delle immagini:
AAA - Isisuf. istituto internazionale di studi sul futurismo; Annet Gelink Gallery, Amsterdam; Archivio Michel Fadat; Archivio Privato di Želimir Koščević; Archivio Stepančič; Petar Dabac; Fondazione Morra Greco, Napoli; Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese, Milano; GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo; Galleria Massimo Minini, Brescia; Galleria Monitor, Roma; Georg Kargl Fine Arts, Wien; Institute of Art History, Zagreb; Metro Pictures, New York; Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb; Photoarchives Branko Balić; Sprüth Magers, Berlin-London; Rä di Martino; Vlatka Horvat; Vladimir Jakolić; Costantino Pagnozzi

In copertina:
Ivan Kožarić a Brunnenburg, 6 Marzo 1991
Courtesy: Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010. ISSN: 2038-8411

© 2013 – Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Università di Parma

www.ricerchedisconfine.info

Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra XX e XXI secolo

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 2
Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra XX e XXI secolo
(2013)

I Radmila Iva Janković, Luigi Allegri — Presentazione

IV Francesca Zanella — Introduzione: Attraversamenti di confini. Italia-Croazia-Jugoslavia tra XX e XXI secolo

Contributi 1920-1945

1 Vanja Strukelj, — Nel nome del Costruttivismo. Storie di s/confine tra Italia e Jugoslavia negli anni Venti

Contributi 1945-1960

29 Francesca Zanella — Attraversamenti di confini. Italia-Jugoslavia. Dimensione nazionale e internazionale della ricerca negli anni '50

Contributi 1960-1989

63 Giovanni Rubino — Nove tendencije e modernismo jugoslavo: l'«impellenza operativa» negli scritti di Giulio Carlo Argan, pubblicati a Zagabria dal 1960 al 1969

82 Ilaria Bignotti — *Typoezija-Typoetry*. Dalla pagina poetica allo spazio performativo, tra Italia e Croazia

99 Alessio Fransoni — La "fragile idea": Enzo Mari e la *Divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche* (*Nova Tendencija 3*, Zagabria 1965)

111 Marta Kis — Artistic Freedom under the Auspices of the Institution - the example of the Student Centre Gallery in the period of the end of the 1960s and the beginning of the 1970s

126 Giovanni Bianchi — Paolo Cardazzo e gli incontri a Motovun (1972-1984)

www.ricerchedisconfine.info

Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra XX e XXI secolo

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 2
Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra XX e XXI secolo
(2013)

Testimonianze 1960-1989

147 Ilaria Bignotti — Matko Meštrović. Di ogni processo storico bisogna analizzare convergenze e divergenze; nessun percorso storico è lineare, ma fatto di richiami e di riprese

157 Ilaria Bignotti — L'arte deve saper produrre errori. Una conversazione con Želimir Koščević, Zagabria, 24 gennaio 2012

162 Ilaria Bignotti — Una storia di amicizia e di collaborazione tra Italia e Croazia negli anni Sessanta: Paolo Scheggi e Biljana Tomić

Contributi 1989-2013

165 Jasna Jakšić — On total work of art, dismantled

185 Giuliana Carbi — Trieste Contemporanea. Relazioni con l'arte visiva dell'Europa centro orientale

198 Marco Scotti e Anna Zinelli — Marzo 1991: la residenza del gruppo Gorgona a Brunnenburg

225 Branka Benčić e Lorena Tadorni — Appunti … Curatela oltre il confine

239 Valentina Rossi — David Maljković. Riflessioni sulla memoria

Testimonianze 1989-2013

254 Radmila Iva Janković — Razgovor s Đurom Sederom. Intervista con Đuro Seder

262 Radmila Iva Janković — Due testimonianze di Josip Vaništa

268 — Indice dei nomi

www.ricerchedisconfine.info

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Presentazione

Od svog osnutka, 1954. Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu bio je, i to ne samo fizički, prostor susreta hrvatske i jugoslavenske umjetnosti sa međunarodnim autorima, kustosima i kritičarima koji su izložbama i predavanjima sudjelovali u stvaranju njegova programa. Neki su važni i dalekosežni impulsi krenuli upravo iz nekadašnjeg prostora Gradske galerije suvremene umjetnosti na Gornjem gradu, kao što je to bio slučaj sa Novim tendencijama, i čvrste su veze sa talijanskim umjetnicima, teoretičarima i kritičarima koje datiraju iz tih godina u mnogim su slučajevima ostale dugotrajne – njihov je trag upisan kako u sam fundus Muzeja suvremene umjetnosti, tako i u građu koja se nalazi u muzejskoj dokumentaciji i knjižnici. Stoga se, osim recentnih izložbi talijanskih autora koje smo unatrag nekoliko godina organizirali u MSU, vrlo poticajnima pokazuju i istraživanja povjesničara umjetnosti koja se bave rekonstrukcijom vrlo žive i dinamične razmjene između talijanske i hrvatske umjetničke sredine, u kojoj je nekadašnja Galerija suvremene umjetnosti, a danas Muzej, bila jedno od žarišta, i čijim su se fondovima u svojim istraživanjima koristili. To je bio jedan od povoda za suradnju između Muzeja suvremene umjetnosti i Odsjeka LASS Sveučilišta u Parmi, suradnje koja je započela 2012, i koja se nastavila s ovim brojem časopisa *Ricerche di S/Confine.* Kao što proizlazi iz objavljenih kitičkih tekstova i svjedočanstava, u pozadini se uvijek nalaze fascinantne biografije njihovih protagonista, koje neizostavno nose biljeg vremena što je imalo intelektualne hrabrosti za vjeru u utopijsko poslanje umjetnosti.

Radmila Iva Janković
viša kustosica
predsjednica Stručnog vijeća, Muzej suvremene umjetnosti - MSU -, Zagreb.

Fin dalla sua fondazione, il Museo d'arte contemporanea a Zagabria ha rappresentato uno spazio d'incontro, e non soltanto in senso fisico, tra arte croata e jugoslava con autori, curatori e critici internazionali che hanno contribuito alla creazione del suo programma. Alcuni impulsi, importantissimi e di grande diffusione, tra i quali Nuove tendenze, sono partiti proprio dalle stanze barocche della ex Galleria d'arte contemporanea, ed i legami fortissimi con gli artisti, teorici e critici italiani, risalenti agli anni '50 e '60, sono rimasti ugualmente vivi per decenni - le loro tracce si ritrovano sia nella collezione del Museo, che nei fondi di Documentazione e di Biblioteca.

Oltre alle mostre più recenti di artisti italiani che sono state presentate da MSU, sono molto significative anche le ricerche rivolte alla ricostruzione di uno scambio tra i contesti culturali ed artistici di Italia e Croazia (Jugoslavia), di cui l'odierno Museo d'arte contemporanea è stato uno dei punti focali e di cui resta traccia nei suoi fondi e collezioni. Questa è una delle ragioni che ha portato alla collaborazione tra il Museo e il Dipartimento Lettere, Arti, Storia e Società - LASS - dell'Università di Parma, collaborazione che ha avuto inizio nel 2012 e che è proseguito con questo Dossier.

Ci piace sottolineare che sullo sfondo di questi incontri e collaborazioni ci sono sempre le biografie affascinanti dei protagonisti di avanguardie storiche e neoavanguardie che, indubbiamente, testimoniano un tempo in cui vi era il coraggio intellettuale di credere nella missione utopistica dell'arte.

Radmila Iva Janković
senior curator
chair of Muzej suvremene umjetnosti - MSU - , Zagreb expert council.

Nel mese di maggio 2012 il Dipartimento di Beni Culturali e dello Spettacolo (ora Lettere, Arti Storia e Società - LASS) dell'Università di Parma ha organizzato una giornata di studi intitolata *Dal museo all'archivio. Dall'informazione allo studio alla fruizione* invitando Jadranka Vinterhalter e Jasna Jakšić di Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb - MSU -, che hanno portato a Parma l'esperienza della loro istituzione.

Il museo di Zagabria è stato un importante luogo di incontro di artisti e critici, e di confronto di movimenti artistici del XX e XXI secolo come quello di Nuove tendenze che al suo interno ha annoverato figure di primo piano dell'arte italiana.

Nel 2012 il principale momento di tangenza delle attività di MSU e del Dipartimento LASS era tuttavia il comune interesse nei confronti degli archivi digitali come luogo di conservazione, ma soprattutto di riattivazione della memoria delle ricerche artistiche.

Nel 2012 MSU, sotto il coordinamento di Jasna Jakšić, stava concludendo Digitizing Ideas, progetto finanziato nell'ambito del Culture Program dell'Unione Europea, mentre l'Associazione Others, con la collaborazione del centro Capas dell'Università di Parma, aveva inaugurato MoRE a Museum of refused and unrealized art projects, un museo digitale dedicato a progetti artistici non realizzati.

Da questa prima occasione di confronto è scaturita l'idea di rafforzare la collaborazione con la realizzazione di un Dossier della rivista di Dipartimento "Ricerche di S/Confine", che ora pubblichiamo auspicando la prosecuzione di questo proficuo rapporto.

Luigi Allegri
Direttore del Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Università degli Studi di Parma.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Introduzione

Francesca Zanella

Attraversamenti di confini. Italia-Croazia-Jugoslavia tra XX e XXI secolo

Gli interrogativi che si pongono in questo Dossier, che nasce dalla collaborazione tra un gruppo di ricerca del Dipartimento LASS - Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università di Parma - e MSU - Muzej suvremene umjetnosti di Zagabria - , e che raccoglie contributi che tendono a ricostruire alcuni momenti specifici della ricerca artistica moderna e contemporanea, sono riconducibili a due specifici interessi.

Il primo è quello di assumere una prospettiva d'indagine storica fondata sul confronto con nuovi schemi interpretativi e con le attuali riflessioni sul ruolo della critica, per ricostruire alcuni nodi fondamentali della storia delle pratiche artistiche della seconda metà del XX secolo.

Il secondo è quello di iniziare a compiere un'analisi delle linee di indagine della generazione di curatori che, dagli anni '90 del '900 ad oggi, si misura con geografie culturali progressivamente ridisegnate e per certi versi difficilmente tracciabili, partendo dagli interrogativi sull'incidenza del processo della globalizzazione della ricerca artistica e del confronto con la memoria culturale.

Nel corso dell'ultimo decennio del '900 si è sviluppato infatti un dibattito che ha interessato sia l'ambito della ricerca storica che quello della curatela, generando un significativo corpus di studi sull'arte nei paesi dell'Europa centrale, e quindi anche della ex-Jugoslavia (Bakić-Hayden 1995) al centro dell'attenzione di questo Dossier, che sta contribuendo ad alimentare il dibattito metodologico. Le ragioni sono ovviamente legate all'abbattimento di quei confini politici che a lungo hanno condizionato la modalità di confronto tra culture, ma anche a una differente

prospettiva interpretativa legata al dibattito post-coloniale cui, anche la nuova generazione di storici dell'arte nell'est dell'Europa, ha guardato (Piotrowski 2008/2009) riproponendo i testi cardine della storia dell'arte moderna dell'Europa centro-orientale (Brzyski 2006) per elaborare modelli narrativi alternativi che rispondano alle logiche dominanti della storia dell'arte occidentale.

Contributi fondamentali come *Impossible histories* (eds. Djurić & Suvakovic 2003), preceduti nel corso degli anni '90 da esposizioni che hanno spostato l'attenzione verso l'est Europa - *Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1995; *Manifesta*, Rotterdam, 1996; *Sensitivities: Contemporary Art from Central Europe*, European Academy of Arts, London, 1998; *After the Wall*, Moderna Museet, Stockholm, 1999 - attraverso una rinnovata riflessione sul rapporto tra arte e ideologie e sul confronto tra identità culturali nazionali e le dimensioni internazionali delle avanguardie storiche e delle neo-avanguardie degli anni '60 e '70.

Tali studi si inseriscono all'interno di sempre più frequenti occasioni di confronto tese a ridisegnare i "rapporti di forza" all'interno della tradizione della storia dell'arte occidentale, dai simposi come le PATTERNS Lectures, oppure *East-Central Europe Seminar Series, Unfolding Narratives: Art Histories in East-Central Europe after 1989* dello Sterling and Francine Clark Art Institute; a progetti editoriali come *Artmargins online* (MIT), ad esposizioni come *Post-war Avant-Gardes between 1957 and 1986* (2011) esito di un progetto con cui cinque musei europei - Moderna Galerija Ljubljana, Július Koller Society Bratislava/Vienna, MACBA Barcellona, Van Abbemuseum Eindhoven e M HKA Antwerp -, attraverso le loro collezioni, stanno riflettendo sul canone dell'arte fondato sugli assi dominanti Nord America - Europa occidentale (Marí 2012).

Il programma curatoriale sviluppato nell'ambito di un progetto fortemente connotato a partire dall'individuazione stessa del titolo, *Internationale*, costituisce un significativo modello di analisi storica che induce a riflettere sulla problematicità della:

> double reference of modern art: on the one hand, it belongs to global modernism and then postmodernism, while on the other, to local cultural frames of reference, and the latter very often happen to be state/ nation-specific (Argentina, Russia, Japan, etc.). Adopting state perspective it would be very useful to take into account Louis Althusser's notion of the State Ideological Apparatus in order to create a context of a

> particular meaning of art production in every country, differs from the universal one. Adopting a national perspective, though, does not have to imply a nationalist, essentialist, and limited point of view. According to Arjun Appadurai's definition, "locality" should be approached in open terms crossing mono-ethnic identity; as a theoretical construction open to exchange with other (e.g., neighboring) localities, as well as cultural centers (Piotrowski 2008/2009, p. 5).

Il programma di *Internationale* infatti si proponeva di:

> challenge common canons and master narratives of art and to investigate local-to-local comparisons and differences [...] to build a new, plural narrative and to keep the process that built it transparent (Wallerstein 2012, p. 104).

In tale contesto si intende collocare il presente Dossier che, all'interno della più ampia geografia dell'Europa centro-orientale, ritaglia uno spazio che per altro ha una lunga tradizione di rapporti, talvolta negati oppure spezzati. Uno spazio che è quello di un triangolo di culture - balcanica, austriaca ed italiana - che nel 1992 è stata oggetto di riflessione in occasione della mostra organizzata a Graz - *Identität: Differenz: Tribüne Trigon, 1940-1990: eine Topografie der Moderne* - con cui si intendeva, attraverso il confronto e la ricerca degli elementi identitari delle tre culture, ripensare il concetto di Modernità (eds. Weibel & Steinle 1992).

In questa sede non si intende compiere un'analisi sistematica, ma si è scelto di individuare alcuni casi studio per iniziare a porre alcuni interrogativi metodologici, oppure per iniziare a costruire il grande mosaico dello scambio tra i due territori che incorniciano il mar Adriatico, dagli anni Venti del Novecento, all'inizio del Ventunesimo secolo.

Riferimenti bibliografici

Bakić-Hayden, M 1995, 'Nesting Orientalism: the case of Forme Yugoslavia', *Slavic Review*, vol. 54, n. 4, (winter), pp. 917-931.

Bru, S & Brzyski, A 2006, 'Centres and peripheries: language barriers and the cultural geography of european modern art' in *Local strategies. International ambitions. Modern art and Central Europe*

1918-1968, ed. V. Lahoda International conference, Prague 11-14 june 2003, Artefactum, Praha, pp. 21-27.

Djurić, D & Suvakovic, M (eds.) 2003, *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Marí, B 2012, 'Writing history without a Prior Canon' in *L'Internationale. Post-War Avant-Gardes between 1957 and 1986*, JRP/Ringier, Zurich, pp. 34-41.

Piotrowski, P 2003, 'Central Europe in the face of unification, *Artmargins [online]*.
Available from: <http://artmargins.org/index.php/2-articles/263-central-europe-in-the-face-of-unification> [10 ottobre 2013].

Piotrowski, P 2008/2009, 'Towards A Horizontal History of Modern Art in Writing Central European Art History*'*, *PATTERNS_Travelling Lecture*, September 2008/2009.
Available from: <http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/content/imgs_h/Reader.pdf> [28 settembre 2013].

Piotrowski, P 2009, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, London.

Wallerstein, I 2012, 'Connect whom? Connect what? Why connect? The world system after 1945', *L'Internationale. Postwar avantgardes between 1957 and 1986*, C. Höller, JRP/Ringier, Zurich.

Weibel, P, Steinle, C (eds.) 1992, *Identität: Differenz: Tribüne Trigon, 1940-1990 : eine Topografie der Moderne*, eine Ausstellung im Rahmen des Steirischer Herbst '92 der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, [catalogo della mostra], Künstlerhaus, Neue Galerie, Stadtmuseumber, Graz, 3. 10. 1992 - 8. 11. 1992, Böhlau, Wien.

1920-1945

contributi

Attraversamenti di confini.
Italia-Croazia tra XX e XXI secolo

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Vanja Strukelj

Nel nome del Costruttivismo.
Storie di s/confine tra Italia e Jugoslavia negli anni Venti.

Abstract
Nel quadro della complessa rete di rapporti che collegano ricerche e protagonisti delle avanguardie europee negli anni Venti, con un particolare interesse per gli interscambi tra Futurismo e Zenitismo, si focalizza l'attenzione sull'esperienza del gruppo costruttivista triestino, che vede proprio nella sala costruttivista della *I esposizione del Sindacato di belle arti e del Circolo artistico di Trieste* (1927) la sua realizzazione più significativa. Ripercorrendo l'itinerario formativo ed artistico di August Černigoj, e del suo allievo Edvard Stepančič, si intende verificare il significato estetico, politico, identitario che assume il recupero della lezione costruttivista da parte di un artista sloveno, attivo a Trieste, nel variegato contesto culturale delle avanguardie giuliane.

Considering the complex network of relationships that connects researches and protagonists from the European avant-gardes of the twenties, with a particular interest for interchanges between Futurism and Zenitism, this article will focus its attention on the experience of the Trieste Constructivist group, which has in the constructivist room of the *I esposizione del Sindacato di belle arti e del Circolo artistico di Trieste* (1927) its most significant achievement. Going through the formation and artistic research of August Černigoj, and of his student Edvard Stepancic, we intend to verify the aesthetic, political and identity meaning that the recover of the constructivist lesson by a Slovenian artist, active in Trieste, assumes in the cultural context of the julian avant-gardes.

In tempi recenti, la storiografia si è preoccupata sempre più spesso di mettere in luce e analizzare la rete internazionale che lega i diversi movimenti delle avanguardie europee (Berghaus 2000; Coen 2009; Berg & Gluchowska 2013) permettendo di sviluppare in maniera assai più articolata, per così dire policentrica, la geografia artistica dei primi decenni del secolo: in una mappa in cui le periferie sembrano destinate a riconquistare un rilievo crescente. Proprio questa visione "panoramique" spinge del resto ad un approccio analitico nei confronti di storie e territori apparentemente marginali, che permettono di restituire - a volte meglio dei grandi centri - la complessità dei fenomeni, nelle loro implicazioni estetiche,

ideologiche, identitarie. Questo vale tanto più per aree, come quella slovena e croata, che rischiano di restare ai margini anche di studi che prendono in considerazione l'ambito mitteleuropeo (Tomasucci Tria 2010; Benzi 2013).

In queste pagine cercheremo di muoverci in un'area di confine, quella giuliana, con l'obiettivo puntato sul gruppo costruttivista triestino e su quell'episodio per tanti versi atipico che fu la sala costruttivista presentata alla I esposizione del Sindacato di belle arti e del Circolo artistico di Trieste (1927), intervento del tutto ignorato dalla critica coeva ed ancora sostanzialmente trascurato dagli studi contemporanei, che per altro troppo spesso sembrano marcati da una sorta di autoreferenzialità bibliografica: che - ben al di là di effettive barriere linguistiche - rivela quanto ancora parziale sia il momento dello scambio metodologico e interpretativo. Sarà questo, sia da un punto di vista cronologico che topografico, il centro dal quale seguiremo dipanarsi percorsi che in maniera diretta o indiretta intercetteranno i protagonisti dell'avanguardia zenitista: con l'intento di verificare un intreccio di rapporti che mette in luce differenti modalità di ricezione, prospettando di volta in volta elementi di condivisone e profonda distinzione tra interlocutori che si confrontano su fronti e territori culturali e politici diversi.

Incontri collaterali

Gli scambi tra Futurismo e avanguardia zenitista sono stati ricostruiti da Irina Subotić nel suo saggio *"Zenit". Il suo rapporto con avanguardia slovena e futurismo*, uscito nel 1985 (Subotić 1985) - quindi a due anni di distanza dalla mostra belgradese *Zenit i avangarda 20ih Godina* del 1983 (Golubović & Subotić 1983), che ha riavviato gli studi sulle avanguardie degli anni Venti in Jugoslavia - nel catalogo dell'esposizione goriziana *Frontiere d'avanguardia* (Carpi & Passamani 1985), che a sua volta rappresenta un contributo fondamentale nel dibattito a cui faremo riferimento. A questo contributo della storica belgradese e al più recente intervento di Diana Barillari (2002) nel *Dizionario del Futurismo* rimandiamo per un più dettagliato resoconto del costante aggiornamento della rivista zenitista sulle iniziative e sulla ricerca dell'avanguardia italiana e dell'attenzione prestata alle attività di Poliansky e Micić da parte dei periodici futuristi. Si tratta di un problema certo non marginale anche e soprattutto in una prospettiva di lungo periodo, considerato il rilievo che l'esperienza zenitista, così come quella del Costruttivismo sloveno, continuano ad assumere nella ricostruzione delle linee di ricerca delle avanguardie, neo-avanguardie, post-avanguardie jugoslave (Briski Uzelac 2003; Šimičič 2003). In questo quadro, vanno tuttavia segnalate alcune testimonianze che ci permettono di

introdurre le tematiche su cui vogliamo riflettere, mettendo al centro il fondamentale ruolo di mediazione svolto da alcune figure che si muovono in un contesto internazionale e che con la loro attività dimostrano quanto sfaccettata sia l'articolazione degli scambi individuali e collettivi tra ricerche ed esperienze artistiche europee.

Assai significativo si rivela l'articolo di Ruggero Vasari apparso su *Noi* nel 1923, che recensisce *Zenit*, la rivista fondata a Zagreb da Ljubomir Micić nel 1921, pubblicata a Belgrado a partire dal 1924.

> Sono veramente degni di rilievo gli sforzi che L. Mitzitch, fondatore dello Zenitismo, fa per l'arte moderna in Jugoslavia.
> Lo Zenitismo vorrebbe essere il totalizzatore balcanico della nuova vita e dell'arte nuova ed ha molte simpatie per il costruttivismo.
> Non esistendo in Jugoslavia il peso di alcuna tradizione, i nuovi artisti si rivolgono verso una tendenza estremissima del cubismo.
> Ma il sig. Mitzitch, al quale riconosco pronta intelligenza, deve stare in guardia. Prima di andare incontro ciecamente alle punte più estreme di ogni movimento, bisogna aver studiato e valutato il movimento padre.
> Qui faccio una questione semplice: *essere o non essere nell'arte.*
> Se non si vuol essere si può andare più avanti ed anche oltre il dadaismo.
> Nel caso contrario, più guardinghi.
> Vorrei che il signor Mitzitch conoscesse l'ultimo manifesto futurista dell'arte meccanica.
> Si potrebbero così conciliare le più grandi simpatie costruttivistiche pur restando nel campo dell'arte.
> E il sig. Mitzitch, che non è un fanatico credulone, finirà col darmi ragione (Vasari 1923).

Il rapido intervento, che aggiorna il pubblico italiano sulle linee di ricerca zenitiste, individua quindi come elemento centrale l'adesione alla proposta costruttivista, mettendo allo stesso tempo sull'avviso nei confronti di possibili pericolose derive dada. Ruggero Vasari (Versari 2011) è già pienamente inserito nel vivace poliedrico clima culturale di Berlino, città in cui si è trasferito nel 1921 e dove si propone, anche grazie alla pubblicazione di *Der Futurismus* (1922) con collegata galleria espositiva, di dare vigore alla battaglia futurista in terra tedesca. Il suo legame con Herwarth Walden si consolida anche attraverso la collaborazione a partire dal 1922 a *Der Sturm*, il periodico che non solo registra con straordinaria efficacia l'impatto delle ricerche artistiche europee sulla cultura nazionale ancora fortemente ancorata alla stagione espressionista, ma diventa a sua volta territorio di

intreccio e scambio per così dire tra centri e periferie della geografia delle avanguardie (Bressan 2010). Proprio *Der Sturm* già nel 1921 aveva pubblicato il programma di Micić, dando voce alle rivendicazioni ed ai progetti zenitisti, mentre la metropoli tedesca sembra diventare uno snodo fondamentale per l'aggiornamento sugli esiti del Costruttivismo russo: basti pensare che proprio a Berlino esce nel 1922 la rivista costruttivista *Veščˇ* di Erenburg e El Lissitzky e che nello stesso anno viene allestita la rassegna *Erste russische Kunstaustellung*, mostra che lo stesso Micić visita in occasione del suo soggiorno berlinese, che gli dà modo di incontrare i già citati intellettuali russi. Il numero doppio 17-18 di *Zenit* (*Zenit* 17-18, 1922) dedicato interamente all'avanguardia russa rappresenta l'esito più evidente di questo scambio.

Ma il vero e proprio campo d'azione della battaglia costruttivista è rappresentato dal *Kongress Internationaler Fortschrittlicher Künstler* che si tiene a Düsseldorf nel maggio-giugno 1922, congresso che vede la presenza di Theo van Doesburg, Hans Richter, El Lissitzky, ma anche di Prampolini e Vasari, che è quindi pienamente consapevole dei diversi fronti del movimento internazionale. Dalla sua postazione berlinese lo scrittore messinese è in grado quindi non solo di inquadrare l'orientamento del periodico zenitista, che forse non casualmente è recensito subito accanto al primo numero di *G*, diretto da Richter, «nuova rivista dei costruttivisti russi e tedeschi» (Vasari 1923), ma anche di sottolineare le tangenze con la ricerche futuriste. Proprio *Noi* aveva pubblicato nel precedente fascicolo del maggio del 1923 il *Manifesto dell'arte meccanica*, firmato da Prampolini, Pannaggi e Paladini, che rappresenta una sintesi tra un primo documento proposto nel giugno 1922 su *La Nuova Lacerba* da Pannaggi e Paladini ed un contemporaneo scritto di Prampolini datato giugno 1922, uscito il mese successivo su *De Stijl*, in stretto rapporto con l'appuntamento di Düsseldorf, nel quale l'artista rivendica la priorità storica del macchinismo futurista. Segnalare a Micić questo documento vuol dire quindi non solo ribadire la centralità della lezione italiana, ma soprattutto marcare un solco preciso tra chi si pone entro i confini della ricerca artistica e chi li oltrepassa. La sollecitazione di Vasari non resterà del resto senza esito: in occasione della prima esposizione zenitista allestita a Belgrado nel 1924 verranno infatti invitati da Micić proprio Prampolini e Paladini. Possiamo invece domandarci se fosse arrivata eco oltre confine della pubblicazione di quest'ultimo dedicata al padiglione dell'URSS allestito alla Biennale veneziana del 1924, una testimonianza per noi interessante nella quale si intrecciano la fede comunista di Paladini alle valutazioni critiche sui presupposti teorici e sugli esiti della ricerca dell'avanguardia russa, consentendoci di cogliere i diversi presupposti del "macchinismo" italiano, la diffidenza nei confronti di un approccio razionalista della ricerca suprematista, ma anche un profondo interesse per i «costruttori», «fautori di un'arte che parta dall'officina e sia il frutto di un lavoro

manuale che porti direttamente il proletariato a contatto con il fatto creativo» (Paladini 1925, p. 30).

L'itinerario di Paladini (Lista 1988), emblematico di quel Futurismo di sinistra su cui si sono concentrati fin dagli anni Ottanta gli studi di Giovanni Lista e Umberto Carpi (Lista 1980; Carpi 1981; Carpi 1985), mette in luce il difficile e complesso rapporto con il progetto marinettiano, in un biennio cruciale quale è quello 1923-24, in cui progressivamente si vanno chiarendo tutte le possibili ambiguità secondo futuriste rispetto al binomio arte- rivoluzione, con l'esplicito schieramento a sostegno del regime fascista, in qualche modo sancito dal prologo di Marinetti al manifesto *I diritti propugnati dai futuristi italiani* del 1923, dal suo *Futurismo e Fascismo* (1924) e dall'esito del Congresso di Milano del 1924 (Salaris 1992).

In questa prospettiva ci fornisce ulteriori elementi di riflessione un articolo uscito nel 1926 sulle pagine de *L'Impero*, il periodico romano diretto da Emilio Settimelli e Mario Carli, il futurista, l'ardito dell'impresa fiumana, il sostenitore del "fascismo intransigente". Proprio il resoconto della sua esperienza di legionario, *Con D'Annunzio a Fiume* (Carli 1920; Salaris 2002), propone un altro punto di vista sulla rivoluzione bolscevica. «Indiscutibilmente Fiume e Mosca sono due rive luminose. Bisogna, al più presto, gettare un ponte fra queste due rive» (Carli 1920, p. 110), scrive: ma questo legame ideale, più che manifestare un'identità d'intenti, serve a marcare il netto rifiuto del socialismo italiano. Non possiamo certo qui aprire una parentesi sul complesso laboratorio fiumano, se non per sottolineare quanto nella politica d'immagine prevista per il nuovo «stato libero» alla sperimentazione futurista e all'internazionalismo delle avanguardie si preferisca il ricorso all'evocazione neomedievale, come la scelta del «primo edile» Guido Marussig chiaramente denuncia (Zanella 2004).

Con alcune varianti rispetto ad un analogo resoconto apparso sul n. 37 di *Zenit* (1925), l'intervento siglato P.D (1926) riferisce dell'incontro avvenuto al Grand Hotel di Parigi il 29 ottobre 1925 tra Tommaso Marinetti, reduce dalla conferenza *Futurismo o passatismo, fascismo o antifascismo* tenuta alla *Tribune libre des femmes*, e il poeta zenitista Branko Poliansky, fratello di Ljubomir Micić, il tutto alla presenza di Fortunato Depero e Enrico Prampolini. È tuttavia nella costruzione del dialogo tra i due intellettuali che l'articolo marca, non senza una nota di ironia, la forte divaricazione tra il piano delle scelte linguistico estetiche, largamente condivise, e quello delle posizioni ideologico politiche. Così se Poliansky riconosce a Marinetti il ruolo di «fondatore del futurismo mondiale […] l'uomo che per primo ha alzato lo stendardo del rinnovamento spirituale invitando la gioventù di tutti i paesi alla rivolta», ricordando la stima dimostrata dal fondatore del movimento zenitista, Ljubomir Micić, afferma di non accettare quello che definisce «il secondo Marinetti»,

cioè il sostenitore del fascismo. Marinetti ribatte invece sostenendo la continuità tra Futurismo e Fascismo, pur definendo i diversi ambiti di azione di un «movimento politico» che «come tale obbedisce alle necessità ineluttabili dell'Italia» e di un «movimento ideologico e artistico» che «opera nei domini della pura fantasia, può quindi e deve osare sempre più temerariamente» (P.D. 1926).

A questo punto le battute si fanno stringenti e merita riportarle integralmente, pensando a come diversamente queste frasi potessero risuonare a Roma oppure in territori di confine.

> POLIANSKY- Gli Zenitisti apprezzano la vostra lotta futurista ma non vogliono collaborare ad una difesa del fascismo.
> I fascisti hanno incendiato il "*Focolare nazionale Sloveno*" di Trieste gettando nel fuoco dalla finestra di un terzo piano due uomini vivi.
> MARINETTI- Il "*Focolare nazionale Sloveno*" di Trieste era un luogo di antitaliani feroci ed accaniti.
> POLIANSKY-Gli antitaliani sono pure degli uomini!
> MARINETTI- Si, ma noi non possiamo tollerare degli antitaliani in casa nostra! In quanto agli artisti Zenitisti, essi hanno sempre avuto le nostre simpatie.
> POLIANSKY- Bene! E i futuristi hanno tutte le nostre simpatie. Ma non amiamo i fascisti perché creano il terrore in Istria e chiudono le nostre scuole.
> MARINETTI- L'Istria è italiana! Siete voi serbo o croato?
> POLIANSKY- Serbo…

Nella sequenza del dialogo, la domanda posta da Marinetti sulla nazionalità del poeta sembra smorzare l'intensità della passione di Poliansky, tanto è vero che a questo punto il dibattito si sposta su di un altro fronte, quello della rivendicazione dell'autonomia zenitista rispetto alle ambizioni assimilatrici del Futurismo.

> MARINETTI- […] Il mio manifesto sul futurismo mondiale contiene i vostri nomi.
> POLIANSKY- Ma noi non siamo futuristi. Siamo zenitisti!
> MARINETTI- Cioè dei futuristi serbi.
> Vi ho invitati come tali alla lotta contro il nemico comune: il passatismo sotto tutte le sue forme (P.D. 1926).

L'incendio del *Narodni dom*, la chiusura delle scuole slovene e croate sono ormai sullo sfondo, mentre nella successione del racconto riprende slancio la solidarietà dell'avanguardia artistica internazionale.

Per i lettori italiani la battaglia zenitista resta circoscritta alla costellazione dei movimenti futuristi, l'esaltazione della barbarogenie balcanica (Bière-Chauvel 2009) appare un eccentrico pretesto. Dell'uomo nuovo prefigurato da Micić, capace di rigenerare balcanizzandolo l'Occidente borghese, esaurito dal suo razionalismo, rimane un'eco lontana non priva di folclore, esotico come il suo nome "Balbarogenij". Del resto nemmeno l'appassionato saluto inviato da Fortunato Depero in occasione del primo quinquennio di *Zenit*, che compare nel numero 38, del febbraio 1926, sembra uscire da un generico afflato avanguardista:

> Bisogna barbaramente combattere - bisogna barbaramente vincere - Non esiste una guerra dolce […]. Viva l'irrequieta giovinezza rinascente vostra e nostra; canteremo rumoristicamente e danzeremo in baldoria il funerale della vecchia Europa conservatrice, agonizzante […]. Viva la nuova generazione futurista e zenitista italo-slava (Subotić 1985, p. 92).

Trieste 1926

In territori di confine, come quello giuliano, l'evocazione della riscossa balcanica, così come il richiamo al Costruttivismo sovietico acquistano invece valenze assai differenti, che mettono in gioco con ben altra complessità identità nazionale e aspirazioni internazionaliste. Non possiamo qui dare conto degli ormai stratificati interventi relativi al panorama delle avanguardie negli anni Venti in questo territorio. Faremo quindi riferimento, per un inquadramento generale, al già citato catalogo della mostra del 1985 (Passamani & Carpi 1985), ai più recenti contributi raccolti in occasione dell'esposizione goriziana del 2009, *Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali*, alla cui ampia bibliografia rimandiamo, al volume del 2010, *Giorgio Carmelich "Oh nulla un futurista…"*, uscito in relazione alla mostra inaugurata al Museo Revoltella a fine 2009, non dimenticando la raccolta di saggi pubblicata in occasione del convegno *Trieste: arte e musica di frontiera negli anni Venti e Trenta del XX secolo* del 2005 (Trst 2005).

Spostiamoci allora a Trieste, alla fine del 1926, per segnalare un altro incontro tra artisti. Dopo il divieto di pubblicazione del numero 43 di *Zenit* Ljubomir Micić lascia il paese, attraversa il confine senza documenti e viene arrestato e rinchiuso nel carcere di Fiume il 17 dicembre 1926: è proprio Marinetti a darsi da fare per farlo

rilasciare (Subotić 1985). Prima di proseguire il suo viaggio verso Parigi, dove raggiungerà nel gennaio del 1927 il già citato fratello Branko, il fondatore del Zenitismo fa tappa a Trieste, dove incontra August Černigoj e possiamo supporre alcuni dei giovani amici della scuola di via della Fornace, futuri membri del costruttivista Triestino. I dati di cronaca sono quanto mai scarni, demandati alla memoria di Černigoj e raccolti da Peter Krečič, lo studioso che a partire dagli anni Settanta ha maggiormente contribuito alla restituzione e all'analisi storica dell'avanguardia slovena, con interventi che qui possiamo solo marginalmente ricordare.

Ljubomir Micić raccoglierà, da Parigi, inoltre un nucleo di lavori del gruppo triestino in vista di una ipotizzata mostra parigina: in particolare alcuni *collages* dello stesso Černigoj, della moglie Thea e del giovane Edvard Stepančič, che l'intellettuale zenitista conserverà tutta la vita. Queste opere, confluite poi nel Narodni Muzej di Belgrado, rappresentano non solo degli interessanti indicatori degli orientamenti critici di Micić (Subotić 1985), ma soprattutto dei documenti importanti rispetto ad un problema per nulla secondario come è quello della datazione delle opere e della ricostruzione di una ricerca, che per altri versi è demandata a riproduzioni in bianco e nero.

Ma cerchiamo di cogliere il senso di quella che nel contesto triestino può apparire anche come una sorta di investitura o quanto meno un segno forte di una condivisione estetica, ideologica e identitaria, che diventa una premessa significativa del successivo progetto della Sala Costruttivista, ed allo stesso tempo della progressiva presa di distanza ad esempio di un giovane intellettuale come Giorgio Carmelich (Zar 2002; Masau Dan 2010). Cerchiamo quindi di capire la differente valenza di questo confronto con la compagine zenitista da parte di un artista sloveno, ritornato a vivere a Trieste dopo un breve soggiorno lubianese, in un momento storico estremamente complesso e difficile per i durissimi crescenti attacchi alle istituzioni, alle scuole e all'intera componente slovena messi in atto dal regime: perché al di là della verifica della circolazione delle informazioni, dell'aggiornamento sulle iniziative, della effettiva rete di circuitazione delle riviste, è questo il punto che qui ci interessa.

Certo anche in area giuliana, all'interno della schiera futurista, l'attenzione nei confronti del progetto zenitista non era mancato. Nell'archivio di Sofronio Pocarini confluito nell'archivio storico provinciale di Gorizia sono conservati il manifesto dello Zenitismo, firmato da Micić, Goll e Tokin, pubblicato a Zagabria nel 1922, assieme ad un fascicolo della rivista dello stesso anno. Del resto nel 1924 *L'Aurora, rivista mensile d'arte e di vita edita dal Movimento Futurista Giuliano* diretta dallo stesso

Pocarini, aveva pubblicato nel numero di giugno una pubblicità del periodico, mentre in quello di luglio aveva annunciato:

> Il fascicolo di giugno di 'Zenit' di Belgrado diretto da Liubomiro Mitzitch contiene un meraviglioso poema fantastico intitolato 'Panico sotto il sole' del poeta futurista Brankove Polianski. È preceduto da un ritratto futurista dell'autore e da una fervida e succosa prefazione del Mitzitch (Aurora 1924).

L'anno successivo è invece il *25*, foglio diretto da Carmelich, a inserire un testo di Micić, nel secondo dei due soli numeri, mentre in prima pagina enfaticamente si stampa un fitto elenco delle maggiori testate della «Stampa dell'Avanguardia Internazionale». Anche a seguire le iniziative di giovanissimi studenti, come Dolfi o Carmelich, appunto, nato nel 1907, si comprende immediatamente quanto l'orizzonte geografico culturale sia ampio e dilatato (Moscolin 2010), quanto sia forte l'aspirazione a sentirsi parte di una rete internazionale.

Rispetto a queste testimonianze, tuttavia, le esperienze del più maturo Černigoj ci impongono una riflessione ulteriore. Della formazione dell'artista triestino, che si diploma nel 1916 alla Scuola per Capi d'Arte, sezione arte decorativa, è stata sempre sottolineata più che la frequenza a Monaco dell'Accademia - nel primo semestre 1922-23 - e successivamente della *Gewerbeschule* - II semestre - l'esperienza didattica al Bauhaus, a cui lo stesso autore continuamente farà riferimento lungo il corso di tutta la sua vita. Anche se i documenti d'archivio (Bressan 2009, p. 204) portano a ritenere che l'iscrizione al *Wintersemester* 1923-1924 come uditore esterno limitassero solo ad alcune lezioni e corsi l'iter formativo, è il significato che finisce per assumere questa scelta che dobbiamo valutare[1]. Černigoj parla dei corsi propedeutici di Kandinsky e Moholy-Nagy, ed indubbiamente soprattutto la lezione di quest'ultimo segnerà in maniera determinante la successiva attività dell'artista sloveno, la sua vocazione costruttivista, la valenza ideologica attribuita al lavoro. Al di là dei costanti problemi economici, che lo costringono ad abbandonare l'impresa possiamo immaginare che l'artista volesse in qualche modo trovare un territorio di verifica degli stimoli, le suggestioni, le tensioni assimilate: un campo di intervento che inizialmente individua non a Trieste, ma a Lubiana, dove può trovare un interlocutore di primo piano come il poeta Srečko Kosovel, conosciuto attraverso la sorella Karmela, che aveva frequentato a Monaco. Non possiamo

[1] Particolare interesse rivestono, in questa prospettiva, gli esiti del convegno *Baunet. Bauhaus-Networking Ideas and Practice*, organizzato dal Muzej suvremene umjetnosti di Zagabria il 12-13 novembre 2012.

dimenticare la complessità di un fenomeno migratorio, che interessa negli anni Venti gli sloveni di Trieste, del Carso e dei territori annessi all'Italia con il trattato di Rapallo, che va inserito nel contesto della politica di repressione e snazionalizzazione del regime - rimandiamo all'ampia bibliografia inserita nel breve saggio di Aleksej Kalc nei già citati atti del Convegno del 2005 (Kalc 2005). Pensiamo allora all'arrivo di Černigoj a Lubiana nell'estate del 1924 e alla mostra personale alla Scuola Tecnica allestita nell'agosto dello stesso anno, che diventa un terreno per mettere a frutto le esperienze acquisite ed allo stesso tempo provocare artisticamente e politicamente il sonnolento clima cittadino. L'esposizione è documentata da alcune fotografie dell'architetto Ivo Spinčič, sulla base delle quali sono stati ricostruiti alcuni oggetti "plastici" in occasione della mostra a Idria del 1978 (*August Černigoj* 1978), che ha rappresentato la base degli studi successivi sul periodo costruttivista del pittore triestino. Tuttavia ciò che desta maggior interesse è l'allestimento, con enormi scritte dalla inequivocabile matrice politica («Il capitale è un furto», «Il progresso del meccanicismo significa la spartizione della proprietà», «L'artista deve diventare ingegnere, l'ingegnere deve diventare artista») e oggetti quali pezzi di macchinari, una motocicletta, una tuta da lavoro americana, a proposito del quale Fiorenza De Vecchi ha parlato di un rapporto con l'allestimento proposto da Henryk Berlewi per la mostra *Mechano-faktur* a Varsavia del 1924 (De Vecchi 1998). Nella stratificazione dei riferimenti, il rimando alla lezione costruttivista risulta, anche nella laconicità delle riproduzioni fotografiche, prevalente: con un esplicito omaggio a El Lissitzky in una scultura in cui compare appunto con evidenza la scritta EL. Al di là delle prevedibili reazioni locali, delle quali del resto lo aveva preavvertito lo stesso Srečko Kosovel, e dei rari consensi - l'interesse dimostrato da Jože Plečnik - possiamo immaginare che l'eco dell'iniziativa non sia uscita da una ristretta cerchia lubianese. Certo, date alla mano, comunque Černigoj non avrebbe fatto in tempo a farsi segnalare per la *I Mostra Internazionale Zenitista*, inaugurata a Belgrado il 9 aprile dello stesso anno. Bisogna aspettare infatti l'anno seguente perché avvenga l'incontro con il gruppo di Belgrado, quando nell'aprile del 1925 Branko Ve Poljanski organizza nella città slovena una serata zenitista. In questa occasione Černigoj si occupa della scenografia e stringe pubblicamente la mano a Poljanski. Ad ulteriore suggello dell'identità di intenti, i due artisti allestiscono insieme un recital zenitista a Trbovlje, e la scelta del centro minerario assume un'evidente valenza politica (Krečič 1985). Non dobbiamo dimenticare, del resto, che l'avventura "avanguardista" di Poljanski, allora studente, nasce proprio a Lubiana, nel 1921, con la rivista *Svetokret*. Del resto l'interesse dello stesso Kosovel nei confronti dello Zenitismo, la sua attenta lettura di *Zenit* è ampiamente documentato, mentre ancora aperto resta il dibattito sul rapporto di dare ed avere con l'artista triestino (Vrečko 2011).

Dal carattere esplicitamente didattico è invece la mostra organizzata nello stesso anno al Padiglione Jakopič, che si propone di mostrare «le opere impressionistiche, quelle espressionistiche e cubistiche di Černigoj» e di presentare «per la prima volta al pubblico lo sviluppo di queste tre correnti» (Krečič 1978, s.p.). Educare il pubblico, avvicinarlo alle motivazioni e agli esiti della ricerca contemporanea, attraverso strumenti e modalità differenti: è questa una priorità per l'artista sloveno, che contemporaneamente progetta la realizzazione di una rivista, dal titolo programmatico di *Konstrukter*. Ma questi piani vengono sconvolti nell'autunno 1925, quando Černigoj è costretto a lasciare improvvisamente Lubiana, accusato di attività sovversiva per il ritrovamento di un numero di *La Fédération Balcanique*.

Al suo rientro a Trieste l'artista si trova innanzi tutto nella necessità di ricostruire una rete di rapporti, che gli consentano anche un reinserimento professionale. I giovani "futuristi" Carmelich e Dolfi diventano naturali interlocutori, per la loro apertura culturale e l'autonomia dimostrata nei confronti del fronte marinettiano, e sono loro ad essere subito coinvolti nel progetto della scuola di "Insegnamento teorico astratto di elementi puri e dinamismo sintetico" di cui con ogni probabilità il pittore è ideatore e principale promotore. Se assai poco sappiamo della prassi didattica proposta, conosciamo il programma, scandito in cinque fasi, che sembra modellato sulla base dell'esperienza di Černigoj al Bauhaus. Come sottolinea Fiorenza De Vecchi (De Vecchi 1998) le attività previste sembrano riproporre l'impostazione del corso preliminare di Moholy-Nagy; in particolare il riferimento all'utilizzo di «oggetti usuali» per lo «studio elementare della materia» e «loro esposizione nello spazio» riprende l'uso di elementi di vetro, legno, fili metallici e spago usati dal maestro ungherese per la formazione dei suoi allievi. La contrapposizione tra arte antica (statica) e arte moderna (dinamica), così come l'espressione "dinamismo sintetico" dovevano suonare invece pienamente futuristi ai due promotori più giovani, che certamente vedevano la fase E - applicazione generale all'architettura, pittura, scultura, scenografia, arte decorativa (cartellonistica e decorazione del libro) - come pienamente rispondente ai loro interessi.

Fig. 1: Programma della Scuola d'indirizzo costruttivista, 1925.

Questo non vuol dire però che ai compagni di questa avventura non risulti assai chiaro il sistema di riferimenti culturali ed ideologici di Černigoj. Da questo punto di vista si rivela interessante la recensione che Carmelich dedica al pittore su *La Voce di Gorizia* nel dicembre 1925 (Carmelich 1925), in cui anche se in termini metaforici si fa chiaro riferimento all'adesione zenitista. Più che all'esperienza della scuola dobbiamo piuttosto guardare ad alcune prese di posizione espresse da Černigoj su periodici di lingua slovena. Pensiamo ad esempio al manifesto apparso su *Mladina*, rivista stampata a Lubiana (Delak & Černigoj 1926):

> Si combatte contro l'idiotismo di Cézanne e quello germanico- contro l'espressionismo, come pure contro l'arte inglese dei piroscafi di commercio. Vogliamo essere barbarogeni. È questa un'espressione di origine balcanica, vogliamo vivere come il mondo intero in una forma dinamica di attività (Krečič 1985, p. 39).

Altrettanto interessanti due articoli apparsi sul giornale triestino *Učiteljski list*, nel primo dei quali il Costruttivismo viene proposto come il momento più maturo di uno sviluppo che parte dall'Impressionismo, mentre nel secondo il sostegno alla causa costruttivista viene motivato anche in termini ideologici, con la contrapposizione di questa corrente rispetto all'individualismo degli altri movimenti d'avanguardia.

È tuttavia nel corso dell'autunno 1927 che queste sollecitazioni trovano una loro più concreta maturazione. Su di un fronte si realizza il progetto di una rivista che dia voce alle ricerche dell'avanguardia slovena e si inserisca nel più ampio contesto

internazionale. Escono infatti a Lubiana due numeri di *Tank* (*Tank* 1 ½, 1927; *Tank* 1 ½-3, 1927), che pur nella eterogeneità dell'impianto illustrativo dà ampio spazio agli interventi grafici costruttivisti di Černigoj e Stepančič. Direttore è il regista Ferdo Delak, altra interessante figura di snodo in rapporto con Sofronio Pocarini e il gruppo futurista goriziano, particolarmente attenta alle innovazioni prampoliniane (Štoka 2009), che meriterebbe un'analisi più approfondita, anche in relazione all'importanza che il teatro e la scenografia assumono nella ricerca di Černigoj in questo periodo. Proprio dalla corrispondenza tra Delak e Micić, riproposta da Vida Golubović nell'introduzione all'edizione facsimilare dei due numeri della rivista slovena (Golubović 1987) si comprende il ruolo che il regista goriziano attribuisce all'artista zenitista e quanto il progetto di *Tank* tenga conto del modello di *Zenit*. Nel quadro dei diversi interventi, che in molti casi recuperano precedenti pubblicazioni e che raccolgono testimonianze dei protagonisti delle avanguardie internazionale senza una precisa linea di orientamento - Tzara, Walden, Ve Poliansky, Marinetti, Schwitters - vale la pena di ricordare il lungo scritto autobiografico di Micić *Rien de personne ou mon autobiographie. écrit sur l'invitation de l'académie des sciences et des arts à moscou, à l'occasione de l'exposition international de l'art révolutionnaire de l'occident et de l'amérique* nel quale l'intellettuale zenitista ricostruisce miticamente il proprio "viaggio" di «werther maladif d'origine serbe des balkans», enfatizzando gli esiti dolorosi dell'intransigente coerenza della rivoluzione zenitista, antiborghese, anticristiana, antieuropea

> car nous étions dégoutés de toute politique et du mensonge de la culture de tout le monde […] moi "fou balkanique", fameux par mes méfaits et poète du sixième continent, j'étais à la merci du dédain de l'opinion publique, des railleries de la racaille de presse et de la haine de mes contemporains, hérnières dans leurs cerveaux. Dans leur haine contre zenit et le mouvement zénitiste ils sont tous d'une unanimité pathologique: serbes, croates et slovènes, sans différences de parties politiques et de loges farmaçonique car au lieu de prolonger la gloire du mensonge national et culturel, ce qui m'aurait sûrement amené au fauteuil ministerial, je rugissait: zenitisme-anticulture-antieurope!
> Le petit esprit de la petite bourgeoisie se venge cruellement. On prétend déjà depuis plusieurs années que je suis mercenaire de quelqu'un. À Zagreb je l'étais de Belgrade, a Belgrade celui de Lénine […] (Micić 1927).

Rispetto a questo "urlo" solitario il manifesto bilingue, sloveno-italiano di Černigoj sembra contrapporre l'ottimistico invito agli artisti contemporanei espresso da *Moj posdrav! /Saluto*, in cui rafforza il riferimento all'identità slava e quindi enuncia

e giustifica politicamente l'opzione costruttivista, ma allo stesso tempo sottolinea come la collaborazione internazionale sia presupposto imprescindibile dello spirito dell'avanguardia, rilanciando un appassionato appello agli artisti italiani impegnati nella comune battaglia estetica.

> Invitando tutti gli avanguardisti italiani di informare e collaborare a questa costruzione attiva dello spirito nuovo, dimenticando completamente piccola speculazione personale od altro, affinché non si possa occasionalmente rinfacciare a nessuno la passività informativa in merito all'attivismo costruttivista dell'arte del gruppo d'avanguardia slavo.
> salutando, gridando, urlando, invocando evviva, evviva il nuovo organo d'avanguardia artistica slava=evviva il tank
> prof. augusto černigoj, costruttivista (Černigoj 1927).

Ma non è certo il campo della teoria quello nel quale Černigoj, con il gruppo dei suoi collaboratori e allievi, dà un contributo maggiormente significativo (lo aveva ben colto uno dei suoi primi critici, Carmelich, lo sa bene chi ha seguito tutto il suo itinerario artistico e il suo insegnamento fin in anni recenti). È infatti nelle prove grafiche che la riflessione sugli esiti delle avanguardie storiche si fa più maturo, proprio scorrendo queste immagini constatiamo del resto quanto rispetto alla verifica per così dire a tutto campo di Černigoj:

A. Černigoj, Linolej (1927)

A. Černigoj, Linolej (1927)

A. Černigoj, Linolej (1927)

A. Černigoj, Linolej (1927)

A. Černigoj, Linolej (1927)

A. Černigoj, Linolej (1927)

A. Černigoj Linolej (1927)

l'interpretazione più rigorosamente "costruttivista" sia quella del suo allievo più promettente, Eduard Stepančič:

E. Stepančič, Linolej (1927)

E. Stepančič, Linolej (1927)

E. Stepančič, Linolej (1927)

uno dei protagonisti del complesso intervento presentato alla *I Esposizione del Sindacato di Belle Arti*, che si era aperta a Trieste nell'ottobre dello stesso anno e di cui proprio alcune foto pubblicate sul secondo numero di *Tank* forniscono una fondamentale testimonianza.

Razstava konstruktivistov v Trstu 1927.

Pogled na razstavni prostor konstruktivistov v Trstu 1927

Razstava konstrukcij (Trst 1927); E. Stepančič na razstavi konstruktivistov v Trstu 1927; G. Poljak na razstavi konstruktivistov v Trstu 1927

Rimandiamo alle capillari analisi di Peter Krečič e di Fiorenza De Vecchi (De Vecchi 1991), che hanno posto le basi della ricostruzione dell'allestimento, in occasione della mostra *Il mito sottile*, organizzata al Museo Revoltella nel 1991, limitandoci a segnalare alcuni nodi critici che questo caso propone.

Innanzi tutto non possiamo non sottolineare il contesto (Fasolato 1997) in cui si situa l'allestimento del gruppo costruttivista triestino e la scelta operata dal maturo pittore di inclinazioni novecentiste Edgardo Sambo, che in quanto curatore della mostra decide non solo di accettare le opere di Černigoj e compagni, ma di consentire l'istallazione degli oggetti in uno spazio che diventa esso stesso unità significante, allestimento rafforzato dal manifesto programmatico pubblicato in catalogo. Lo stesso Sambo scrive nell'introduzione di aver ritenuto la ricerca del gruppo «interessante, pur riconoscendo quanto le loro espressioni d'arte siano divergenti dalle nostre, anche le più estremiste, che, per quanto deformate, rimangono sempre nel campo della tradizione» (I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste 1927). Il fatto che sia ancora il pittore, segretario del Sindacato Fascista, a mitigare gli entusiasmi espressivi e ideologici del professore "costruttore", intenzionato a inserire nell'intervento anche l'immagine costruttivista di Lenin, ci dimostra quanto fosse ben consapevole del significato politico attribuito da Černigoj alla proposta.

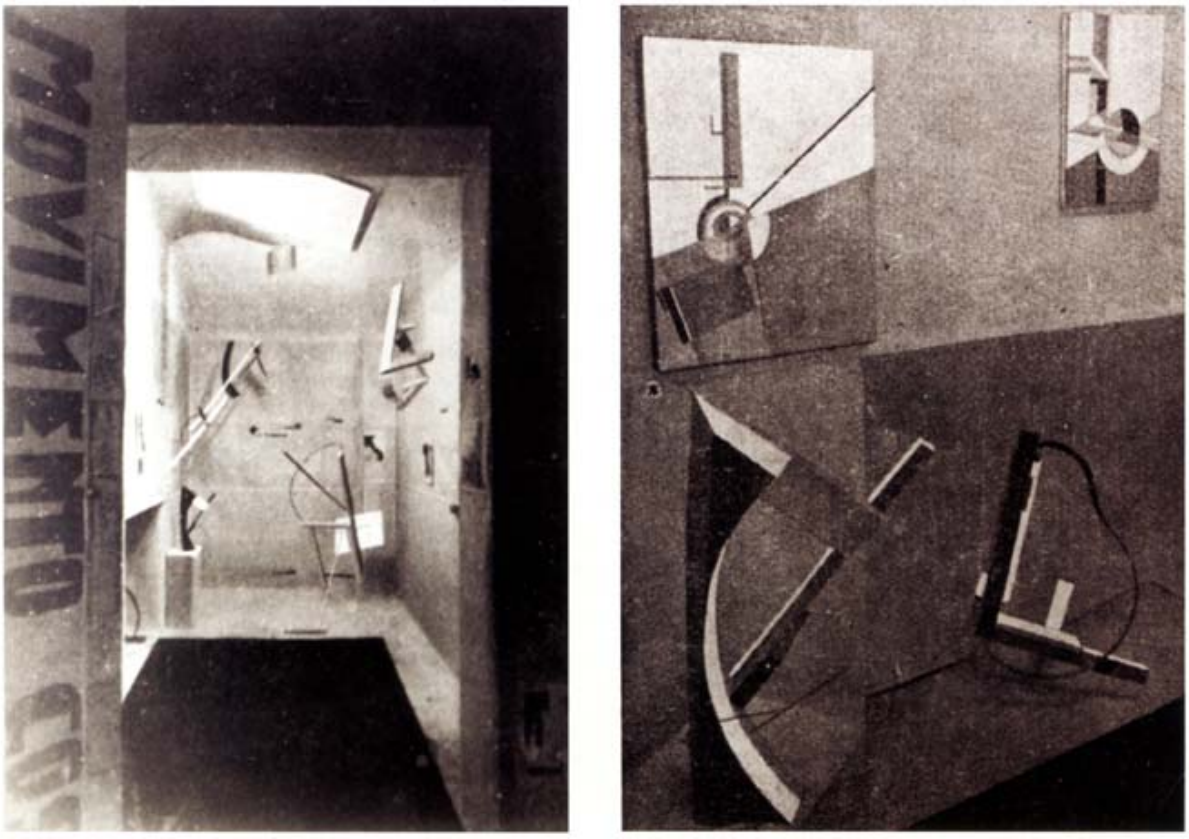


Fig. 2: I esposizione del Sindacato di belle arti e del Circolo artistico di Trieste, Sala costruttivista, 1927.

Gruppo costruttivista di Trieste.

Il gruppo presenta elementi del tutto nuovi all'ambiente locale, cosicchè tutte le nuove forze d'arte vivono = combattono.

Noi attivisti arch. Carmellich Giorgio, prof. A. Cernigoi, G. Vlah, E. Stepancich abbiamo per meta l'arte + oggetto = funzione cioè **sintesi totale** del **movimento** nello **spazio.** Di fronte alla vecchia concezione della pittura, scultura letteraria, la nostra attività tende a una **nuova pittura scultura assoluta** vibrazione di colore + spazio + tempo = forma, ovvero funzione per se stessa esistente e vitale-pura. Noi combattiamo a priori la forma dell'arte di riproduzione naturalistica o fantastico mistica, e l'attuale letteraria individualista dell'ultima generazione decadente.

La nostra attività consiste nel dare **oggetto al movimento** con il colore, materia e forma, perciò i nostri elementi sono puri = astratti.

La costruzione astratta esiste nella sua totale impronta per l'artista e per l'osservatore, ambidue devono estrarre ciò che è sensitività = espressione prodotta dall'oggetto. Perciò la formazione degli oggetti esposti consiste di **materiali + colore + forma** = assieme tattile nel tempo e nello spazio, contribuendo con ciò lo stato sintetico = espressione vera e pura dell'**Arte oggettiva** (e non come per la pittura fino ad oggi „L'art pour l'art" soggettivistica).

L'arte è distintamente il prodotto collettivo-multiplo = sintesi perfetta di tempo e spazio = contemporaneità.

Non più arte riproduttiva
„ „ „ figurativa
Bensì arte sintetica costruttiva
„ oggettiva tattile
„ utile collettiva.

Prof. A. CERNIGOJ.

Fig. 2: Presentazione del gruppo costruttivista di Trieste, 1927.

Dobbiamo certamente inquadrare questo episodio nella politica culturale promossa dal regime e in particolare nella strategia di assorbimento e snazionalizzazione che in ambito artistico vede come strumento portante proprio il sindacato (Mislej 1997). Illuminante ad esempio una lettera scritta nel 1927 da Veno Pilon, uno degli artisti sloveni giuliani che come Spazzapan, Stepančič, Ivan Čargo, Sergio Sergi lasceranno proprio in quegli anni i loro luoghi d'origine:

> Negli ultimi tempi io e Spazzapan subiamo pressioni ed esortazioni ad aderire al sindacato degli artisti di Trieste nonché lusinghiere promesse ed ampie garanzie circa l'esposizione autunnale. Ci toccherà probabilmente iscriverci, se ci verrà prospettata la pur minima possibilità di muoverci. Così non è possibile andare avanti ed anche per quanto riguarda il passaporto non possiamo accettare di rimanere incatenati per sempre ad uno stesso luogo. Il proposito di una liquidazione generale non mi ha ancora abbandonato, ciononostante faccio di tutto per andarmene quanto prima ed il più lontano possibile (Mislej 2009, pp. 383-384).

Eppure, ciò che spiega forse più di altro la disponibilità e la “tolleranza” nei confronti della “rivoluzionaria” proposta del gruppo costruttivista triestino è la piena consapevolezza della sua scarsa o quasi nulla pericolosità, l’incapacità di incidere sia sul piano artistico che politico: una macchina da guerra destinata a restare inattiva. La reazione della critica è freddina, distaccata, ma per nulla scandalizzata. Più del quasi scontato dissenso di Silvio Benco, è significativo l’atteggiamento di Dario De Tuoni la cui stagione futurista e le aperture nei confronti della ricerca europea avrebbero fatto supporre un atteggiamento più partecipe. Il critico, che per altro ammira il temperamento artistico di Černigoj per il quale auspica una liberazione dalle «pastoie di certi convenzionalismi d'avanguardia estremista», boccia l'iniziativa come arretrata, sostanzialmente debitrice della sperimentazione futurista e della lezione “purista”.

> È un gruppo di giovanissimi che programmizzano le loro aspirazioni con il Noi in grassetto, e i segni matematici dei più, dei meno, degli eguale, com’era di moda all’epoca del futurismo e nell’immediato dopoguerra. Di ‘nuova pittura’, che assimila in pari tempo la ‘scultura assoluta’, ben poca cosa, per chi abbia un po’ di pratica. Son costruzioni già vedute nell’Esprit Nouveau e nelle altre riviste di avanguardia europea (De Tuoni 1927).

Del resto anche Karlo Kocjanči sulle pagine della triestina *Edinost*, la testata di lingua slovena che sarebbe stata di lì a poco costretta a chiudere, dimostra la stessa diffidenza nei confronti dell' “ambiente”, pur apprezzando le singole opere: la forte valenza identitaria, internazionalista e panslava, del richiamo costruttivista non viene quindi, se non compresa, sicuramente quanto meno non condivisa. Così forse il registro che meglio interpreta la reazione non solo del pubblico ma anche di intellettuali come Carmelich direttamente coinvolti - significativa la lettera spedita a Dolfi da Merano il 10 ottobre 1927 (Zar 2002, p. 167) - è quella del giornale umoristico *Marameo*

> Non prenderemo nota, asini come siamo in “arte costruttista” di tutta quella roba deposta o appesa nel bugigattolo a destra dove gli “attivisti” prof. Cernigoj, Edoardo Stepancic, Giuseppe Vlah e Giorgio Carmelich presentano: cerci+stechi+tachi de goma+trapole de sorzi= assieme tattile nel tempo e nello spazio (Strazzacavei 1927).

Ma era davvero così velleitario e banale, così vanamente retorico lo “sgabuzzino” costruttivista? Era veramente così scontato, a Trieste, ripercorrere le

vie intraprese da Moholy-Nagy e El Lissitzky; poteva essere considerato davvero come un'attardata manifestazione provinciale rispetto alle tappe scandite dalla ricerca europea? Anche tenendo conto delle difficoltà di valutare la coerenza di un ambiente solo partendo da fotografie o da ricostruzioni postume, credo si possa pienamente concordare con le valutazioni proposte da Peter Krečič e da Fiorenza De Vecchi, che ha fornito una puntuale, dettagliata analisi dei singoli pezzi, di cui ha individuato le possibili fonti e matrici, ma soprattutto ha dimostrato la coerenza di un progetto in cui all'impianto geometrico architettonico si intreccia un percorso didattico-pedagogico. Il fatto di considerare il piccolo spazio concesso come un parallelepipedo sulle cui facce intervenire con stesure cromatiche (per esempio il rettangolo asimmetrico sul pavimento), con composizioni bidimensionali, ma soprattutto con le strutture spaziali delle *Costruzioni sintetiche* di Černigoj e le *Costruzioni dinamiche spaziali* di Stepančič che scendono appese a fili dal soffitto ci fa capire che siamo molto lontani anche dall'impostazione delle «ricostruzioni dell'universo» futuriste. Non è possibile infatti non cogliere nelle sculture del giovane allievo, che rilegge con audacia le proposte di Rodčenko, dei Proun di Lissitzky, delle sperimentazioni di Tatlin, oltre che il rigore geometrico, il valore simbolico di una liberazione dalle leggi della gravità, a sua volta non priva di valenze ideologiche, che a fine anni Venti dimostra una grande consapevolezza delle prospettive dell'arte plastica.

Allora come possiamo spiegare la scarsa se non inesistente incidenza della mostra nel contesto italiano? Ho provato a rispondere a questa domanda in altra sede (Strukelj 2010), cercando di tener conto dell'impatto del Padiglione sovietico della Biennale veneziana del 1924, e della indubbia sintonia con le ricerche di Pannaggi degli anni 1925-26, in particolare nell'arredo di casa Zampini a Esanatoglia. È tuttavia significativo che dell'allestimento costruttivista non resti traccia nelle pagine delle riviste d'arte italiane: ma *Noi* nel 1927 era già chiusa da due anni, *Il Futurismo* aveva interrotto la pubblicazione proprio in quel periodo. Avrebbe potuto esserci tuttavia un altro tramite importante, il numero speciale di *Der Sturm* dedicato alla "Junge slovenische Kunst", che in qualche modo diventa momento fondante della costruzione identitaria della avanguardia slovena, pubblicazione a cui è stata dedicata nel 2011 una mostra a Lubiana, accompagnata da un interessante catalogo ai cui vari contributi rimando (Der Sturm 2011). Il numero speciale viene introdotta da un testo scritto da Heinz Luedecke e Fernand Delak, che firma anche un articolo sul nuovo teatro sloveno. È del resto l'intellettuale sloveno fondatore di *Tank* il tramite privilegiato con Walden e *Der Sturm* (Štoka 2009). L'intervento (Bressan 2009, pp. 199-202) è molto interessante perché in qualche modo propone in un contesto europeo le problematiche già emerse nei due numeri di

Tank, mettendo in luce la particolare posizione dell'avanguardia slovena, quella condizione di snodo tra occidente e oriente che ne caratterizza la specificità, ma anche le potenzialità di apporto nell'ambito del circuito europeo. Bisogna riconoscere tuttavia che sia in questo scritto che nell'articolo di Luedecke dedicato a Černigoj, illustrato da una foto della mostra triestina, l'interesse è puntato sulle singole opere e non sulla complessità dell'allestimento.

Il numero speciale non passa tuttavia inosservato a Trieste. Il *Popolo di Trieste* (*Svegliarino artistico* 1929) riferendosi a Pilon e Černigoj scrive: «Quanto poi a questi pittori giuliani che altra volta hanno opportunamente dichiarato in qual conto tengano la snazionalizzazione che si vuol fare ai loro danni, sentiranno – vogliamo crederlo – il dovere di scrivere a tutte le riviste del mondo che sono cittadini italiani, pittori italiani». E probabilmente non era sfuggita la copertina di *Der Sturm* del dicembre 1928, in cui una linoleografia del pittore triestino riportava la seguente didascalia «Prof. August Cernigoj/Jugoslavien».

Qualche altro indizio ci potrebbe aprire altri fronti di indagine, che tuttavia ben difficilmente possono trovare una concreta verifica. Nella scheda biografica stilata da Edvard Stepančič conservata all'ULUS di Belgrado, l'artista cita tra le gallerie che hanno esposto le sue opere la Casa d'Arte Bragaglia, dove del resto aveva esposto Veno Pilon e questo prima di indicare la mostra costruttivista, un dato che comunque ci può far riflettere se non altro sulla volontà di riferirsi al circuito futurista: ma è troppo poco per riuscire a formulare delle ipotesi di lavoro. Del resto proprio la fisionomia e il percorso dell'artista triestino presentano ancora, nonostante il fondamentale contributo di Krečič in occasione della rassegna lubianese del 2006 (Krečič 2006), ampi campi di approfondimento, a partire dalla ricostruzione della sua formazione, ma soprattutto delle sue esperienze durante il suo soggiorno parigino del 1929 e 1931. Al di là degli scarni dati biografici a noi rimasti, nessuna documentazione iconografica ci consente di ricostruire i possibili esiti della frequentazione della Académie Moderne di Fernand Léger o dell'insegnamento di Paul Colin, mentre alcuni ricordi registrati da Krečič negli incontri con il maestro devono essere riletti nella loro dimensione mitica: così ad esempio la scoperta in una vetrina parigina di una monografia di Moholy-Nagy, il riconoscimento della convergenza con le ricerche del gruppo costruttivista triestino cozza con il preciso riferimento all'opera dell'artista ungherese, ben documentata se non altro in *Der Sturm*, in un collage di Stepančič pubblicato sulla stessa rivista nel numero *Junge slovenische Kunst.* Certo né Ljubomir Micić, né Veno Pilon nel nuovo contesto metropolitano sembrano rappresentare dei saldi punti di riferimento capaci di rinvigorire le premesse della sperimentazione triestina. A tener conto degli sviluppi successivi, dei quadri della fine anni Trenta, inizi Quaranta dipinti dopo il

trasferimento a Belgrado nel 1931, Parigi sembra aver schiuso a Stepančič piuttosto la via del colore, averlo introdotto all'École de Paris. È tuttavia probabilmente anche attraverso l'insegnamento di Petar Dobrović nella capitale serba che la lezione di Cézanne diventerà nuovo campo di studio e rigorosa analisi.

Dobbiamo allora considerare l'esperienza del gruppo costruttivista una parentesi definitivamente chiusa oppure possiamo rintracciarne gli esiti, l'eredità sul lungo periodo? Nella complessa e ricchissima attività di Černigoj resta costante indiscussa la difesa ad oltranza di una libertà di sperimentazione linguistica, che diventa saldo principio ideale mai disconosciuto, l'impegno didattico-formativo, l'attenzione nei confronti delle arti applicate, che passa a sua volta attraverso una piena consapevolezza della valorizzazione di materiali ed oggetti. In questa prospettiva la sua proficua collaborazione con lo studio STUARD di Pulitzer-Finali, i suoi pannelli decorativi per le navi Saturnia, Victoria e Conte di Savoia (Vatta 1998), così come l'allestimento della mostra del mare (1934), o anche il progetto per palestra presentato nel 1934 alla mostra nazionale di plastica murale di Genova (Stile futurista 1934, p. 29) vedono consolidarsi elementi secondofuturisti, all'interno tuttavia di un costante e coerente rimando ad un rigore geometrico costruttivo, che resterà griglia di riferimento ineludibile anche nelle diverse stagioni del suo vitale percorso dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta. "Internazionalista" resta infatti sempre la sua prospettiva estetico-politica: un nesso questo che resterà inscindibile, in una continua oscillazione tra elementi "costruttivisti" e forti componenti dada. Una rivoluzione, quella di Černigoj, certo combattuta attraverso l'arma dell'ironia, accettando di indossare le vesti del vecchio maestro dell'avanguardia, ma non per questo senza accettare il rischio di una sostanziale emarginazione: con le sue opere così poco inclini a farsi interpreti di una identità univoca, né un'identità stilistica, né tanto meno nazionale. Ai suoi tanti allievi Černigoj ha tuttavia offerto per così dire uno "sguardo", un metodo, la curiosità, la passione per la sperimentazione, lasciando un segnale forte quanto meno nel contesto della cultura triestina.

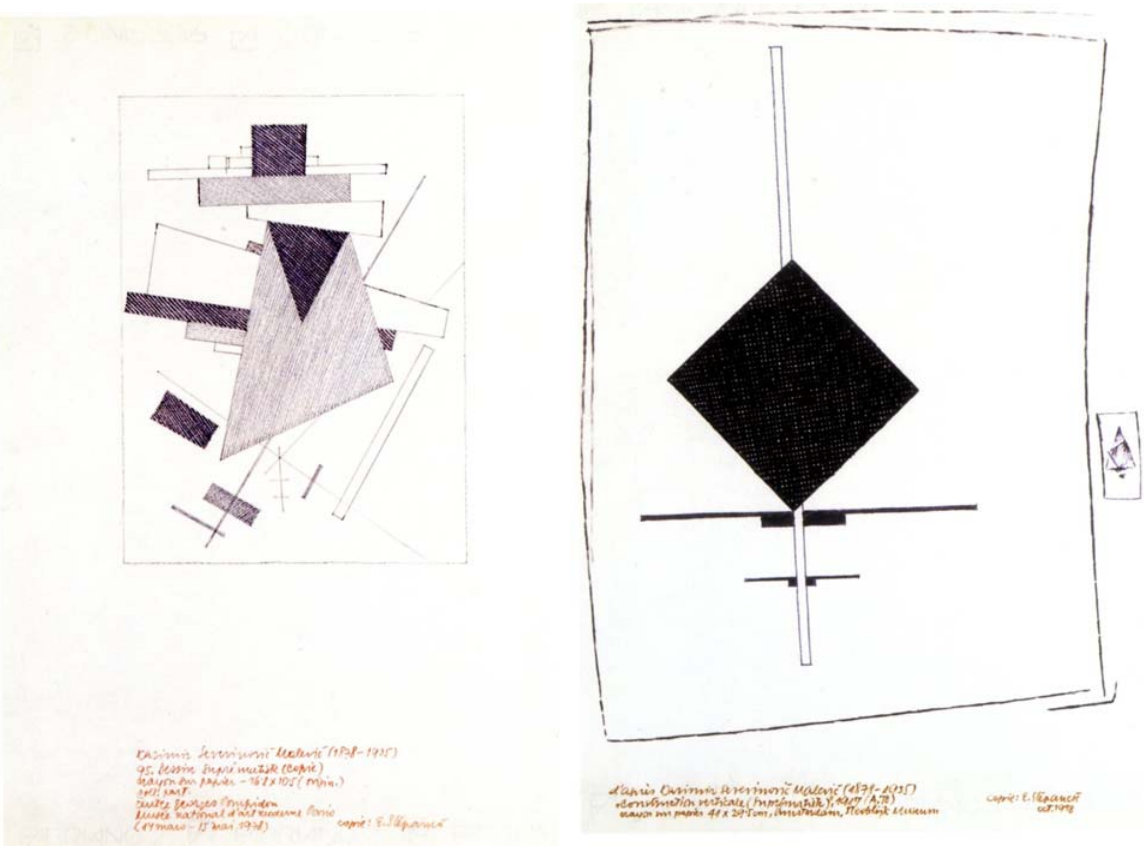


Fig. 4,5: E. Stepančič, *d'après Malevič*, 1978. Courtesy: archivio Stepančič.

Quanto a Eduard Stepančič, potremmo ripartire da una serie di disegni-omaggio a Malevič, veri e propri studi *d'après* alcune opere esposte nel 1978 alla mostra al Centre Pompidou, che l'artista visita in occasione di un suo soggiorno parigino. Si tratta di uno dei rarissimi punti fermi cronologici, nella per altro impervia ricostruzione della vasta produzione dell'autore, che segnala quanto programmatica sia la sua riflessione sull'esperienza costruttivista nel corso degli anni Settanta, anche se indubbiamente già i dipinti del decennio precedente vedono riaffiorare una *texture* geometrica, che riprende le sperimentazioni degli anni Venti. Per quanto gli studi sono riusciti fino ad ora a restituire, la ricerca di Stepančič appare ciò nonostante quasi incredibilmente isolata, frutto di un processo di sviluppo tutto interno, non correlata se non per via indiretta alla stagione delle neoavanguardie degli anni Sessanta, quasi l'Eduard Stepančič attivo nella Belgrado di quegli anni guardasse con sguardo nostalgico e distaccato, in una prospettiva quasi autobiografica, ad un'esperienza ormai conclusa. Ma, attenzione, il 1978 non casualmente coincide con la data della prima mostra retrospettiva di Černigoj, curata da Alexander Bassin e Peter Krečič, a Idrija, che dà avvio all'indagine del periodo

costruttivista triestino e più ingenerale dell' avanguardia slovena degli anni Venti. La ricostruzione filologica delle opere del 1978, dell'allestimento dell'ambiente costruttivista del 1991 e del 1998 può diventare terreno per nuove sperimentazioni e riletture: e allora le sculture sospese nello "sgabuzzino" costruttivista diventano per il regista sloveno Dragan Živadinov inattese anticipazioni delle sue performances teatrali a "gravità zero" (Živadinov 2009). Se è probabilmente in questo contesto che si sviluppa anche nei protagonisti una progressiva consapevolezza dell'importanza culturale di quella stagione, è proprio attraverso la mediazione del recupero storiografico che l'eredità "costruttivista" può continuare per via mediata a dare i suoi frutti.

L'autrice

Vanja Strukelj, ricercatrice presso il Dipartimento LASS dell'Università di Parma, insegna Storia della critica d'arte e Fonti per la storia dell'arte moderna e contemporanea.
Nei suoi studi ha indagato numerosi aspetti della cultura figurativa italiana del Novecento in saggi dedicati alla pittura (*Carlo Mattioli*, 1983, *Giosetta Fioroni* 1984, *Goliardo Padova*, 1989, *Pittura e opus alchemico in Zigaina*, 1989, Livio Schiozzi, 2007, Bogdan Grom, 2008, 2013, *Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito*, 2009, *Carmelich guarda Černigoj. Note, a margine, sul costruttivismo triestino*, 2010), al manifesto pubblicitario (*Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano*, 1977, *Sepo*, 1979, *Adolf Hohenstein*, 2003, *Luci fantasmagoriche*, 2008), al fumetto (*Renato Calligaro*, 1985), alla satira (*Anticlericalismo e satira risorgimentale in Italia: circolazione di modelli e fonti iconografiche ne "Il Fischietto"*, 2008) e all'illustrazione (*Guido Marussig. Il mestiere della arti*, 2004, *Dentro, fuori, sulla soglia. Itinerari dello sguardo in* Tableau de Paris *1852-1853,* 2012). Negli ultimi anni le ricerche si sono mosse su altri temi quali le guide locali (*Le guide postunitarie di "Reggio nell'Emilia": il racconto della città tra miti e stereotipi*, 2003), il viaggio (*Esporre l'Egitto. Viaggiatori europei all'inaugurazione del canale di Suez*, 2013), la formazione artistica (*Progettare una scuola. L'Istituto per l'arredamento e la decorazione della nave e degli interni di Trieste dalla fondazione al 1968*, 2005), mentre centrale è stata l'attenzione al dibattito critico europeo tra Ottocento e Novecento, in particolare all'ambito della cultura preraffaellita e simbolista (G. P. Minardi, G. Silvani, V. Strukelj, *La trama delle arti*, 2004; *Il pittore, la lettera, il viaggio. La correspondance di Eugène Fromentin e il progetto de Les Maitres d'autrefois, 2005; Nel segno di Polifilo, 2010; D. G. Rossetti, Lettere scelte,* a cura di G. Silvani e V. Strukelj, 2010). Tra le ricerche in corso va segnalata un'ampia indagine sul sistema delle esposizioni italiane postunitarie, che prende in esame il tema dei salons caricaturaux e del sistema editoriale e pubblicitario (*Citta` in mostra. Parma 1870, immagine debole di un potere in crisi*, 2010; V. Strukelj, F. Zanella, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, 2011; *All'ombra dei maestri: monumenti e esposizioni tra identità nazionale e identità locale*, 2013).

e-mail: vanja.strukelj@unipr.it

Bibliografia

I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste 1927, catalogo della mostra, Padiglione Municipale Giardino Pubblico, Trieste, ottobre-dicembre 1927, [s.e.], Trieste.

Aurora 1924, II, 7.

Barillari, D 2001,'ad vocem Jugoslavia', in *Il dizionario del Futurismo*, ed. E. Godoli, Vallecchi, Firenze, I, pp. 605-611.

Bassin, A & Krečič, P (eds.) 1978, *August Černigoj. Retrospektivna razstava del Augusta Černigoja,* catalogo della mostra, Mestni musej Idrija 1978, Tiskarna Mestni musej Idrija, Idrija (SLO).

Benzi, F 2013,'Futurismo e Mitteleuropa: scambi, influenze e analogie. Approfondimenti per la mappatura di un tema', *Storia dell'arte*, n.s. 34, pp. 127-152.

Berg, H F & Gluchowska, L 2013, *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-garde in the First Half of the Twentieth Century*, Peeters, Leuven.

Berghaus, G (ed.) 2000, *International Futurism in arts and literature,* s.e., Berlin.

Bière-Chauvel, D 2009, 'La revue Zenit: une avant-garde entre particularisme identitaire et internationalisme', in *Europa! Europa? European avant-garde and modernism studies*, eds. S. Bru, J. Baetens & B. Hjartarson, de Gruyter, pp. 138-152.

Bressan, M 2010, *Der Sturm e il Futurismo*, Laguna, Gorizia.

Briski Uzelac, S 2003, 'Visual Arts in the Avant-gardes between the Two Wars', in *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, eds. D. Djurić, & M. Šuvaković, The MIT Press, Cambridge (MA), London, pp. 123-169.

Carli, M 1920, *Con D'Annunzio a Fiume*, Facchi, Milano.

Carmelich, G 1925, 'Augusto Černigoj', *La voce di Gorizia*, 22 dicembre.

Carpi, U 1981, *Bolscevismo immaginista*, Liguori, Napoli.

Carpi, U 1985, *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma.

Carpi, U & Passamani, B (eds.) 1985, *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del Futurismo nella Venezia Giulia,* catalogo della mostra, Palazzo Attems, Gorizia, febbraio-aprile 1985, Arti Grafiche Campestrini, Gorizia.

Černigoj, A 1927, 'Moj posdrav! /Saluto', *Tank*,1 ½, pp. 7-8.

Coen, E (ed.) 2009, *Futurismo 100: Illuminazioni. Avanguardie a confronto. Italia - Germania - Russia*, catalogo della mostra, Mart, Rovereto, 17 gennaio 2009 - 7 giugno 2009, Electa, Milano.

Delak, F & Černigoj, A 1926, 'Kai je umetnost?', *Mladina*, 1, pp. 20-23.

De Vecchi, F 1991, 'La sala costruttivista: una ricostruzione', in *Il mito sottile: pittura e scultura nella città di Svevo e Saba*, catalogo della mostra, Civico Museo Revoltella, Trieste, 26 ottobre 1991 - 30 marzo 1992, Civico Museo Revoltella, Trieste 1991, pp. 100-108.

De Vecchi, F 1998, 'Černigoj e il costruttivismo europeo. Gli anni "rivoluzionari"', in *Augusto Černigoj (1898-1985). La poetica del mutamento,* catalogo della mostra, eds. M. Masau Dan & F. De Vecchi, Civico Museo Revoltella, Trieste, 19 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999, Civico Museo Revoltella, Trieste - Editoriale Associati, Trieste.

De Tuoni, D 1927, 'L'Esposizione d'Arte al Giardino Pubblico', *Il Popolo di Trieste*, 15 ottobre.

Der Sturm in slovenska historična avantgarda/Der Sturm and the Slovene historical avant-garde, [catalogo della mostra], Muzej in galerije mesta, Ljubljane, 28.5.2011 - 26.6.2011, Mestna galerija Ljubljana, Ljubljana.

Djurić, D & Šuvaković, M (eds.) 2003, *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Fasolato, P 1997, 'Venezia Giulia: attorno le esposizioni interprovinciali', in *Arte e stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944*, eds. E. Crispolti, M. Masau Dan & D. De Angelis, catalogo della mostra, Civico Museo Revoltella, Trieste, 1997, Skira, Milano, pp. 53-66.

Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali 2009, Sala della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, Gorizia, catalogo della mostra, 28 novembre 2009 - 28 febbraio 2010, Laguna, Gorizia.

Golubović, V & Subotić,I 1983, *Zenit i avangarda 20ih Godina/and the Avant-garde of the Twenties*, Beograd, Narodni Muzej, febrar-mart 1983, [s.e.], Beograd.

Golubović, V 1987, 'Dopisovanje v zvezi z revijo "Tank": Černigoj- Delak- Micić', in *"Tank*", reprint, Ljubljana, s.p.

Kalc, A 2005, 'Ai confini orientali della civiltà italiana tra le due guerre', in *Trst: Umetnost in glasba ob meji v dvaisetih in tridesetih letih XX.stoleta / Trieste: Arte e musica di frontiera negli anni venti e trenta del XX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi, ed. T. Rojc, Glasbena Matica, Ljubljana, Znanstveno raziskovalni center Slovenke akademije znanosti in umetnosti, Trieste, Narodna in študijska knjižnica/Biblioteca nazionale slovena e degli studi, Trieste, pp. 57-76.

Krečič, P 1978, 'Il costruttivismo di Černigoj: i fatti, le interpretazioni', in *August Černigoj. Retrospektivna razstava del Augusta Černigoja,* catalogo della mostra, eds. A. Bassin e P. Krečič, Mestni musej Idrija 1978, Tiskarna Mestni musej Idrija, Idrija (Slo) 1978, s.p.

Krečič, P 1985, 'L'avanguardia storica jugoslava. Il costruttivismo e lo zenitismo', in *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del Futurismo nella Venezia Giulia,* catalogo della mostra, Palazzo Attems, Gorizia, febbraio-aprile 1985, Arti Grafiche Campestrini, Gorizia, pp. 84-89.

Krečič, P 2005, 'Gli artisti sloveni nel territorio giuliano nel periodo tra le due guerre', in *Trst: Umetnost in glasba ob meji v dvaisetih in tridesetih letih XX.stoleta / Trieste: Arte e musica di frontiera negli anni venti e trenta del XX secolo,* Atti del convegno internazionale di studi, ed. T. Rojc, Glasbena Matica, Ljubljana, Znanstveno raziskovalni center Slovenke akademije znanosti in umetosti, Trieste, Narodna in študijska knjižnica/Biblioteca nazionale slovena e degli studi, Trieste, pp. 182-191.

Krečič, P (ed.) 2006, *Eduard Stepančič in kostruktivistični princip /and the Principles of Costructivism*, catalogo della mostra, Ljubljana, 21 aprile - 21 giugno, Cankariev dom, Ljubljana.

Lista, G 1980, *Arte e politica. Il Futurismo di sinistra in Italia*, Multipla, Milano.

Lista, G 1988, *Dal Futurismo all'Immaginismo. Vinicio Paladini*, Edizioni del cavaliere azzurro, Bologna.

Masau Dan, M & De Vecchi, F, *Augusto Černigoj (1898-1985). La poetica del mutamento* 1998*,* catalogo della mostra, Civico Museo Revoltella, Trieste, 19 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999, Civico Museo Revoltella, Trieste, Editoriale Associati, Trieste.

Masau Dan, M (ed.) 2010, *Giorgio Carmelich. "Oh nulla un Futurista…",* catalogo della mostra, Museo Revoltella, Trieste, Electa, Milano.

Micić L 1927, 'Rien de personne ou mon autobiographie'*, Tank*, 1 ½, pp. 10-13.

Mislej, I 1997, 'Arte e politica. Gli artisti alloglotti nella Venezia Giulia fra le due guerre', in *Arte e stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944*, catalogo della mostra eds. E. Crispolti, M. Masau Dan & D. De Angelis, Civico Museo Revoltella, Trieste, 1997, Skira, Milano, pp. 84-85.

Mislej, I 2009, 'Riscontri sloveni alle vicende artistiche del Goriziano', in *Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali* 2009, Gorizia, Sala della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 28 novembre 2009 - 28 febbraio 2010, Laguna, Gorizia, pp. 377-387.

Moscolin, F 2010, 'Viaggi d'arte. La formazione di Giorgio Carmelich attraverso le lettere', *Giorgio Carmelich. "Oh nulla un Futurista…",* catalogo della mostra ed. M. Masau Dan, Trieste, Museo Revoltella 2010, Electa, Milano, pp. 90-99.

Paladini, V 1925, *Arte nella Russia dei Soviets. Il padiglione dell'U.R.S.S. A Venezia, Roma,* Edizioni di "La Bilancia", Roma.

P.D. 1926, ' Futuristi italiani e Zenitisti serbi', *L'Impero*, 9 gennaio.

Rojc, T (ed.) 2005, *Trst: Umetnost in glasba ob meji v dvaisetih in tridesetih letih XX.stoleta / Trieste: Arte e musica di frontiera negli anni venti e trenta del XX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi ed.T. Rojc, Glasbena Matica, Ljubljana, Znanstveno raziskovalni center Slovenke akademije znanosti in umetnosti, Trieste, Narodna in študijska knjižnica/Biblioteca nazionale slovena e degli studi, Trieste.

Salaris, C 1992, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del Fascismo*, La Nuova Italia, Scandicci (FI).

Šimičič, D 2003, 'From Zenit to Mental Space. Avant-garde, Neo-avant-garde, and Post-avant-garde Magazines and Books in Yugoslavia, 1921-1987', in *Impossible histories : historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, eds D Djurić & M Šuvaković, The MIT Press, Cambridge (MA), London, pp. 295-330.

Štoka, T 2009, 'Il regista teatrale Ferdo Delak e l'avanguardia storica slovena: il periodo giovanile 1925-1930', in *Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali* 2009, Sala della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, Gorizia, 28 novembre 2009 - 28 febbraio 2010, Laguna, Gorizia, pp. 315-322.

Strazzacavei 1927, 'Mostra=Rassegna dinamica', *Marameo*, 21 ottobre.

Stile futurista 1934, anno I, 5, dicembre 1934.

Subotić, I 1985, '"Zenit". Il suo rapporto con avanguardia slovena e futurismo', in *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del Futurismo nella Venezia Giulia,* catalogo della mostra, eds. B. Passamani e U.Carpi, Palazzo Attems, Gorizia, febbraio - aprile 1985, Arti Grafiche Campestrini, Gorizia, pp. 90-93.

'Svegliarino artistico' 1929*, Il Popolo di Trieste*, 14 novembre.

Tank 1 ½, 1927

Tank 1 ½-3, 1927

Tomasucci, G & Tria, M 2010 *Gli altri futurismi: futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania*, Atti del Convegno Internazionale, Pisa, 5 giugno 2009, PLUS, Pisa.

Vasari, R 1923, 'Zenit', *Noi*, n. 2-3.

Vatta, S 1998, 'Le gallerie galleggianti. Černigoj decoratore'*,* in *Augusto Černigoj (1898-1985). La poetica del mutamento,* catalogo della mostra, eds. M. Masau Dan & F. De Vecchi, Civico Museo

Revoltella, Trieste, 19 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999, Civico Museo Revoltella, Trieste - Editoriale Associati, Trieste, pp. 79-95.

Versari, M E 2011, 'Enlisting and Updating: Ruggero Vasari and the Shifting Coordinates of Futurism in Eastern and Central Europe', *International Yearbook of Futurism Studies*, ed. G. Berghaus,1, November, pp. 277–298.

Vrečko, J 2011, *Prostorskost konsov in Tržaški konstruktivistični ambient/The spatiality of the 'cons'and the 'Trieste Constructivist Cabinet'*, in *Der Sturm in slovenska historična avantgarda/Der Sturm and the Slovene historical avant-garde*, Muzej in galerije mesta Ljubljane, 28.5-26.6.2011, pp. 21-52.

Zanella, F 2004, *Guido Marussig e la 'decorazione'*, in *Guido Marussig, Il mestiere delle arti,* eds. G. Sgubbi e V. Strukelj, Civico Museo Revoltella, Trieste, 31 luglio- 10 ottobre 2004, Civico Museo Revoltella, Trieste, pp. 36-49.

Zar, N 2002, *Giorgio Carmelich*, Fondazione Cassa di Risparmio di Trieste, Trieste.

Zenit 17-18, 1922

Živadinov, D 2009, *Tržaški konstruktivistični ambient. Vlah, Carmelich, Stepančič, Černigoj*, Društvo za domače raziskave in Galerija Škuc, Ljubljana.

1945-1960

contributi

Attraversamenti di confini.
Italia-Croazia tra XX e XXI secolo

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Francesca Zanella

Attraversamenti di confini. Italia-Jugoslavia.

Dimensione nazionale e internazionale della ricerca negli anni ‘50

Abstract

Nel 1950 la Jugoslavia ritorna alla Biennale di Venezia con un padiglione nazionale; nel 1956 la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma ospita la mostra di arte contemporanea jugoslava curata da Zoran Križić; nel 1957 la Jugoslavia partecipa alla XI edizione della Triennale di Milano. L’analisi dei rapporti tra le istituzioni culturali e delle modalità di selezione critica permette di ricostruire le dinamiche di scambio tra questi due territori in un momento di intenso dibattito sulla dimensione internazionale della ricerca artistica e in anni nel corso dei quali si pongono le basi per i significativi rapporti tra Italia e Jugoslavia che si rafforzeranno negli anni ’60.

In 1950 Yugoslavia came back at the Venice Biennale with a national pavilion, in 1956 the National Gallery of Modern Art in Rome hosted an exhibition of Yugoslavian contemporary art curated by Zoran Križić, in 1957 Yugoslavia participated at the XI edition of the Milan Triennale. The analysis of the relationships between cultural institutions and the various modes of critical selection allows us to reconstruct the dynamics of exchange between these two areas, at a time when the debate was intense around the international dimension of the artistic research: during these years the foundations were laid for significant relationship between Italy and Yugoslavia, which will be strengthened in the 1960s.

Gli anni Cinquanta: una rinnovata dimensione internazionale

Belief: Contemporary Art from East Central Europe, Museum of Contemporary Art Chicago 1995; Manifesta, Rotterdam, 1996 incentrata su *Migration, communication, and translation*, *The complex relationship between nature and culture*, e *The search for cultural identity*; *Sensitivities: Contemporary Art from Central Europe*, European Academy of Arts, Londra, 1998; *After the Wall*, Moderna Museet, Stoccolma, 1999.

Queste sono alcune delle esposizioni che nel corso degli anni Novanta si sono aperte all'arte contemporanea nelle nazioni dell'Europa centro-orientale, ex satelliti dell'ex Unione Sovietica, mostre motivate dalla esigenza di "scoprire" un territorio a lungo oscurato e forse ignorato e che hanno innescato un processo di analisi anche in prospettiva storica. Ripercorrere l'ampio dibattito che dalla caduta del muro di Berlino si è così sviluppato in varie forme, e con le nuove "narrazioni" degli storici dell'arte dell'Europa centrale, è senza dubbio l'occasione per compiere anche una verifica delle categorie di "centro" e "periferia" a lungo applicate per verificare anche la "collocazione" della cultura italiana rispetto ad altre, e per rivendicare il primato di alcuni poli della geografia nazionale (Piotrowski 2003). In particolare il confronto con una cultura come quella della ex-Jugoslavia, contigua e legata da lunga tradizione all'Italia, non solo contribuisce a colmare lacune e a ricucire frammenti di un discorso, ma può aiutare a leggere in una diversa luce le ricerche degli artisti italiani.

Richiamando il passaggio di Piotrowski citato nella *Introduzione* di questo Dossier a proposito della «double reference of modern art» (Piotrowski 2008/2009, p. 5), cioè della sua appartenenza alla dimensione globale ed insieme locale, ricordiamo che vi è un tema che non può essere eluso: quello della ri-significazione, a partire dagli anni Cinquanta, del mito internazionalista su cui si era fondato il Modernismo. Tale trasformazione emerge dal confronto fra gli esiti degli studi sull'arte astratta ed informale e quelli su Nuove tendenze, altro movimento "internazionale" cruciale della cultura europea negli anni '60 che non può essere compreso a pieno senza tenere conto dell'attivazione da parte degli artisti che hanno costruito la storia di quel movimento di relazioni tra aree culturali i cui rapporti erano messi in crisi dalle dinamiche della politica internazionale.

Indagando, come faremo più avanti, le dinamiche di scambio attivate nel corso degli anni '50, e mettendole a confronto con gli incontri e i dibattiti all'interno di Nuove tendenze, comprendiamo quanto per tentare di individuare e comprendere le modalità di contatto tra differenti poli culturali, nel nostro caso l'Italia e la repubblica federale jugoslava, sia necessaria una verifica dei tempi di elaborazione di linguaggi e di strumenti critici nei rispettivi contesti.

Un suggerimento viene da Boris Groys che, interrogandosi sulla specificità della cultura dell'est Europa (Groys 2003), afferma che guardare all'Europa dell'est vuol dire fare i conti con l'utopia marxista, con la sua chiusura sul futuro e con la sua prospettiva universalistica che ha cancellato le culture nazionali o etniche, a loro volta chiuse nel passato.

Se nei primi anni Cinquanta nell'Europa occidentale, e anche in Italia, il mito internazionalista è legato alla *"erasure*" delle dittature fasciste, attraverso l'affermazione dei due modelli americano e sovietico, alla fine del decennio quelle certezze vengono erose da una crisi interna alla cultura del modernismo e da fattori "esterni" come le rivolte di Budapest e Varsavia e quindi la costruzione del muro di Berlino e la Guerra fredda.

Mentre le geografie e le modalità del confronto e dello scambio mutano - la storia dei CIAM si spegne nel 1956, dopo poco si "accende" la nuova stagione delle avanguardie radicali -, all'interno dell'area est-europea la repubblica federale di Tito assume un ruolo autonomo e si pone come un modello non solo economico ma anche culturale di riferimento, definendo così una strada alternativa che incide sulla definizione di politiche culturali che la rendono un caso non omologabile alle altre nazioni sotto l'influenza sovietica (Piotrowski 2009).

Ma non è unicamente l'assunzione di una posizione di distacco rispetto alla politica culturale, e non solo, sovietica a connotare questo "spazio culturale" di difficile comprensione dall'esterno, ma sono anche le dinamiche di gestione in un paese caratterizzato dal policentrismo (Denegri 2003). Un policentrismo "antico" che permane nella seconda metà del Novecento, provocando una sorta di schizofrenia per chi, dall'esterno, tenti di districare la matasse di relazioni tra le "capitali" Lubiana, Belgrado e Zagabria, rispetto alla definizione di una idea di "nazione unita" e di una cultura fondata sulle identità nazionali. In questo quadro gli studi più recenti e in particolare le esposizioni realizzate da MSU, Zagabria, negli ultimi anni – dalla esposizione *Bit International e Nove Tendencije* del 2008/2009 con ZKM di Karlsruhe, alla monografica dedicata a Aleksandar Srnec nel 2010, alle recenti retrospettive su Miroslav Šutej e Voijn Bakić - stanno restituendo la storia del contributo croato che negli anni Cinquanta è caratterizzato dal recupero della lezione delle avanguardie storiche, dal consolidamento della strada dell'astrazione e della relazione tra arti visive e progetto di design (Piotrowski 2009), per proporsi, all'inizio del settimo decennio, quale luogo di incontro per quanti si interrogano sul ruolo delle istituzioni culturali, sui rapporti tra arte e potere, tra arte, scienza e tecnica, sulla nuova dimensione "mediale" delle pratiche artistiche, ecc. (Belloni s.d.; Rubino 2012).

Zagabria diviene così negli anni Sessanta una delle “capitali” di Nuove tendenze, movimento che costituisce, come dimostrano anche alcuni contributi qui raccolti di Ilaria Bignotti, Giovanni Rubino, Giovanni Bianchi e Alessio Fransoni, un nodo fondamentale rispetto al dibattito sul rapporto tra arte e scienza, ma anche rispetto alla prospettiva su cui ci stiamo qui interrogando dello scambio e confronto, proprio per la natura del movimento per il quale l’interconnessione tra la riflessione teorica e la produzione artistica costituisce una delle peculiarità. In questo sistema, in cui i canali di comunicazione sono molteplici e in questi anni soggetti a trasformazione, è più che mai necessario tenere conto delle dinamiche di scambio sovranazionale di cui anche l’Italia costituisce uno dei poli. Pensiamo al problema del rapporto tra arte cinetico-programmata e il movimento di Nuove tendenze, oppure al ruolo di Azimuth e in particolare di Manzoni (Celant 2004) rispetto a Gorgona (Galerija Suvremene Umjetnosti - Zagreb, Croatia - & Dimitrijević 1977; Gattin 2002) e a Nuove tendenze, temi sui quali gli attuali mutamenti di prospettiva della ricerca storica consentono, attraverso una analisi del ruolo di alcune figure e momenti di dibattito, una più corretta restituzione dei rapporti, in sostanza una visione non più parcellizzata dell’effettivo confronto intellettuale (Denegri 2004; eds. Rosen, Weibl, Fritz, & Gattin 2011).

L’attenzione attualmente prevalente per i mutamenti della ricerca nel corso del settimo ed ottavo decennio del ‘900 per una nuova dimensione di rapporti internazionali rischia, tuttavia, di lasciare in ombra quello snodo cruciale costituito dagli anni immediatamente successivi alla fine del secondo conflitto mondiale che per l’Italia, come per altri territori europei, sono segnati da una riattivazione delle relazioni, da una aspirazione all’aggiornamento e al confronto con quanto avviene al di fuori dei propri confini, che pure necessitano di una nuova prospettiva di indagine.
Sul piano delle pratiche artistiche, nella ricerca di una via d’uscita dall’oscurità portata dalle grandi dittature, i primi decenni del secondo dopoguerra costituiscono un momento chiave sia per la progressiva messa in crisi dello statuto dell’arte, sia per il recupero della lezione delle avanguardie storiche, che per la ricercata dimensione internazionale.

Sul piano dell’indagine storica, il *leitmotiv* del dibattito italiano sulla necessità di superare l’isolamento culturale in cui il regime fascista aveva chiuso la nazione, costituisce uno dei problemi critici affrontati da quanti hanno cercato di rileggere ed interpretare la cultura degli anni Cinquanta, un tema che dovrebbe essere messo in discussione partendo da una puntuale analisi dei meccanismi e modalità di confronto, dei canali ufficiali o alternativi di trasmissione di informazioni.

Le storie di Forma 1 e del MAC, a questo proposito, sono significative proprio perché intrinsecamente legate al ripensamento, alla rilettura, e alla re-interpretazione

della lezione delle avanguardie storiche da parte degli artisti, e dell'individuazione delle matrici culturali dell'astrazione italiana da parte degli studiosi e critici nel secondo dopoguerra. Un atteggiamento condiviso da quegli artisti e gruppi che in Jugoslavia preferiscono agli indirizzi della cultura ufficiale, una riflessione sulle rivoluzioni delle avanguardie storiche - Bauhaus, Costruttivismo, Dada e Surrealismo -, e dai ricercatori che stanno riscrivendone la storia (Denegri 2003, 2004).

Ricordiamo il divergente giudizio di Martina Corgnati (1999) e Marco Meneguzzo (1981) a proposito del MAC, divisi nella valutazione dell'astrazione post-bellica, internazionale per Meneguzzo, oppure viziata da «una sorta di provincialismo, anche sotto le spoglie di un vero e proprio complesso d'inferiorità» (Corgnati 1999, p. 41).

Quali sono, pertanto, i luoghi del confronto, le modalità di aggiornamento negli anni della ricostruzione e quali le ricadute? Una comparazione tra i percorsi paralleli italiani, ex-jugoslavi e quindi croati, ci può aiutare a comprendere.

Italia e Jugoslavia: i luoghi dell'incontro e identità nazionali

Jugoslavi in Italia

Nel 1950 Pallucchini saluta il ritorno in Biennale della Jugoslavia dopo otto anni di assenza. La storia della presenza jugoslava può essere letta nella duplice prospettiva di chi ricostruisce le politiche culturali di una "nazione", mettendo in evidenza le scelte di volta in volta operate per dar voce alle differenti componenti della repubblica federale - da questa data la Jugoslavia sarà costantemente presente alternando l'incarico di commissario fra Belgrado, Zagabria e Lubiana[1] (Koščević 1988); oppure l'analisi delle edizioni può essere condotta per verificare anche la ricezione e le modalità di confronto tra contesti nazionali, all'interno di un quadro di relazioni internazionali che negli anni '50 si amplia significativamente togliendo, in un certo senso, il primato all'ente lagunare di luogo privilegiato d'incontro. Dal 1950, ad esempio, le istituzioni jugoslave non solo promuovono la conoscenza della propria arte con una politica di esposizioni all'estero, a cui corrisponde una parallela attività di aggiornamento in patria rispetto alle ricerche "occidentali" - Arte contemporanea francese del 1952, Una selezione di arte olandese del 1953, nel 1955 la mostra di arte contemporanea italiana e nel 1956 di arte contemporanea americana -, ma incoraggiano la presenza dei propri artisti alla Biennale di San Paolo, a quella di

[1] Artisti presenti: 1950 Vanja Radauš, Vojin Bakić, Kosta Angeli Radovani, Zoran Mušič; 1952 Antun Motika, Emanuel Vidović; 1954 Dušan Džamonja, Vilko Selan - Gliha, Zdenko Gradiš, Zlatko Prica, Nikola Reiser, Josip Restek, Josip Roca, Vilim Svečnjak; 1956 Vojin Bakić, Zoran Mušič; 1958 Krsto Hegedušić, Edo Murtić.

Tokyo e a quella del Mediterraneo di Alessandria d'Egitto, attivando una rete di cui oggi si stanno ridefinendo le connessioni con progetti come *Sweet 60s*, condotto con il supporto dell'European Union Culture 2007–2013 Program.
Guardare all'appuntamento veneziano per comprendere le modalità di scambio non può più essere, pertanto, sufficiente; forse non è più solo la Biennale a "mediare" i rapporti e a fare da "volano", ad esempio, dell'interesse di musei e di gallerie italiani rispetto alle ricerche degli artisti.

I momenti di confronto e di conoscenza sono duplici, nei contesti internazionali e in quelli nazionali, mentre le cornici contribuiscono a mutare il senso dei progetti espositivi offrendo un panorama composito in cui le occasioni di confronto internazionale sono affiancate da quelle conseguenti alle azioni di promozione delle relazioni politico-economiche, che utilizzano la cultura quale veicolo per facilitare o rafforzare il dialogo.

In questa luce dovremmo rileggere le mostre organizzate nell'ambito dell'accordo di collaborazione tra Italia e Jugoslavia firmato nel 1955, seguito da una revisione nel 1960, che è il presupposto della fondazione della Camera di commercio italo-jugoslava[2], e della attivazione di rapporti di collaborazione soprattutto a livello industriale.

All'interno di tale accordo, nel 1956, anno della XXVIII Biennale di Venezia, è organizzata la mostra itinerante sull'arte jugoslava contemporanea, curata da Zoran Kržišnik, fondatore della Biennale della grafica di Lubiana e alla data vice direttore della Moderna Galerija di Lubiana, e da Palma Bucarelli (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956): l'esposizione si inaugura alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e quindi è portata a Milano alla Permanente del 1956/57. Ricordiamo, per inciso, che successivamente Fortunato Bellonzi organizzerà nel 1962, al Palazzo delle Esposizioni di Roma per la Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma nel quadro dell'accordo culturale italo-jugoslavo, la mostra di arte contemporanea jugoslava (Arte contemporanea jugoslava 1962)[3], ancora una volta presentata da Zoran Kržišnik.

Il "museo", quindi, si associa alle istituzioni espositive mettendo a fuoco lo sguardo su una realtà che evidentemente è fonte di interesse, in un momento di crisi diplomatica ancora irrisolta: l'esposizione, ufficialmente promossa dai rispettivi governi d'Italia e Jugoslavia, illustrò al grande pubblico italiano che l'arte jugoslava aveva superato il realismo socialista. A questo si preferiva, invece, una riflessione

[2] Accordi commerciali e di pagamento fra l'Italia e la Jugoslavia firmati in Roma il 31 Marzo 1955. (camera di commercio Italo-jugoslava. Milano), Tip. Pinelli, Milano 1955.
[3] La mostra era stata preceduta dalla *Mostra nazionale dell'incisione jugoslava*, Civica Galleria d'arte moderna, Padiglione d'arte contemporanea, 13 febbraio - 14 marzo 1960, con catalogo a cura di Zoran Kržišnik, Lyerka Menase e Giorgio Trentin.

sulla tradizione moderna di Cézanne entro l'ambito delle arti figurative, fino a giungere alle astrazioni della pittura informale (Rubino 2013, p. 26).

Questo afferma Giovanni Rubino il quale, citando una lettera di ringraziamento di Zoran Kržišnik a Palma Bucarelli, sottolinea come questa occasione sia il momento di avvio di un rapporto che prosegue nel 1961 con la terza edizione del Premio Morgan's Paint a Rimini nel 1961 - dove Zoran Kržišnik collabora con Francesco Arcangeli - e quindi nel 1963 alla Biennale di San Marino.

Ben sottolinea lo studioso quale sia stato l'orizzonte della ricerca jugoslava proposto da Kržišnik nel 1956, da Cézanne all'astrazione della pittura informale, è tuttavia utile ricordare quanto nel catalogo si dia costantemente rilievo anche alla lezione "espressionista" e nello stesso tempo si manifesti il rammarico di una non equivalente sperimentazione nell'ambito della scultura (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956, pp. 9-16).

Ma prima di entrare nel merito delle scelte critiche, è opportuno sottolineare altri elementi utili al nostro discorso.

La mostra, come abbiamo già detto, rientra all'interno di una azione promossa dai due governi e il progetto del critico sloveno è quello di promuovere l'arte della repubblica jugoslava sotto l'egida dei due governi, come chiaramente denuncia la composizione del comitato esecutivo della repubblica federale riportato in catalogo:

> Comitato esecutivo Ivo Frol commissione per i rapporti culturali con l'estero della repubblica jugoslava, Djordje Andreievič - Kun pittore vicepresidente della Associazione artisti jugoslavi e membro della commissione per i rapporti con l'estero. Zoran Kržišnik vice direttore della galleria nazionale e della galleria d'arte moderna di Lubiana, Frano Baće pittore, presidente della Associazione degli artisti croati, Miodrag B. Protić pittore e critico d'arte, Belgrado, Nicola Mortinoski pittore direttore della Galleria d'arte di Skopje (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956).

L'iniziativa, tuttavia, travalica il piano delle relazioni diplomatiche e da parte della Sovrintendente Palma Bucarelli è presentata come l'occasione per rafforzare la linea culturale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nei confronti del dibattito sul Realismo. La Jugoslavia è pertanto la "nazione" democratica che sta dimostrando quanto un'arte che si allontana dalla imitazione può rappresentare il mondo attuale meglio di altri strumenti come fotografia cinema e televisione (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956, pp. 7-8). Una tale affermazione, riletta oggi, denuncia con evidenza tutte le implicazioni ideologiche dell'occasione, e lascia intravedere l'incidenza significativa della mediazione da parte degli organismi e istituzioni statali

nella promozione della conoscenza della ricerca contemporanea, a cui si aggiunge il condizionamento nella lettura del contemporaneo dibattito sull'Informale, come emerge anche dal contributo di Rubino in questo Dossier.

Nello stesso tempo lo sfasamento, seppur minimo, che noi rileviamo tra il progetto critico di Kržišnik e l'analisi di Palma Bucarelli rispetto al documento che ha sanzionato il superamento del *diktat* del Realismo sovietico redatto in occasione del Congresso dell'Unione degli Artisti Jugoslavi di Lubiana, nel 1952 (Denegri 2003, p. 172), può essere imputato ai condizionamenti di un evento "di stato" come questo, da un lato, e al trascinarsi, in Italia, delle resistenze nei confronti dei linguaggi dell'astrazione di eredità modernista o di stampo esistenziale. Un confronto con quanto avveniva in laguna potrebbe essere prezioso, proprio per l'impatto che ha il ritorno dell'Unione Sovietica dopo ventidue anni, con un padiglione che in Italia è visto come un manifesto, attardato, del Realismo socialista, sull'ancora vivo confronto italiano tra astratto-concreto e realismo (ed. Margozzi 2009).

Nella prefazione al catalogo vi è un altro passaggio sottilmente ambiguo che lascia trasparire la necessità di Palma Bucarelli di decifrare le politiche culturali di un'altra nazione, e di valutare una rassegna come quella presentata tenendo conto dei criteri di selezione operati. Nelle sale della galleria nazionale, si legge, si potranno osservare le opere di artisti che partecipano alle forme dell'arte europea anche se con «caratteri individuali ed etnici sempre naturalmente legittimi» (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956, p. 8). Da queste parole emerge la consapevolezza, da un lato, delle politiche culturali della repubblica jugoslava (Denegri 2003, p. 174), dall'altro delle tensioni tra unità nazionale e le tradizioni specifiche delle singole repubbliche, anche se una notazione così fugace non consente di comprendere se il termine "etnici" sia utilizzato in senso restrittivo per parlare di linguaggi attardati di scarsa qualità, oppure serva a definire una delle specificità della cultura artistica della confederazione. È un tema delicato che dovrebbe essere affrontato tenendo conto anche del dibattito sull'arte popolare vivo in questi anni sia in ambito artistico – si veda ad esempio la recensione di Dorfles (1956) ai padiglioni stranieri alla Biennale del 1956 - che in quello progettuale, come dimostra l'XI edizione della Triennale di Milano.

Il confronto, come è evidente, è estremamente articolato e complesso, e per comprendere quale sia stata la ricezione italiana della lezione jugoslava portata in Italia, inizieremo ad affrontare alcuni temi ponendo le basi per una analisi a più ampio raggio.

Possiamo iniziare, quindi, ad analizzare le scelte compiute da Zoran Kržišnik che, se ci atteniamo al testo in catalogo e ad una mera analisi quantitativa delle presenze, corrispondono alle *policies* ufficiali adottate nell'ambito di eventi

internazionali. Oggi gli studiosi affermano che l'indirizzo fosse quello di rappresentare gli artisti jugoslavi:

> under the insignia of their common state and the choice of authors of these events was almost always (often to the detriment of strict and fair criteria of quality) based on what were called 'republic quotas' ore tokenism, meaning roughly equal representation of participants from some of the leading republics (Croatia, Slovenia and Serbia) (Denegri 2003, p. 171).

Quanto sfugga allo sguardo italiano delle specificità culturali delle repubbliche jugoslave dovrebbe essere indagato attraverso un'attenta ricostruzione del dibattito critico contemporaneo; è certo che, sempre attenendoci al testo di presentazione, in questa occasione il curatore offre una cornice critica che intende rafforzare il mito della unità nazionale raggiunta, una cornice che continuerà ad essere proposta anche a Rimini nel 1961, come ricorda Rubino.

Nella sua introduzione Zoran Kržišnik dichiara infatti di avere voluto mostrare non solo la continuità della ricerca, ma la vivacità dell'arte contemporanea jugoslava la cui origine riconduce ad un avvenimento extra-artistico, quello «dell'unificazione dei popoli slavi del sud in una comunità statale formatasi alla fine della prima guerra mondiale» (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956, pp. 9-16). Solo successivamente si enucleano i momenti e i luoghi significativi della storia della scena artistica nel corso del '900, una storia costruita sui rapporti tra i tre poli: Zagabria, Belgrado e Lubiana.
La traccia di Zoran Kržišnik offre al pubblico italiano la cornice di un'impostazione espositiva sincronica - a parte qualche eccezione - che lascia trasparire il peso delle differenti esperienze di due generazioni: quella degli artisti nati a cavallo della fine dell'800 e dell'inizio del '900 e quella dei più giovani.

I primi sono per lo più artisti "cosmopoliti" che, come raccontano le brevi note biografiche, nella maggior parte dei casi sono entrati in contatto con i luoghi dell'arte europea, compresa l'Italia, sia attraverso il viaggio, che frequentando le accademie; i secondi, invece, sembrano quelli maggiormente coinvolti nel dibattito sull'astrazione e sull'estetica socialista.

Se scorriamo il catalogo possiamo verificare l'assenza di documentazione di quelle ricerche definite della «alternative route» (Denegri 2003, p. 177), cioè di quelle indagini che pur non essendo in contrapposizione all'arte ufficiale, avevano affiancato la strada del moderato modernismo dominante, cioè quello appoggiato dalla politica ufficiale, con un recupero delle lezioni delle avanguardie storiche. A parte la riflessione sull'astrazione del croato Edo Murtić e il «dark modernism» dello sloveno Gabrijel Stupica (Denegri 2003, p. 184), Zoran Kržišnik si mantiene in

equilibrio tra il superamento del realismo e le forme più radicali dell'astrazione, da un lato, e dell'*Informel*: non include nella sua selezione alcun esponente di EXAT 51, ad esempio, il gruppo più vicino sia programmaticamente che linguisticamente a Forma 1 e MAC.

Anche gli strumenti di analisi ed il linguaggio sono coerenti con i criteri di selezione, come ben dimostra l'analisi dell'opera di Murtić:

> Per la sua grande emotività, intuizione e comprensione, l'arte di Murtić mostra un perfetto equilibrio fra realtà ed astrazione. Murtić non tronca del tutto il legame con le forme del mondo organico, anche se evita con cura di divenirne schiavo (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956, p. 38).

A questo punto si dovrebbe cercare di comprendere il ruolo di questa manifestazione che, pur non aggiornando su quelle ricerche su cui oggi si intende portare una luce diversa, ha sicuramente avuto il ruolo di attivare rapporti di scambio e collaborazione e di avviare anche relazioni al di fuori delle istituzioni culturali pubbliche. La relativamente scarsa presenza di artisti jugoslavi nelle gallerie italiane, verificabile attraverso una ricerca nelle banche dati bibliografiche ed in alcuni repertori sull'area milanese (ed. Negri 1998; Serio 2005), sembra essere compensata nel decennio successivo da un incremento di mostre personali, da Milano a Napoli, con una frequenza e una modalità di disseminazione che andrebbero indagati per comprendere l'incidenza del mercato rispetto ad un'area culturale come quella jugoslava che già negli anni '50 aveva programmaticamente messo in discussione le regole del mercato "capitalistico", anticipando quindi le forme di contestazione che si diffonderanno nel resto dell'Europa negli anni seguenti.

Le arti visive: percorsi paralleli

Come si è accennato a proposito della mostra romana, il dibattito degli anni successivi alla seconda guerra mondiale si è incentrato, in molte nazioni d'Europa, sul confronto tra Realismo e Astrazione. Nelle parole di Palma Bucarelli e nell'analisi di Kržišnik tale contrapposizione non sembra essere ancora superata e costituisce uno dei punti di tangenza tra le storie nazionali, italiana ed jugoslava, che sono innanzitutto la ricerca di una cesura con l'arte dei totalitarismi, non solo linguistica, ma anche nel superamento dei nazionalismo attraverso il raggiungimento di una dimensione internazionale; in secondo luogo la rivendicazione del ruolo sociale dell'artista e l'assegnazione alle arti visive e al progetto di una funzione fondante del processo di democratizzazione.

Se entriamo nel dettaglio delle singole storie, jugoslava e italiana, emergono con chiarezza le specificità dei contesti. Si pensi alla contrapposizione astrazione/realismo e alla sua inscindibilità dalla storia dei rapporti tra intellettuali e partiti che per l'Italia sono state raccontate già da Misler (1973) e da quanti hanno analizzato la cultura di questi anni (ed. Corgnati 1999b; Sborgi & Castellari 2003) e che per quanto riguarda la realtà jugoslava è stato ben raccontato nella recente mostra di MSU (ed. Kolešnik 2012) ma anche in analisi quadro come quelle in *Impossible histories* (eds. Djurić & Šuvaković 2003). La specificità delle due culture emerge ancor più nel momento in cui si tenta di indagare il rapporto tra le vie della astrazione del secondo dopoguerra con le avanguardie storiche, e quindi le relazioni tra il piano internazionale e quello locale.

L'interrogativo che si pone, pertanto, è: rispetto a quella koinè che ha ancora come centro Parigi, che significato e che ruolo hanno le occasioni di incontro ufficiali ed istituzionali? In questo primo decennio dopo la fine del secondo conflitto mondiale, esiste una rete di relazioni personali tra gli artisti e le gallerie italiane e jugoslave che contribuisce al confronto e alla stimolazione di un reciproco interesse? Una risposta a questi interrogativi ci potrebbe aiutare a comprendere quanto l'aggiornamento - se è giusto utilizzare un tale termine - tra differenti centri sia stato mediato e quanto invece sia stato conseguente ad esperienza diretta.

Si potrebbe, ad esempio, verificare quanto gli artisti jugoslavi presenti in Biennale dal 1950 si siano inseriti nel mercato italiano. Potremmo inoltre approfondire l'indagine ricostruendo le biografie degli artisti presenti nella mostra romana del 1956 che avevano avuto precedenti rapporti con l'Italia: a partire da Marino Tartaglia, a Drago Tršar, Zdenko Kalin, Karel Putrih, Olga Jančić, Dusan Džamonja, Vojin Bakić, Kosta Angeli Radovani, Milenko Stancic, Marij Pregelj, Milo Milunović, Predrag Milosavljević, Stane Kregar, e Gojmir Anton Kos.

Il quadro diviene ancor più complesso nel momento in cui ampliamo territorio di indagine, aggiungendo un luogo per certi versi eterodosso come la Triennale di Milano che, pur essendo "votata" per statuto alla promozione della produzione industriale e al progetto architettonico, ha sempre indagato il ruolo delle arti figurative.

Mentre a Roma Kržišnik offriva uno spaccato dell'arte contemporanea jugoslava che dalla lezione della Scuola di Parigi e dell'espressionismo sfociava nella cultura dell'Informale, a Milano, nel 1957, la Jugoslavia partecipa per la prima volta ufficialmente alla XI edizione della Triennale inaugurando un periodo di costante presenza. Tuttavia, non è solo la "prima volta" ad interessarci, ma la coincidenza di questo ingresso con l'individuazione da parte della giunta tecnica esecutiva della Triennale della Relazione tra le arti quale tema della edizione, un obiettivo comune

dell'italiano MAC e del zagabrese EXAT 51, due movimenti che trovano un punto d'incontro nelle relazioni con il gruppo Espace o con il suo fondatore André Bloc e che costituiscono uno dei fulcri del dibattito europeo sull'astrazione.

Si sottolinea questo elemento poiché entrambi i movimenti costituiscono uno snodo fondamentale nella storia dell'arte degli anni Cinquanta, italiana ed jugoslava. Tuttavia, mentre la recente mostra di Zagabria tende a leggere EXAT 51 come una sorta di incubatore di Nuove tendenze (Exat 51 & New Tendencies 2002), il dibattito critico sul MAC si caratterizza per la necessità di dare una definizione del movimento, per verificare la coerenza tra la teorizzazione e le singole ricerche dei componenti, e tracciarne una periodizzazione.

Il cuore del dibattito è quello della collocazione del MAC all'interno delle varie strade dell'astrazione in Italia, tra Milano, Roma e Firenze (*Astrattismo classico: Firenze 1947-1950* 1980), in anni in cui alle divergenze fondate sulla individuazione dei modelli storici - Balla, il Costruttivismo, il Concretismo - si associa una divaricazione rispetto alle scelte di "impegno politico" da parte degli artisti (ed. Caramel 1984; Sega Serra Zanetti 1995; eds. Berni Canani & Di Genova 1999).

Sono tutte componenti che si ritrovano nel dibattito jugoslavo con cui esistono contiguità anche sul piano della ricerca linguistica. Ana Dević (2001) sostiene, ad esempio, che quanto esposto nel Manifesto di EXAT 51 è sì riconducibile ai programmi dei gruppi italiani Forma 1 (1947) e MAC (1948), come a quello del gruppo Espace, nonostante l'assenza di contatti tra i due "fronti" precedenti alla stesura del manifesto stesso. Si tratta di una affermazione che meriterebbe di essere verificata, ricostruendo, ad esempio, le reti di rapporti esistenti per la consuetudine di alcuni artisti jugoslavi a compiere un periodo di studio in Italia e a Roma, nella città in cui nel secondo dopoguerra si costituiscono l'Art Club e il Movimento Forma 1 (ed. Lux 2000; Dorazio, Conte & Simongini 1998). A tal proposito, ricordiamo per inciso che nel comitato direttivo dell'Art Club, associazione che, prima della riapertura della Quadriennale e del Museo nazionale d'arte moderna, già dal 1945 fa ripartire l'attività culturale a Roma, c'è anche il pittore croato Josef Kljakovitch dal 1945 al 1947 (Dorazio, Conte & Simongini 1998). Mentre sottolineiamo la presenza di Kosta Angeli Radovani, uno degli espositori a Venezia nel 1950, come allievo all'Accademia di Brera nel 1936.

Per comprendere, pertanto, se ci troviamo di fronte a due percorsi paralleli, oppure se esistono momenti significativi di tangenza e confronto che potrebbero indurci a uscire da alcune gabbie critiche, dobbiamo iniziare a ricomporre i tasselli, a partire dalla tappe principali.

Tra il 1947 e il 1958, in Italia la questione della astrazione è posta prepotentemente con l'aggregazione di gruppi come quello romano Forma 1, quello fiorentino dell'Astrattismo classico e quello milanese MAC che si fanno promotori delle più significative esposizioni dedicate all'arte astratta, mentre ci si scontra/confronta sull'idea di arte popolare e "cosmopolita". Unitamente si ricerca una riattivazione dei rapporti internazionali individuando la Francia come orizzonte privilegiato. Un momento fondamentale è senza dubbio quello in cui la rivista di cui è redattore André Bloc, *Art d'Aujourd'hui* (n. 2 gennaio 1951), che ha diffusione anche in Jugoslavia, dedica un numero speciale all'arte italiana, con copertina di Munari e articoli di Achille Perilli, Gillo Dorfles, Giusta Nicco-Fasola, Mino Guerrini, un intervento di Albino Galvano sui vari centri dell'arte, infine uno scritto di Piero Dorazio sulla Triennale di Milano.

Il 1951 è lo stesso anno di nascita di EXAT 51, un gruppo di artisti ed architetti - Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Vladimir Zarahović e pittori, Vlado Kristl, Ivan Picelj e Aleksandar Srnec -, che nel 1953 organizza la prima esposizione (ed. Kolešnik 2012). Nel manifesto - 1951 - firmato dagli architetti Bernardi, Bregovac, Rašica, Richter, Zarahović e dagli artisti Picelj e Srnec si dichiara la necessità di superare la distinzione tra attività artistica e quella produttiva, tra arti applicate e arti pure, propugnando quindi la ricerca della sintesi delle arti e difendendo il linguaggio astratto dalle accuse di decadentismo. Il modello dichiarato dai componenti del gruppo è sempre quello del Concretismo francese, e Parigi è il centro di riferimento grazie, soprattutto, alla attività di Denise René che con la sua galleria diventa il luogo di confronto per alcuni artisti jugoslavi. A Parigi avviene la prima uscita internazionale del gruppo all'interno del *Salon des Réalités nouvelles* nel 1952 e a Parigi si guarda per la presenza di Ernst Bloch direttore non solo di *Art d'Aujourd'hui*, ma anche di *Architecture d'aujourd'hui*.

Nel 1953 il MAC si fonde con il gruppo Espace - nato nel 1951 -, quindi si rafforza la linea dell'astrazione, ma soprattutto del Concretismo e della ricerca della sintesi delle arti su cui si fondava anche il gruppo EXAT 51.

A questa condivisione di obiettivi, si associa negli anni successivi un intensificarsi di rapporti legati alle mostre romana e milanese, alla presenza jugoslava in Biennale di cui uno dei principali osservatori è Gillo Dorfles inviato tra l'altro per la rivista *Domus*, anche se la parabola di MAC ed EXAT 51 inizia a volgere verso il depotenziamento delle forze catalizzatrici dei due movimenti. In coincidenza con l'esaurimento di tali esperienze cade la XI Triennale di Milano, cui la Jugoslavia, appunto, partecipa per la prima volta in forma ufficiale.

Relazione tra le arti. La XI Triennale di Milano

L'XI edizione della Triennale milanese - 1957 - si segnala per un programma incentrato sulle mostre internazionali dedicate all'architettura, all'abitazione e alla museologia che restituiscono un interessante spaccato del dibattito e delle tensioni culturali che caratterizzano l'Italia alla fine di questo decennio segnato dai temi della ricostruzione fisica e culturale della nazione. È sufficiente rileggere il programma delle tre sezioni per rintracciare una proiezione verso la sfera dell'innovazione tecnologica - la declinazione del tema della tecnica nella mostra di architettura - che convive con il costante interrogarsi sul ruolo del passato e sul valore della storia - la mostra della museologia e il convegno *Attualità dell'urbanistica*. Anche il riscontro della stampa mette in rilievo tali aspetti e tutte le loro problematicità (Pansera 1978).

Nella nostra prospettiva questa edizione costituisce un territorio di indagine significativo per un insieme di componenti di natura temporale, istituzionale e culturale.

Possiamo partire dalla componente temporale. Rispetto ai due percorsi che si confrontano in questo Dossier, il 1957 è un anno che, sia dal punto di vista delle relazioni internazionali che delle politiche culturali e della ricerca progettuale ed artistica, costituisce il fulcro di convergenza di una serie di azioni ed accadimenti che si configurano come il momento di partenza di nuove prospettive, che quello di chiusura di esperienze intense anche se di breve durata.

Un primo interrogativo potrebbe essere quello di quanto possano avere inciso sulle collaborazioni culturali i nuovi fronti che si stanno delineando con la nascita del patto di Varsavia, con le politiche della NATO e con la nascita della CEE. Sappiamo infatti che la presenza ufficiale delle nazioni in Triennale passa sempre attraverso i canali diplomatici, come potremo verificare più avanti, che nel caso specifico si calano, come abbiamo già accennato, in una nuova fase di rapporti bilaterali tra Italia ed Jugoslavia. Sono dinamiche complesse che meriterebbero una analisi sistematica per comprendere sino a che punto il piano della politica incida su quello del confronto artistico e delle politiche culturali.

Si può pertanto iniziare la verifica all'interno del nostro banco di prova. Nelle periodizzazioni "classiche" del miracolo italiano il 1957 coincide con uno dei momenti culminanti sia dal punto di vista economico che progettuale: sono gli anni della realizzazione di alcune icone del made in Italy come la Fiat 500, e i due grattacieli milanesi, in costruzione, la Torre Velasca e il grattacielo Pirelli. Possiamo affermare che in Italia, dal punto di vista delle "ideologie" progettuali, non è ancora intaccato il mito modernista del progresso, dal momento che le istanze del Bauhaus immaginista

- Pinot Gallizio e Ettore Sottsass jr. - hanno una incidenza ancora marginale, mentre nell'ambito delle arti visive il panorama è segnato dall'esaurirsi del dibattito sull'astrazione, e dall'affermarsi dell'Informale, in sostanza dal superamento della componente razionalista da parte di quella esistenzialista.

La declinazione del tema della Relazione tra le arti, così come affrontata nella XI Triennale, ne è una prova. Se ne parla negli spazi di rappresentanza, o meglio è il tema che introduce alla mostra grazie all'ordinamento di Achille e Piergiacomo Castiglioni, che ne sono allestitori, con la collaborazione della giunta tecnica esecutiva; ma la relazione tra le arti è anche il filo conduttore nelle mostre internazionali e in quelle nazionali.

> La 'relazione fra le arti', che trova sviluppi in tutte le sezioni [...], viene qui messa a punto con soluzioni architettoniche create soprattutto in funzione di rapporto tra le arti. Ma se in ogni altra sezione le arti visive compaiono prevalentemente in 'relazione di collaborazione' e perseguono fini pratici - tecnologia, uso, mercato - in questo ambiente, pittura, scultura e architettura, sono fondamentalmente legate da una relazione di cultura. Si è voluto pertanto rinunciare a una qualsiasi sintesi delle tre forme espressive per facilitare l'analisi su un comune piano informatore che valorizzi, nel modo più efficace, anche l'opera creativa (ed. Pica 1957*,* p. 149).

Che la questione resti, tuttavia, irrisolta è segnalato da Anty Pansera (1978) che giudica l'edizione negativamente, come epilogo di una linea involutiva aperta dalla mostra precedente. L'esposizione di scultura all'aperto più di altre denuncia lo stallo delle scelte culturali dell'ente milanese e della sua giunta. La rassegna è vista come una proposta in competizione con la Biennale veneziana che non rispondeva, secondo Pansera, a nessuno degli intenti del programma: mostra d'informazione critica, dimostrazione dell'influenza dei linguaggi della scultura su architettura ed industrial design e relazione tra scultura e spazio verde.

Non possiamo non ricordare che la rassegna coincide con la fine dell'esperienza del MAC che sarà progressivamente superato dallo slittamento dell'interesse verso altre forme espressive, con il superamento dell'oggetto tradizionale, che per altro coincidono con la crisi del mito modernista e del modo di intendere il rapporto tra arte e scienza.

Un altro elemento da evidenziare è la registrazione da parte dei protagonisti e dei commentatori di una trasformazione del sistema dell'arte. Dall'allargamento del sistema delle Biennali o rassegne internazionali come le Biennali di Parigi, San Paolo, Tokyo e del Mediterraneo, e documenta Kassel, al dibattito sul ruolo di musei ed istituzioni culturali.

Tra diplomazia e critica: la Jugoslavia in Triennale

Per analizzare il piano istituzionale possiamo partire dal regolamento della mostra che prevedeva - artt. 9 e 11 - tre modalità di adesione all'edizione da parte delle nazioni straniere. Una partecipazione ufficiale, in questa caso la quota per l'assegnazione dello spazio era di 6000 lire per mq e l'allestimento e gli altri oneri indicati nel regolamento erano a carico della sezione. La seconda modalità era quella di una partecipazione ufficiosa, che consentiva l'assegnazione di un'area ad alcuni espositori in base alla disponibilità generale dello spazio con una attribuzione degli ambienti e un calcolo dei costi equivalenti a quelli della partecipazione ufficiale. Infine era prevista la presenza di singoli espositori le cui opere avrebbero potuto essere accolte nella sezione italiana e in quelle a carattere internazionale. In questo caso la quota di partecipazione era equivalente a quella degli italiani e l'allestimento era a carico della Triennale. Nel primo caso il progetto espositivo era assegnato al Commissario della sezione, di nomina governativa, mentre gli espositori che non erano inclusi nella sezione ufficiale dovevano sottoporre le proprie proposte alla giunta tecnica esecutiva.

Una delle innovazioni dell'XI edizione è l'estensione alle nazioni straniere della possibilità di partecipare al programma delle mostre internazionali di architettura, di design e dell'abitazione, accrescendo in questo modo l'impegno organizzativo anche per la necessità di coordinare la progettazione degli allestimenti delle sezioni nazionali collocate al secondo piano[4], dei modelli abitativi nel parco e infine delle rassegne internazionali destinate al piano terra del Palazzo dell'Arte - le due mostre internazionali di industrial design e architettura, quella della produzione d'arte popolare e quella della museologia.

Per questo motivo, e sulla scorta della esperienza maturata a partire dalla VIII Triennale, si decide di concordare la progettazione degli spazi con i commissari, i progettisti e i delegati convocando una prima riunione a Milano l'11 febbraio 1957 per raggiungere un coordinamento degli allestimenti. Le finalità dell'incontro non sono quelle di una semplice comunicazione di informazioni tecniche - disposizione degli spazi da occupare, pareti divisorie, velari, passaggi per il pubblico e allestimenti - ma del raggiungimento di un progetto condiviso fondato sulla discussione del programma della edizione e del piano dei lavori.

[4] Al secondo piano sono ospitate le nazioni straniere (Spagna, Svizzera, Cecoslovacchia, Polonia, Olanda, Finlandia, Danimarca, Svezia, Canada, Romania, Germania, Jugoslavia, Giappone, Belgio, Austria, Francia, Norvegia).

L'incontro (Rapporto della riunione dei commissari stranieri e delle commissioni delle sezioni internazionali, 11 febbraio 1957, TRN_11_DT_086_V) è infatti l'occasione per tracciare una sorta di cronoprogramma dei lavori, dal termine di presentazione da parte dei commissari del progetto di massima dell'allestimento entro il 20 aprile per consentire la stesura del programma di "costruzione" dei vari ambienti; il 15 maggio 1957, invece, è la scadenza indicata per il progetto degli impianti e dell'illuminazione.

Il tentativo di uniformare gli interventi parte dalla definizione dell'ampiezza minima di ogni passaggio tra differenti sezioni - 2 m almeno - e di una altezza minima delle pareti, anche se, per la consapevolezza della difficoltà a raggiungere un orientamento comune, ci si limita a richiedere un accordo tra nazioni contigue.

Dopo l'allestimento, è il catalogo, insieme alla Guida breve, ad assumere centralità nel programma quali strumenti complementari alla mostra. I commissari dovranno inviare, entro il 15 maggio, le informazioni per la Guida breve: i nomi del Commissario, dei collaboratori e dell'allestitore, infine una breve descrizione del *concept*, dell'allestimento e delle opere; entro il 15 luglio 1957, invece, tutti i dati necessari a descrivere le singole esposizioni: il programma critico e la previsione di eventuali sezioni, la descrizione particolareggiata dell'allestimento, i nomi di artisti e collaboratori, un elenco completo di tutti gli oggetti, infine pianta e sezioni dell'ambiente in scala 1/100.

Per agevolare un corretto inserimento anche nelle rassegne internazionali, la riunione è il momento in cui la giunta tecnica illustra l'impostazione delle mostre di architettura, di design e dell'abitazione, in parte già anticipata nella lettera di convocazione (Triennale di Milano, 15 gennaio 1957, lettera all'arch. Ivo Spinčič, Archivio Storico Triennale di Milano [d'ora in avanti TRN], TRN_XI_DT_18_c, fasc.18).

La mostra di architettura è impostata su due linee - le strutture e l'*housing* - che costituiscono gli aspetti della "tecnica" della produzione architettonica. La mostra dell'industrial design, invece, presenterà una selezione di designer attraverso l'esemplificazione dei loro lavori più importanti rappresentando, quindi, il procedimento. La mostra internazionale dell'abitazione, infine, sarà composta da una sequenza di alloggi arredati che, secondo una lunga tradizione, avrebbero rappresentato i "manifesti" della produzione nazionale di qualità.

In questa edizione infine si pensa di destinare l'ingresso, tradizionale luogo di introduzione al palazzo, alla realizzazione di una «vetrina delle opere eccellenti» in cui saranno esposti gli oggetti più significativi «di particolare concezione artistica e di assoluta maestria tecnica», rappresentativi di ogni paese:

> trattandosi di pezzi riferentesi allo industrial design, gli stessi dovranno aver forme e volumi particolarmente decorativi poiché la sopra citata grandissima vetrina, ove saranno esposti, sostituirà la decorazione della parete che nelle passate triennali veniva affidata a valenti pittori e scultori. Le opere potranno avere una altezza da un minimo di 30 cm. ad un massimo di un metro e, ripetiamo, potranno essere una o due per ogni paese (Ferraris, T. 19 giugno 1957, lettera al commissario jugoslavo, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28).

A questo scopo una commissione è incaricata di compiere una rassegna delle produzioni dal 1954 ad oggi di tutti i paesi.

Da quanto si deduce dal rapporto, i lavori, a febbraio, sono già avanzati ed è definito anche il piano delle iniziative collaterali come il congresso internazionale *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, programmato per il 28-30 settembre 1957, oppure le giornate di presentazione delle nazioni, una iniziativa che nella nostra prospettiva assume particolare significato perché segnala la forte volontà di rimarcare il carattere internazionale attraverso una partecipazione attiva; si prevede infatti che i commissari potranno predisporre manifestazioni speciali, presentare spettacoli, film, documentari, fare intervenire autorità.

La scelta del commissario e dei team di progettazione

Tutti gli elementi che abbiamo sino ad ora ricomposti sembrano segnalare una centralità del piano delle relazioni internazionali di cui anche la repubblica jugoslava è parte, anche se come esordiente. La ricostruzione dei meccanismi dei rapporti diplomatici con le autorità jugoslave, da un lato, e gli interventi specifici dei commissari, dall'altro, è importante come dimostrano gli studi di Ljiljana Kolešnik - in particolare l'intervento nell'ambito del seminario *Aspirations, Tensions and Failures of 1960s' State Cultural Policies*, Zagabria dicembre 2011, su *Yugoslav Federal Agency for International Cultural Projects* - e cercheremo di farlo, anche se parzialmente, attraverso i documenti conservati nell'archivio storico della Triennale di Milano.

Mentre a febbraio 1956 si prendono i contatti per invitare Russia, Polonia, Bulgaria, Cecoslovacchia, Romania e Ungheria (Ferraris, T., 26 febbraio 1956, lettera al dott. Germano De Novellis, direzione generale relazioni culturali affari esteri, membro della giunta tecnica esecutiva della triennale, TRN_XI_DT_18_c), i primi rapporti documentati con la repubblica titina risalgono al mese di marzo del 1956 quando l'ambasciata jugoslava trasmette ai vari circoli artistici il programma della Triennale (22 marzo 1956 TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28), unitamente ad

informazioni sui temi della edizione e sulla articolazione delle mostre; mentre a giugno, sempre attraverso i canali diplomatici, si discutono i problemi legati ai criteri di assegnazione degli spazi (Ferraris, T., 22 giugno 1956 lettera all'addetto stampa dell'ambasciata jugoslava a Roma, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28). I rapporti tra la Triennale e l'ambasciata di Roma proseguono nei mesi successivi con continue richieste di documentazione e chiarimenti sull'organizzazione (Ambasciata jugoslava, Roma, 26 giugno 1956, lettera a Ferraris, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28).

Se questa attività non presenta elementi significativi rispetto all'attività routinaria, di maggiore interesse per noi è l'individuazione dei criteri e delle modalità di individuazione dei commissari coordinatori per la progettazione delle sezioni nelle mostre internazionali e nella sala nazionale, all'interno del Palazzo dell'Arte. Questa fase è quella che maggiormente lascia trasparire non solo i protocolli che la repubblica federale aveva stabilito per le relazioni internazionali, ma anche le dinamiche nazionali interne.

L'XI edizione presenta due modalità che trovano riscontro nel regolamento della Triennale: l'organismo di coordinamento nazionale funge da filtro o da raccordo tra le associazioni di artisti che costituiscono il principale interlocutore, senza per questo impedire iniziative autonome, come nel caso di Ivo Penić che si rivolge al segretario della Triennale proponendo una partecipazione autonoma, a prescindere dal programma del padiglione jugoslavo.

Penić scrive, infatti, a dicembre chiedendo come proporre alcuni suoi lavori; l'interesse di tale testimonianza non risiede unicamente nella possibilità di precisare i tempi di lavoro preparatorio dei commissari, ma soprattutto nella emersione di una istanza individuale:

> En ensemble du pavillon yougoslave j'expose certain mes travaux, mais lesquels s'accordent par son tretement avec le principe fondamental du pavillon yougoslave (Penić, I., Zagabria, 17 dicembre 1956, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28).

L'architetto intende esporre alcune sue opere che ritiene coerenti con il tema della relazione fra le arti. Innanzitutto un progetto architettonico di un monumento della libertà, sintesi di architettura scultura e pittura, che sarebbe documentato da una foto a colori e bianco e nero, e da una scultura astratta - in marmo - che potrebbe essere esposta nel parco. Penić, che evidentemente appartiene a quella categoria di progettisti che indagano differenti territori, intende partecipare anche al concorso internazionale di design tessile.

Le carte d'archivio, il catalogo e le recensioni (Domus 1957b; Domus 1957c) non ci danno elementi che attestino una prosecuzione di questo rapporto individuale

che meriterebbe di essere indagato in quanto segnala la necessità di individuare una strada autonoma da parte di un progettista che dopo pochi anni tenterà di proseguire il suo lavoro al di fuori della repubblica federale[5].

Sono invece le Associazioni professionali ad assumere il ruolo di interlocutore privilegiato, a partire dall'Unione degli artisti figurativi delle arti applicate della Jugoslavia di Belgrado, che interpella il segretario dell'ente milanese, dopo avere ottenuto l'autorizzazione da parte della Commissione per le relazioni culturali coll'estero del governo jugoslavo. Al di là della conferma dei meccanismi di controllo, o quanto meno di filtro, nei confronti dei rapporti con l'esterno, è interessante sottolineare anche la volontà manifestata dall'associazione a partecipare all'esposizione. La corrispondenza sembra documentare il raggiungimento di uno stadio di trattative abbastanza avanzato da parte dell'unione di Belgrado che, forte dei 400 artisti attivi in tutti i campi delle arti applicate, richiede quali saranno le spese per una sezione all'interno del Palazzo dell'Arte milanese di circa 70 mq, ipotizzando di inviare in tempi brevi un commissario a Milano (Minich, M., 24 settembre 1956, TRN_XI_DT_18_c, fasc. n. 28).

Non sarà tuttavia la Serbia a rappresentare la repubblica federale, ma la Slovenia con l'assegnazione dell'incarico di Commissario all'architetto Ivo Spinčič, presidente dell'Associazione degli artisti delle arti figurative applicate della Repubblica popolare di Slovenia. La nomina, dopo i primi contatti all'inizio di ottobre, è nella seconda metà del mese (Ambasciata jugoslava, Roma, 23 ottobre 1956, lettera a Ferraris, TRN_XI_DT_18_c, fasc. n. 28) e alla fine del mese il nuovo Commissario si reca a Milano per fare un sopralluogo degli spazi (Ferraris, T., 29 ottobre 1956, lettera all'ambasciata italiana a Belgrado, TRN_XI_DT_18_c, fasc. n. 28).

I tempi delle relazioni diplomatiche sono lunghe, sembrano quasi essere sfasati rispetto ai quelli compressi dell'organizzazione, come ricaviamo dalla comunicazione dell'ambasciata d'Italia a Belgrado alla Triennale (Belgrado, 4 dicembre 1956, TRN_XI_DT_18_c, fasc. n. 28) che a dicembre ringrazia per le comunicazioni del mese di ottobre, informando che nei giorni immediatamente precedenti la Commissione per le Relazioni culturali con l'estero di Belgrado ha ufficialmente informato l'ambasciata italiana della adesione del governo jugoslavo alla XI Triennale, e che l'organizzazione della sezione è stata assunta dalla Federazione dell'arte applicata che si dovrebbe già essere messa in contatto con la Triennale.

Anche per la mostra internazionale di architettura si conferma questa tendenza. Infatti, in ritardo rispetto alla sezione nazionale, a gennaio l'Unione degli architetti

[5] Rimandiamo alla documentazione conservata nel Fondo Léon Koenig (Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale - IHOES), in particolare alle richieste di lavoro in Belgio in dirizzate a Koenig da Penić.

jugoslavi decide di partecipare per presentare l'architettura jugoslava tra il 1946 e il 1956 (Spinčič, I., 19 gennaio 1957, lettera a Ferraris, TRN_XI_DT_18_c, fasc. n. 28), mentre ricordiamo che per la mostra dell'abitazione il coordinatore sarà Mario Antonini, con la collaborazione di Boris Babić e con Niko Kralj, che selezionerà anche gli oggetti per la Vetrina delle nazioni.

L'edizione è indubbiamente vista dai progettisti jugoslavi come una importante occasione, come dimostra anche la partecipazione ai concorsi indetti dall'ente milanese, dal Concorso internazionale per il manifesto murale della XI Triennale, a quello Triennale-Jsa per tessuti stampati d'arredamento dove la Jugoslavia è presente con 9 artisti e 61 bozzetti.

Dopo avere tracciato questa "geografia istituzionale" possiamo iniziare ad avanzare qualche ipotesi. Nel momento in cui l'interlocutore è un ente come la Triennale, si assiste ad uno spostamento dell'asse culturale verso i centri di elaborazione dei linguaggi più marcatamente modernisti. Ivo Spinčič, infatti, è allievo di Černigoj autore dei primi progetti di architettura ed arredo modernisti a Lubiana e Maribor, e negli anni '50 è attivo anche come scenografo cinematografico (Krečič 2003, p. 338.); in catalogo l'architetto dichiara che da tempo artisti e tecnici seguono con interesse l'attività della Triennale che è vista come un luogo importante per il confronto internazionale nell'ambito della produzione delle arti applicate. Il team è rafforzato dalla presenza di Niko Kralj, selezionatore degli oggetti per la Vetrina delle nazioni. Kralj, da poco laureato in architettura e uno degli esponenti più significativi dell'industrial design sloveno, a maggio aveva partecipato al III Concorso Internazionale del Mobile di Cantù vincendo il I premio del concorso Arredamento per tre ambienti ed il I premio del concorso per tre mobili in legno per l'esportazione, infine il II premio per il concorso per quattro mobili in metallo[6] (Domus 1957a). Sua è la Rex Chair (1952) utilizzata per l'ambiente modello nel parco realizzato con il contributo dei progettisti del S.I.O., gruppo uscito dalla Accademia o Scuola di arti applicate di Zagabria che costituiva l'altro polo della cultura progettuale jugoslava.

L'allestimento della sezione nazionale

La repubblica federale jugoslava è così rappresentata nel Palazzo dell'Arte con una sezione nazionale, con il proprio modello di abitazione nel parco, nella mostra internazionale di architettura e anche nella grande Vetrina delle nazioni nell'atrio e il disegno degli spazi è distribuito ad esponenti della scuola slovena e di quella croata.

[6] III concorso internazionale del mobile di Cantù che si è svolto a maggio 1957 con la partecipazione di 18 nazioni, uno dei vincitori è Niko Kralj (I premio del concorso Arredamento per tre ambienti (L. 1.200.000) e il I premio del concorso n. 3 mobili in legno per l'esportazione e II premio per il concorso n. 4 Mobili di metallo.

La documentazione relativa alla progettazione e alla selezione degli oggetti purtroppo è piuttosto scarsa. Il progetto di allestimento continua ad essere, infatti, un elemento che lascia labili tracce negli archivi istituzionali, se non in casi fortuiti.

Abbiamo documentazioni reiterate nella fase di trattativa e di organizzazione, a partire dal contratto di concessione per la partecipazione jugoslava alla XI Triennale che ci restituisce la situazione di partenza in cui il progettista dovrà intervenire. Alla mostra nazionale sarà destinata una stanza di 58 mq, la Triennale:

> consegnerà il locale con pareti di fondo, pavimenti e soffitto in normali condizioni d'uso. Le strutture murarie e il pavimento non potranno essere intaccati senza la preventiva autorizzazione della segreteria della Triennale su proposta dell'Ufficio tecnico. La sezione sarà provvista, a cura e spese della Triennale, di un velario in tela bianca all'altezza di m 5,50. Le pareti divisorie nell'ambito dello spazio assegnato, che la Triennale farà eseguire e porre in opera per conto degli interessati addebitandole al prezzo di costo in ragione di £. 2.200, per mq, avranno un'altezza di m. 4,50, ed una superficie di mq. 26,77, così suddivisa: parete lato Germania 4,50 x 5,95 = 26,77 : 2 = 13,385; parete lato Giappone 4,50 x 5,95 = 26,77 : 2 = 13,385, totale mq 26,770 (27 giugno 1957, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28).

Tale sala sarà messa a disposizione per i lavori di sistemazione e allestimento dal I luglio 1957 e la sezione dovrà essere pronta entro il 17 luglio.

Ivo Spinčič, affiancato da Ivo Penić avrà quindi a sua disposizione una sala, al I piano del Palazzo dell'Arte, di dimensioni ridotte anche se collocata in una posizione abbastanza visibile tra Germania e Giappone. La documentazione visiva non è scarsa, dai reportage pubblicati dalla rivista *Domus* (Domus 1957b), agli scatti di Sergio Bersani dell'agenzia Giornalfoto di Milano che restituiscono alcune viste parziali della esposizione, ma anche una documentazione di alcuni oggetti, selezionati con l'intento di presentare la produzione artigianale di tradizione secolare - tessuti, ceramiche, gioielli. Il focus, quindi, non è quello dell'avanzamento tecnologico e dell'organizzazione produttiva, quanto piuttosto quello della ricerca di un nuovo linguaggio radicato su una lunga esperienza tecnica, come si dichiara in catalogo. Una scelta critica probabilmente dettata dalla necessità di dare una risposta al tema guida dell'edizione che denuncia una precisa "ideologia" di disegno industriale, quella che ricerca il rapporto con le arti coniugando artigianato ed industria, e che per certi versi si "incrocia" con un dibattito in Italia sull'arte popolare di cui una delle voci più polemiche, a proposito di questa edizione, è quella di Rossana Rossanda (1957). Il medesimo indirizzo è verificabile nella mostra dell'abitazione in cui il commissario concepisce un unico ambiente, un soggiorno,

arredato con mobili in legno e seggiole in vimini, scelti per rappresentare una lavorazione caratteristica della "nazione" pur all'interno di un orientamento di innovazione.

Come richiesto dal regolamento dell'ente, l'allestimento è puntualmente descritto nel catalogo a riprova dell'attenzione per la componente dell'installazione. La struttura consegnata è ridisegnata dal progettista tendendo al di sotto del velario bianco una rete ortogonale a maglia molto larga di fili metallici a cui sono ancorati i montanti colorati, dalle differenti forme quasi biomorfiche, che l'allestitore utilizza come "modulatori di spazio". Il pavimento in lastre di pietra bianca funge da supporto di tre ripiani di legno e bronzo come si coglie chiaramente nelle foto della sala. I delimitatori spaziali e i supporti sono componenti con cui gli oggetti si misurano all'interno di una sorta di equilibrio cromatico, materico e spaziale. Ad esempio su una parete è collocato un campione di rivestimento parietale di ceramica e cemento di Mila Petričić; i differenti colori dei supporti verticali dialogano con i campioni di tessuto come il tessuto a mano di lana per rivestimento di moduli su disegno di Marija Kolić, arancione affiancato al blu del ritto, oppure il tessuto a pelo lungo di Josko Onic o quello della zagabrese Slava Antoliac; la composizione blu-grigio-nero di ceramica smaltata di Mila Petricic, si confronta con il grigio chiaro del vaso di porcellana di Majda Kumar; infine l'oro dei gioielli disegnati dall'architetto Boga Avcin-Pogacnik e collocati nella piccola teca[7].

La pianta in catalogo permette di leggere con chiarezza l'impianto modulare definito per la disposizione dei supporti disegnati per l'esposizione degli oggetti: i tiranti e i pannelli quadrati collocati a terra, entrambi concepiti come 'modulatori spaziali'. La disposizione dei dispositivi nella sala è infatti organizzata da una griglia composta da 4 moduli rettangolari lungo i quali sono disposti i tiranti e all'interno dei quali si definisce anche la porzione quadrata delle basi di appoggio a terra degli oggetti - si veda l'allegato A in cui sono elencati gli oggetti inviati da Lubiana a Milano.

La sezione dell'abitazione e la Vetrina delle nazioni

Se la sezione all'interno del Palazzo dell'Arte si configura come una sorta di installazione, un manifesto spaziale che esalta la peculiarità degli oggetti i quali, a loro volta, sono scelti per le qualità formali (Foto Sergio Bersani Giornalfoto), l'ambiente disegnato per la mostra internazionale dell'abitazione si inserisce

[7] Nell'articolo pubblicato su *Slovenski porocevalec* (23 settembre 1957), si elencano gli artisti presenti nel Palazzo: ceramisti Baranjan Vlasta, Majda Kumar, Esa Kajre e Mila Petričić, lo specialista del legno Milan Cvelbar, quelli tessili Josko Onic, Slava Antoljak e Eteljka Toboljka e l'orafo architetto Bozica Avcin Pogacnik (Rassegna stampa Triennale 1957, Archivio storico Triennale di Milano).

all'interno del dibattito sul progetto degli interni e sull'incidenza della produzione industriale degli elementi dell'arredo. Ancor di più questa è l'occasione per presentare la politica e i risultati raggiunti nella repubblica federale aprendosi ad un contesto internazionale e amplificando l'azione compiuta innanzitutto dall'Accademia di arti applicate di Zagabria (Galjer 2002), dalla Associazione degli artisti visivi e di arte applicate della Croazia dal 1950, che sfociano nella Triennale di Zagabria a partire dal 1955 (Vukiç 2007; Križić Roban 2012).
Il padiglione era così descritto nella Guida breve:

> formato da coppie di pensiline parallele, a struttura di ferro, sulle quali poggiano le coperture a capriate di legno degli spazi riservati a ciascuna nazione. Lo schema adottato ha consentito di spostare e variamente dimensionare queste coperture, a seconde delle esigenze distributive della mostra e dei vincoli imposti dalla vegetazione esistente. La composizione delle pensiline avviene per incroci ortogonali sovrapposti, il che consente una ulteriore possibilità di adattamento della struttura, composta da elementi sempre identici, alle caratteristiche altimetriche e planimetriche del terreno (Triennale di Milano 1957, p. 22).

Nella sezione dell'abitazione sono assegnati alla Jugoslavia 65 mq - una dimensione prossima a quella ideale dei 62 mq dopo qualche anno adottata dai progettisti jugoslavi - che dovranno essere allestiti da Mario Antonini in collaborazione con Niko Kralj il quale dovrà recarsi a Milano, ma non prima della stesura del progetto di allestimento, mentre si richiede al più presto documentazione fotografica degli oggetti selezionati, forse quelli per la Vetrina delle nazioni, per consentire la valutazione da parte della commissione, anche in relazione allo spazio a disposizione.

Dalla documentazione emerge costantemente l'interesse da parte dei commissari jugoslavi ad essere adeguatamente rappresentati in Triennale per la centralità che l'ente milanese ha assunto per la riflessione e promozione del disegno industriale. L'aspettativa era alta come confermano anche le richieste di informazioni su un supposto convegno sull'Industrial design, e sulla esistenza di una associazione internazionale di Industrial design, per altro non ancora costituita nonostante le azioni condotte da Peter Muller Munk (Pittsburg) presidente dell'America Society of Industrial Designer (Ferraris, T., 7 marzo 1957, lettera all'architetto Ivo Spinčič, Lubiana, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28).

Ad aprile l'ente milanese muta il piano della mostra sulla abitazione (16 aprile 1957, lettera all'arch. Ivo Spinčič, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28): a differenza del disegno iniziale che prevedeva la costruzione di un edificio a forma circolare, la

Triennale opta per una soluzione che presenta meno difficoltà nella distribuzione degli ambienti, eliminando le «pareti in curva e le pareti a raggio». All'architetto Spinčič si invia una nuova pianta e una fotografia del plastico di un particolare e la pianta con le misure della superficie occupata dall'alloggio della Jugoslavia, affinché possa procedere nei lavori, chiedendo per il 15 maggio un progetto di massima dello schema distributivo degli ambienti con l'indicazione del passaggio e la posizione delle vetrate:

> Tale superficie dovrà comprendere un passaggio largo circa m. 1,80 che, a vostro giudizio, potrà essere in linea retta o libero a seconda della sistemazione degli ambienti. Il passaggio dovrà dare la possibilità al pubblico di vedere l'alloggio senza essere obbligato ad entrare negli ambienti toccando (e quindi rovinando) i mobili e gli oggetti esposti. La chiusura sul perimetro sia verso gli spazi aperti che verso la pensilina saranno in parte opache (legno compensato, muratura ecc.) e in parte a lastra continue di cristallo così da permettere la vista degli ambienti anche dal percorso esterno; la percentuale massima di pareti di cristallo non dovrà però superare il 50% del perimetro di ciascun alloggio (Ferraris, T., 16 aprile 1957, lettera all'architetto Ivo Spinčič, Lubiana, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28).

Sempre nella stessa lettera si chiede se sarà la commissione jugoslava a provvedere alla realizzazione del soffitto e del pavimento, indicando l'altezza dei locali - 2,60 / 2,70 m ca. - fornendo le indicazioni necessarie per la esecuzione dei lavori e per l'allestimento dell'ambiente.

Ma a prescindere da questi aspetti legati alla costruzione dell'ambiente "tipo", ci interessa sottolineare che nel parco sono chiamati a collaborare designer della associazione zagabrese S.I.O. - Studio za industrijsko oblikovanje -, fondata a Zagabria nel 1956 come sezione della Associazione croata di arti visive ed applicate (Vukiç 2007, ed. Kolešnik 2012). Come si ricava dalla recensione di *Domus* (Domus 1957a, pp. 24-25) l'ambiente unico soggiorno-pranzo è arredato con mobili disegnati da Mario Antonini e Boris Babić - DIP, Novolosec -, le sedie e il tavolo di Niko Kralj - Stol, Kamink -, il servizio in porcellana di Marta Sribar - Jugo Keramika di Zapusic -, lampade di Vjenceslav Richter - Studio Slava Antoliac e Ferdo Rosić, Zagabria. Questi sono gli architetti/designer che compongono il gruppo di cui sono parte anche gli 'artisti applicati', come si scrive nell'articolo pubblicato nel giornale di Lubiana di cui si conserva una traduzione nella rassegna stampa della Triennale (*Slovenski porocevalec*, 23 settembre 1957): Jagoda Buić Bonetti che disegna una tenda stampata prodotta da Tvorpam di Zagabria, Ivan Picelj che disegna un arazzo

prodotto dallo studio Slava Antoliac e Ferdo Rosić di Zagabria, infine lo scultore Vojin Bakić.

L'occasione è significativa, soprattutto se vista nella prospettiva della seconda uscita del gruppo che ripresenterà l'ambiente in occasione della seconda Triennale di Zagabria del 1959 (Galjer 2002), e viene riconosciuta dalla Giuria internazionale con l'assegnazione della medaglia d'argento all'installazione, anche se la cornice nazionale proposta dal commissario Spinčič forse non consente una messa a fuoco specifica sul contesto zagabrese.

Conclusione

Da una sommaria lettura della rassegna stampa relativa ai due momenti di confronto internazionale che si svolgono in Italia tra il 1956 e il 1957 - Biennale veneziana e Triennale milanese - possiamo affermare che la crescente dimensione "internazionale" delle due rassegne costituisce un elemento di attenzione. In laguna si realizzano nuovi padiglioni nazionali, a Milano le rappresentanze internazionali sono coinvolte nella progettazione dell'edizione in modo più integrale, aprendo la strada ad un ancor più stretto coinvolgimento "progettuale" della mostra internazionale nell'edizione del 1964, mentre la manifestazione si estenderà in città con la realizzazione delle giornate delle nazioni - quella jugoslava si svolgerà il 25 settembre.

Questo è il quadro in cui si stringe un nuovo rapporto tra l'ente milanese e la repubblica di Tito, un rapporto che proseguirà negli anni successivi, ad eccezione della XII edizione, con un'alternanza della "responsabilità", come da copione, fra le due repubbliche maggiormente rappresentative nell'ambito del progetto industriale. Nel 1964 vi saranno due esponenti centrali per la scena croata, Bernardo Bernardi e Vjenceslav Richter (1964), nel 1968 saranno incaricati esponenti della scuola slovena di Ravnikar come Majda Dobravec-Lajovic e Grega Košak.

In questa sede ci sembra interessante suggerire la necessità di spostare il limite della nascita di significativi rapporti tra l'ambiente milanese e le capitali jugoslave al 1957. Anche se il movimento EXAT 51, su cui oggi particolare attenzione è posta, non si presenta nella sua realtà di gruppo di ricerca, l'XI edizione è l'occasione per porre in essere quei contatti che negli anni Sessanta arriveranno a maturazione.

Tuttavia la puntualizzazione di un preciso momento di avvio di rapporti stretti e fruttuosi rischia di restare sterile esercizio se avulsa dal dibattito ideologico che per lungo tempo ha costituito un filtro significativo per la lettura e quindi anche diffusione di alcune ricerche; un dibattito e che vede nell'interpretazione dei termini di "cosmopolitismo", "internazionalismo", "popolare" e "locale" uno dei temi del

confronto. Non possiamo ad esempio tenere conto di quanto Rossana Rossanda scriveva a proposito delle declinazioni di “relazione fra le arti” nel Palazzo della Triennale che, come nel caso del testo di Palma Bucarelli, lascia emergere le tensioni di un confronto tra ideologie molto intenso in questi anni:

> Sono abbozzi di riflessione che ci costringono, in conclusione, ad una ricerca un po’ meno approssimativa della ‘fenomenologia del gusto-borghese’, ed alla sua drammaticità [...] Qui il problema del cosmopolitismo, nonostante l’uso maldestro che se ne è fatto, si riconferma come problema reale - sul quale giustamente, anche se finora con insoddisfacenti risultati proprio per una certa grossolanità metodologica, la cultura del movimento operaio ha messo l’accento. Della sua importanza negativa fanno fede oggi le esposizioni spagnole, rumene, jugoslave: tutte puntualmente basate sulla monotona trascrizione in termini di ‘internazionalismo’ d’un paio di elementi di folklore, e per il resto su una produzione che riecheggia con maggiore o minore verosimiglianza certi generici canoni funzionali. Ecco l’alternativa alla piatta ‘tradizione popolare’ stucchevolmente riesumata negli anni scorsi (Rossanda 1957, pp. 455-456).

Allegato A

Nell'archivio storico della Triennale di Milano è conservato un documento di trasporto degli oggetti inviati da Lubiana (TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28):

> Ceramica: 1 vaso dipinto di ceramica h. 60 cm, 3 kg di peso (valore L. 57.500), 2 scodelle quadrangolari di terracotta, lunghe 52 cm, peso 1,5 kg (valore 32.000), 2 piatti dipinti di ceramica smaltata del diametro di 30 cm del peso di 4 kg (L. 42.500), 1 rivestimento di parete, betone e ceramica delle dimensioni di 100 x 87 cm peso 95 kg (120.000), 2 recipienti di porcellana color bianco dell'altezza di 25 cm e peso 0,50 kg (21.000), 2 brocche di porcellana color bianco alta 20 cm e peso 0,50 (21.000), 1 piatto di ceramica color bianco del diametro di 38 cm e peso di 1,50 kg (10.000), 4 spille di ceramica (2.500), 3 paia di orecchini (1500). In legno, una scodella del diametro 48 cm e peso 0,60 kg (28.000). Oggetti in tessuto: una coperta di giunco palustre 240 x 130 cm peso 5 kg, (6.500), una coperta da mobili tessuta a mano in lana color arancio 200 x 90 cm di 2,5 kg (5.800), un panno color nero e bianco di lana 200 x 80 cm di 3? Kg (7.500), 1 panno bianco disegnato in nero 230 x 90 cm 2 kg di peso (8.200), 1 panno bianco di lana 240 x 80 cm di 4 kg (7500); oggetti in oro 2 spille d'oro e coralli con astuccio in cuoio (91500+7500), 5 spille d'oro e di granati con astuccio in cuoio (45100+7200), 7 spille d'oro e coralli lavoro intranciato e astuccio in cuoio (42350+6000), 9 pendagli d'oro e perle (91000), 9 anelli d'oro e astuccio in cuoio (36000+7000), 10 pendagli d'oro (78000) 10 braccialetti d'oro (140000), 10 orecchini d'oro e astuccio di cuoio (49000+8500). Quindi 1 tavolino triangolare REX (6000), 1 sedia tipo 100 REX (12.000), 1 sedia 'guscio' (5000), 1 seggiolino per scuola (4000), 1 tavolino 80 x 130 cm con in 'Ultrapas' (8000), 6 seggiole per il tavolino in metallo e legno (5000 al pezzo).

L'autrice

Ricercatore universitario di Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento Lettere Arti Storia e Società dell'Università di Parma, insegna Storia dell'architettura e del design e Storia e teorie delle esposizioni e degli allestimenti. Le linee principali della ricerca svolta riguardano alcuni momenti del dibattito progettuale in Italia, design, architettura e progetto urbano, con particolare attenzione alla cultura artistica italiana nei primi decenni del '900 tra Ritorno all'ordine e Razionalismo (*Alpago Novello e Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Electa, Milano, 2001; *Guido Marussig e la 'decorazione'*, in *Guido Marussig. Il mestiere delle arti*, catalogo della mostra, Trieste, Museo Revoltella, luglio – ottobre 2004, Museo Revoltella, Trieste, pp. 36-49). Altro tema è quello della storia delle esposizioni e del ruolo dell'allestimento (V. Strukelj - F. Zanella, *Dal progetto al Consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento,* Parma, MUP 2011; *Esporsi Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta, Verona, 2012). Dal 2005 ha iniziato un progetto di ricerca Architettura / Progetto / Media, nell'ambito del quale ha curato le mostre *Architettura e pubblicità* (2005), *Torre Agbar, progetto comunicazione e consenso* (2006), *Città e luce, fenomenologia del paesaggio illuminato* (2008) (*La torre Agbar. Progetto comunicazione consenso*, a cura di F. Zanella, Parma, Festival dell'architettura 2006; *Città e luce. Fenomenologia del paesaggio illuminato*, a cura di F. Zanella, Festival Architettura Edizioni, Parma, 2008).

e-mail: francesca.zanella@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Accordi commerciali e di pagamento fra l'Italia e la Jugoslavia firmati in Roma il 31 Marzo 1955. (camera di commercio Italo-jugoslava. Milano) 1955, Tip. Pinelli, Milano.

L' arte contemporanea in Jugoslavia 1962, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, maggio - giugno, 1962**,** Istituto grafico tiberino, Roma.

Astrattismo classico: Firenze 1947-1950 1980*,* catalogo della mostra, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, Firenze, 22 dicembre 1980 - 15 febbraio 1981*,* Vallecchi, Firenze.

Belloni, F s.d., 'Contestazione estetica e azione politica: "Cartablanca" e "Senzamargine"', *Arteideologia – AltreStorie.*
Available from:
< http://www.arteideologia.it/10-Altre%20storie%20Home/Belloni_Cartabianca_Senzamargine.html.>
[26 settembre 2013].

Berni Canani L & Di Genova G (eds.) 1999, *MAC/Espace: arte concreta in Italia e in Francia 1948-1958*, Bora, Bologna.

Bucarelli, P & Kržišnik, Z (eds.) 1956, *Arte jugoslava contemporanea*, catalogo della mostra, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, dicembre 1956; Palazzo della Permanente, Milano, gennaio - febbraio 1957, Editalia, Roma.

Caramel, L (ed.) 1984, *M.A.C.: Movimento arte concreta*, Electa, Milano.

Celant, G 2004, *Piero Manzoni: catalogo generale*, Skira, Milano.

Corgnati, M (ed.) 1999, *M.A.C. e dintorni. Concretismo, Sintesi delle arti, problemi di percezione visiva. Arte a Milano 1946-1959*, catalogo della mostra, Galleria San Fedele, Galleria Credito Valtellinese, Galleria Centre Culturel Français, Milano,16 giugno - 31 luglio 1999, Credito Valtellinese, Sondrio.

Corgnati, M (ed.) 1999b, *Reale, concreto, astratto: dal postcubismo all'ultimo naturalismo. Arte a Milano 1946-1959*, catalogo della mostra, Galleria San Fedele, Galleria Credito Valtellinese, Galleria Centre Culturel Français, Milano, 16 giugno - 31 luglio 1999, Credito Valtellinese, Sondrio.

Denegri, J 2003, ‘Inside or Outside ‘Socialist modernism’?. Radical views on the yugoslav art scene, 1950-1970’, in eds. D. Djurić & M. Šuvaković, 2003, pp. 170-208.

Denegri, J 2004, *Constructive Approach Art: Exat 51 and New Tendencies*, Horetzky, Zagreb.

Dević, A 2001, ‘Reception of Modernism Within the Context of Croatian Art Since the 1950's’, Conference in Rio de Janiero, Brazil, July 2001, *Apexart.*
Available from: < http://www.apexart.org/conference/devic.htm.> [26 settembre 2013].

Djuric, D & Suvakovic, M (eds.) 2003, *Impossible histories : historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London.

Domus 1957a, ‘Notiziario’, *Domus*, n. 332, s. p.

Domus 1957b, ‘Alla undicesima Triennale’, *Domus*, n. 336, pp. 1-19.

Domus 1957c, ‘Alla XI Triennale’, *Domus*, n. 337, pp. 17-30.

Dorazio, P, Conte, G & Simongini, G 1998, *Art Club 1945-1964: la linea astratta : Galleria d'arte Niccoli, Parma, 24 ottobre 1998-20 gennaio 1999,* Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Dorlfes, G 1956, ‘I padiglioni stranieri alla Biennale, *Domus*, n. 322, pp. 9-10.

Exat 51 & New Tendencies. Avant-garde and international events in croatian art in the 1950s and 1960s, 2002, [catalogo della mostra], MSU, Zagreb.

Galerija Suvremene Umjetnosti (Zagreb, Croatia) & Dimitrijević, N 1977, *Gorgona: Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 10.3-3.4 1977*, [catalogo della mostra], Galerije grada zagreba, Zagreb.

Galjer, J 2004, *Design of the Fifties in Croatia: From Utopia to Reality*, Horetzky.net, s.l.

Gattin, M 2002, *Gorgona*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Groys, B 2003, ‘East of Art: Transformations in Eastern Europe: "The Complicity of Oblivion"’, *artmargins (online)*.
Available from: < http://www.artmargins.com/index.php/3-exhibitions/253-east-of-art-transformations-in-eastern-europe.> [26 settembre 2013].

Interview with Zoran Kržišnik 2007, in *Beti Žerovc,* Kurator & sodobna umetnost, pogovori*,* Maska, Ljubljana 2008, pp. 36-48.
Available from: <http://29gbljubljana.wordpress.com/history/interview-with-zoran-krzisnik/> [29 settembre 2013].

Kolešnik, L 2006, 'Dangerous Liaisons: The Relation between Art and Socialist State - Croatian Experience of the 1950s', in *Local Strategies. International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918-1968*, Artefactum, Praha, pp. 213-223.

Kolešnik, L (ed.) 2012, *Socialism and modernity: art, culture, politics 1950-1974*, [catalogo della mostra], MSU, Zagreb, 2. 12. 2011 - 5. 2. 2012, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Koščević, Ž 1988, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost, 1895-1988*, [catalogo della mostra], Galerije grada Zagreba, 22. 6. 1988 - 4. 9. 1988, Galerije grada Zagreba, Zagreb.

Krečič, P 2003, 'Architecture in Former Yugoslavia. From the Avant-garde to the Postmodern', in eds. D. Djurić & M. Šuvaković, 2003, pp. 333-373.

Križić Roban, S 2012, 'Modernity in architecture, urban planning and interior decoration after the second World War*',* in *Socialism and modernity: art, culture, politics, 1950-1974,* ed. L. Kolesnik, [catalogo della mostra], MSU Zagreb, 2011-2012*,* Zagreb Museum of Contemporary Art, Zagreb, pp. 45-105.

Lux, S (ed.) 2000, *Forma 1 e i suoi artisti : Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato,* catalogo della mostra, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 19 dicembre 2000-28 febbraio 2001, Gangemi Editore, Roma.

Margozzi, M (ed.) 2009, *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, catalogo della mostra, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 26. 6. 2009 - 1. 11. 2009, Electa, Milano.

Meneguzzo, M 1981, *Il M.A.C. Movimento Arte Concreta 1948-1958*, D'Auria ed., Ascoli Piceno.

Misler, N 1973, *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano.

Negri, A (ed.) 1998, *Il sistema dell'arte a Milano 1945-1956 : arte e critica in "Avanti|", "Corriere della Sera", l'Unità",* Hestia, Cernusco Lombardone.

Pansera, A 1978, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano.

Pica, A (ed.) 1957, *Undicesima Triennale*, Crespi, Milano.

Piotrowski, P 2003, 'Central Europe in the Face of Unification', *artmargins (online)*
Available from: <http://artmargins.org/index.php/2-articles/263-central-europe-in-the-face-of-unification.> [26 settembre 2013].

Piotrowski, P 2008/2009, 'Towards A Horizontal History of Modern Art in Writing Central European Art History', *PATTERNS_Travelling Lecture*, September 2008/2009.
Available from: http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/content/imgs_h/Reader.pdf. [10 ottobre 2013].

Piotrowski, P 2009, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, London.

Rosen, M, Weibl, P, Fritz, D & Gattin, M (eds.) 2011, *A little-known story about a movement, a magazine and the computer's arrival in art: New Tendencies and Bit international, 1961-1973*, [catalogo della mostra], Graz, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum 28. 4. 2007 -17. 6. 2007, Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe 23. 2. 2008-18. 1. 2009, Karlsruhe and The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Rossanda, R 1957, 'I nodi che vengono al pettine', *Il contemporaneo*, 10 agosto, in Pansera 1978, pp. 425-456.

Rubino, G 2012, 'Sviluppi dell'arte programmata italiana in Jugoslavia', *Memofonte*, n. 9, pp. 65-89.

Rubino, G 2013, 'Per un museo "funzionale": Palma Bucarelli e l'esposizione croata Nova tendencija 3 del 1965', *Palinsesti*, 3, pp. 18-34.

Sborgi, F, Castellari, C 2003, *Materiali per lo studio del realismo in Italia nel dopoguerra,* De Ferrari, Genova.

Sega Serra Zanetti, P 1995, *Arte astratta e informale in Italia 1946-1963*, CLUEB, Bologna.

Serio, N 2005, *La laconica storia dell'arte : schede per un catalogo bibliografico delle mostre a Milano, 1900-2000,* Grafo, Brescia.

Triennale di Milano 1957, *Undicesima Triennale di Milano: esposizione internazionale della arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, guida breve,* Palazzo dell'Arte al Parco, Milano, 27 luglio - 4 novembre 1957, [S.l. s.n.].

Vukiç, F 2007, 'The Concept of Formgiving as a Critique of Mass Production', *Design Issues*, Vol. 23, No. 1 (Winter), pp. 61-71.

1960-1989
contributi

Attraversamenti di confini.
Italia-Croazia tra XX e XXI secolo

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Giovanni Rubino

Nove tendencije e modernismo jugoslavo: l'«impellenza operativa» negli scritti di Giulio Carlo Argan, pubblicati a Zagabria dal 1960 al 1969

Abstract

A Zagabria, tra il 1961 e il 1973, le esposizioni di *Nove tendencije* ospitarono il retaggio dell'Informale e il ritorno al Costruttivismo storico. Nello stesso periodo, gli scritti di Giulio Carlo Argan, che sosteneva l'impegno sociale dell'artista, furono pubblicati e divennero importanti anche per la via jugoslava verso un autonomo modernismo socialista. Gli artisti europei invitati a Zagabria, parallelamente, si riunirono sotto la comune denominazione di Nuove tendenze e identificarono la propria azione sociale come attuabile per mezzo dell'unione tra arte e scienza, grazie a cui si sarebbe potuta sviluppare una nuova metodologia d'indagine del mondo. Tollerate dal Partito Comunista titino per l'aver promosso l'idea di un modernismo socialista, le esposizioni di *Nove tendencije* ben presto mostrarono che non esisteva una effettiva concordanza tra le rivendicazioni teoriche – lotta al mercato dell'arte, condivisione dei risultati della ricerca e modifica dell'estetica industriale – e le opere d'arte cinetica e optical ivi proposte. Tale questione venne definita da Argan come causata dall'assenza di un impegno ideologico che sarebbe potuta essere risolta grazie a una "impellenza operativa" degli artisti nei confronti della società. Venendo a cadere tale prospettiva, il movimento artistico sorto attorno a *Nove tendencije* perse così il favore di Argan e finì per essere assorbito dallo stesso sistema che combatteva.

At the same time *Nove tendencije* exhibitions (1961-1973) were held in Zagreb, in which the *Tachisme*'s legacy and the Constructivism revival were shown, several writings by the Italian art historian Giulio Carlo Argan were published in Croatia. From 1960 to 1969, Argan's writings became significant for making an innovative art conception based on artists' social role. Indeed the latter were involved in the Yugoslav cultural development towards an autonomous modernism theory, promoted by Tito's Communist Party. Coming from different European regions, a lot of artists were known as New tendencies and they depicted such an idea where the art joined science became a new way to inquire the world. Although a sort of socialist modernism arose, a gap between art theories and art objects (kinetic or optical structures) revealed the failure of statements – opposition to art market, shared artistic achievements among artists and changing the aesthetics of industrial society - claimed by New tendencies' characters. Such matter was indicated as a lack of ideological engagement and, as Argan suggested, it would has been solved if an «operative urgency» had been enforced between art and society. As a consequence, Argan did not support New tendency movement yet that was absorbed into the art establishment.

Nel 1992 si concludeva la parabola intellettuale e politica di Giulio Carlo Argan che, durante la lunga carriera di critico e storico dell'arte, ebbe in più occasioni significativi rapporti con la cultura jugoslava. Nello stesso anno, sul sesto numero di *Arte documento*, lo studioso croato Kruno Prijateli - 1922-1998 - ricordava le relazioni di Argan con il mondo culturale croato, in cui ebbero fortuna i suoi studi sull'arte rinascimentale italiana e dell'area dalmata (Prijateli 1992, p. 28).

Tuttavia Argan era stato anche un attento osservatore del Novecento e del contemporaneo a lui più vicino, entro la dimensione delle arti plastiche, visuali e architettoniche.

Il presente intervento - tralasciando gli studi sull'arte medioevale e moderna - desidera tracciare un percorso in cui si intrecciano la fortuna di Argan in Croazia, il suo interesse verso quanto accadeva a Zagabria negli anni Sessanta e il suo coinvolgimento con la dimensione modernista dell'arte jugoslava.

Innanzitutto, la definizione di modernismo in questa sede si basa sulla linea del Movimento moderno, tracciata da Nikolaus Pevsner (1960) e che culminava nell'esperienza della Bauhaus. L'importanza della scuola di Walter Gropius difatti aveva ispirato nel 1951 anche Argan quando affermava che nei paesi «moderni» degni di tale appellativo, i fenomeni artistici contemporanei erano riconducibili al ciclo gropiusiano comprendente «il *planning* e lo *industrial design*, la pianificazione urbanistica e la progettazione industriale» (Argan 1988, p. 160).

Inoltre evidenziava le visioni contrastanti di Sigfried Giedion e Lewis Mumford - la meccanizzazione della società contro il libero arbitrio umano - in cui l'arte e l'industria erano un binomio rappresentativo del modernismo. Di conseguenza, l'arte avrebbe avuto un ruolo positivo e sociale solo quando avrebbe progressivamente rinunciato ai "contenuti" passivi della coscienza per emanciparne la struttura o i suoi principi attivi (Argan 1988, p. 161). Di conseguenza lo stretto rapporto tra arte e industria avrebbe risolto il contrasto tra ideazione individuale e lavoro collettivo.

La declinazione europea dell'idea modernista era integrabile con quanto aveva sostenuto Clement Greenberg nel 1967, il quale aveva indicando che le ricerche vicine al Minimalismo, alla Pop art, Op e Kinetic art, avevano problematizzato e sottoposto all'attenzione della critica l'assenza di una linea di separazione tra arte e non arte. Greenberg asseriva che la terza dimensione nella scultura minimalista, nell'*assemblage* Pop e nelle macchine cinetiche era uno degli indizi ineluttabili della perdita di importanza della pittura come arte a favore di oggetti le cui forme e sagome aggettanti nello spazio reale non erano così differenti da quelle di altri oggetti d'uso quotidiano. Evidenziava la continua «infiltrazione» del *Good design* (Greenberg 1967, p. 184), fattore negativo sia per la scultura sia per la pittura. La relazione dell'arte tradizionale con l'industrial design quindi portava a problemi di

difficile soluzione, che non si potevano superare dal punto di vista ideologico e socio-politico, come invece era stato suggerito da Argan negli stessi anni.

Inoltre, per quanto riguarda il modernismo jugoslavo, recentemente lo storico dell'arte Jerko Denegri (1936) ha suggerito che questo sarebbe stato equivalente a un "modernismo socialista". Secondo Denegri (2003), tale tratto distintivo in Jugoslavia era riscontrabile nella forte interazione tra artisti e istituzioni statali e federali. L'arte attuale era allo stesso tempo anche ufficiale, una situazione diversa rispetto all'Europa occidentale, in cui le gallerie private e il mercato erano detentori della stessa idea di avanguardia; ma era diversa anche rispetto alla censura di Stato attuata nelle altre nazioni al di là della cortina di ferro (Piotrowski 2009).

Ponendo tali questioni su di un'immaginaria linea temporale, è opportuno cominciare – senza però esaurire una serie di relazioni culturali molto complesse – dalle prime traduzioni in lingua croata degli scritti di Argan apparse a Zagabria agli inizi degli anni Sessanta.

Nel giugno 1960, sulla rivista di arte e architettura *Čovjek i prostor*, il testo *A chi attende il comando*, scritto da Argan nel 1953 e dedicato ad una lettura comparativa di Lewis Mumford e Sigfried Giedion, fu tradotto dal critico e storico dell'arte Radoslav Putar - 1929-1994.

L'articolo era incentrato sul saggio *Mechanization takes command* che Giedion aveva pubblicato nel 1948 ed in cui si evidenziavano i pericoli causati dal cambiamento intercorso nel Novecento in tutti i settori delle attività umane coinvolte da un prodigioso processo di meccanizzazione. Argan (1953, 1960) poneva l'accento sul ruolo dell'arte, nelle avanguardie e nel campo del disegno industriale in rapporto alle macchine e alle nuove tecnologie. Così alla visione pessimistica di Giedion, Argan opponeva l'ottimismo di Mumford, che non stigmatizzava in assoluto la macchina e la tecnica ma augurava una reciproca integrazione tra l'uomo e la tecnologia, lasciando però all'uomo il compito di essere vigile per non smarrire la propria umanità. Di conseguenza anche le arti avrebbero dovuto mirare ad avere un ruolo sociale nel rendere estetico, nonché etico, lo stesso processo di produzione industriale.

Il ragionamento di Argan si prestava ad essere compreso nel nuovo corso del dibattito critico e artistico che stava avvenendo in Croazia. Nella repubblica della federazione jugoslava, come era anche avvenuto per la Serbia e la Slovenia, da un punto di vista storico, il modernismo era stato conosciuto dagli artisti locali grazie a soggiorni a Parigi, Londra, Praga e Berlino (Clegg 2006). Tuttavia dopo il 1945, nella seconda Jugoslavia - dal 1945 al 1991-, nel momento di massimo avvicinamento tra il partito comunista jugoslavo e quello sovietico, si era assistito al degradante trionfo del realismo socialista, che aveva inibito il progresso di un modernismo autoctono

(Wachtel 1998). Solo dai primi anni Cinquanta, dopo che il governo di Belgrado aveva rivendicato la propria autonomia da Mosca, era ripreso il dialogo culturale con l'Europa occidentale. La censura sulla pittura astratta e concreta venne meno e il rapporto tra arte e produzione industriale fu al centro di interventi di autori come Vjenceslav Richter - 1917-2002 -, fondatore nel 1951 del gruppo artistico EXAT 51 (Denegri 1979) i cui membri rivendicavano, secondo un'idea neo-costruttivista, la sintesi delle arti - pittura, scultura, architettura e design industriale - quale via per partecipare al benessere collettivo della società socialista (Richter 1960).

In rapporto a tale contesto si ricorda che Argan a livello politico era strettamente legato alla sinistra italiana - e ciò era considerato positivamente in certi ambienti socialisti croati - e nel contempo riteneva le istituzioni i luoghi del sapere nazionale. Aveva già avanzato considerazioni analoghe a quelle di Richter (Argan 1955), supportato dalla soprintendente della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, Palma Bucarelli (Pinto 2005). Secondo i due studiosi, il mancato intervento delle istituzioni statali nelle vicende dell'arte contemporanea aveva avuto ricadute negative sul ruolo degli artisti nella società, ovvero aveva foraggiato il loro essere avulsi da un'azione politica ed esteticamente valida entro il nuovo mondo della produzione industriale.

La società industriale, per esempio, era al centro delle argomentazioni di Argan sulle nuove ricerche pittoriche di Piero Dorazio nel 1959. Nella pittura di Dorazio era preminente l'aspetto processuale del gesto e quello retinico del colore, secondo modalità paragonabili a quelle della produzione industriale, in cui non era nell'oggetto singolo e finito il senso della ricerca ma nella serie e nella possibilità di miglioramento che questa avrebbe garantito (Argan 1964a). Un giudizio che fu ripreso anche da Bruno Alfieri (1960), nel presentare la sala di Dorazio alla Biennale di Venezia del 1960.

In Croazia da una parte tali discorsi nelle ricerche pittoriche di artisti croati come Ivan Picelj - 1924-2011 - e nelle architetture di Richter seguivano una propria evoluzione, d'altra parte alla soglia del 1960 e nel successivo biennio, anche in Jugoslavia si avvertiva come moderna la linea della pittura e scultura cosiddette Informali.

Dalla seconda metà degli anni Cinquanta, per esempio, a Zagabria tre artisti, Edo Murtić - 1921-2005 -, Ivo Gattin - 1926-1978 - e Vlado Kristl - 1923-2004 -, s'imposero sulla scena artistica come pittori informali (Maković 2004). L'opera di Murtić era comparabile alla pittura astratta espressionista di artisti italiani come Ennio Morlotti. Gattin, che espose per la prima volta a Venezia nel 1959, ben presto si avvicinò alla ricerca spazialista di Lucio Fontana. Kristl, invece, se in un primo tempo

aveva guardato all'astrazione geometrica post cubista di scuola francese, in seguito era giunto alla pura espressione astratta. Inoltre Kristl era stato anche tra i fondatori del gruppo EXAT 51, ma nel 1959 a Zagabria espose una serie di pitture astratto materiche - intitolate *Pozitiv*/*Negativ* - che proponevano ben altri orizzonti rispetto a quelli dell'informale. L'azzeramento di ogni espressività sulle tele di Kristl e la critica implicita alla stessa idea di pittura e di arte che emergeva da tale operazione - avvicinandolo così agli *Achrome* di Piero Manzoni - avvenne in concomitanza con il manifestarsi a Zagabria di ricerche definibili anti-pittoriche.

Nello specifico il riferimento è al gruppo Gorgona, fondato nel 1959 e formato dai pittori Julije Knifer - 1924-2004 -, Josip Vaništa - 1924 - e lo scultore Ivan Kožarić - 1921 - a cui si affiancarono i due critici d'arte Radoslav Putar e Matko Meštrović – 1933 -. L'idea di base di Gorgona era riprendere le fila del discorso di Duchamp e di Fluxus, con atteggiamenti neo-dadaisti e proto-concettuali (Gattin 2002).

All'interno di un tale panorama e processo di rinnovamento del modernismo croato, Meštrović tradusse e pubblicò nel giugno del 1961 (Argan 1961a) sulla rivista *Književnik*, un secondo articolo di Argan (1959), in italiano conosciuto come *Materia, tecnica e storia dell'informale*.

Tale saggio, tra i più importanti dedicati alla corrente Informale, era apparso nel 1959 su *La Biennale di Venezia*. Lo stesso numero della rivista, inoltre, aveva ospitato anche un articolo della critica d'arte croata, Vera Horvat Pintarić – 1926 -, che illustrava la nuova arte contemporanea jugoslava. Horvat Pintarić, collaboratrice anch'ella di *Književnik* e collega di Putar, enfatizzava un rinnovamento avvenuto sia in direzione della pittura astratta, materica ed espressionista, sia verso il ritorno alla tradizione costruttivista. A sua volta, Meštrović presentava al pubblico croato la visione di Argan, in cui si attestava che l'Informale era una ricerca anti-ideologica e opposta alle direzioni prese dal razionalismo storico europeo. Inoltre l'Informale si differenziava dal tecnicismo industriale perché non aveva «una direzione costante di ricerca, una regola operativa, un fine utilitario» (Argan 1959, p. 5). La metafora utilizzata da Argan per spiegare tale situazione era quella della Gorgone poiché la materia della superficie pittorica era un'azione che pietrificava - «impietra» (Argan 1959) - la coscienza, poiché l'artista non manifestava più un impegno sociale, ideologico e progettuale. Interessante è considerare che il nome del gruppo croato Gorgona sia coevo all'articolo di Argan e forse abbia condiviso certe linee teoriche dello stesso.

Tralasciando tale possibilità ad ulteriori indagini, all'indomani dell'articolo dedicato all'Informale, nell'agosto del 1961 a Zagabria si tenne la prima edizione della manifestazione *Nove tendencije*. L'evento fu curato proprio dai critici Putar e Meštrović, su un'idea del pittore e graphic designer Almir Mavignier (Mavignier, A.,

12 dicembre 1963, lettera a Božo Bek, Faldone, umjetnici m, fascicolo Mavignier, Arhiv Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagabria)[1], che era stato ispirato dalla sala di Dorazio alla Biennale del 1960.

Il senso ultimo di tale manifestazione, che si sarebbe svolta a fasi alterne fino al 1973, è già stato delineato da Denegri (2004) o più recentemente dalla studiosa tedesca Margit Rosen (2011).

Concerne questa sede guardare all'idea sottesa a *Nove tendencije*, i cui organizzatori volevano portare all'attenzione del pubblico croato, jugoslavo e internazionale, un panorama diviso tra l'eredità dell'Informale e quella del Costruttivismo. Di conseguenza sembrerebbe che quanto osservato da Argan, ossia il rapporto antinomico e modernista tra una visione del mondo avulsa da qualsiasi finalità e progettualità a lungo termine - l'Informale - e al contrario una volontà progressiva di intervento degli artisti nel mondo reale - Nuovo Costruttivismo - fosse anche indagato da Putar e Meštrović.

Tuttavia guardando alle opere esposte, un dato interessante è che tale antinomia non era così netta, ma era esplicitata più a livello metodologico che tecnico. Infatti se da un lato vi erano artisti che dall'Informale erano transitati verso forme di recupero, per esempio, del Dadaismo e Surrealismo storici, come Piero Manzoni, il Gruppo Zero di Düsseldorf, il croato Julije Knifer, dall'altro vi erano artisti come il Gruppo N, Enrico Castellani, Piero Dorazio, Ivan Picelj e i francesi del GRAV, che si erano orientati verso un nuovo Costruttivismo, in alcuni casi assonante con l'industrial design, in altri più concentrato sul rigore del processo di costruzione delle superfici. Se i gruppi N e GRAV si erano appropriati della memoria di De Stijl, Castellani, Dorazio e Picelj erano divenuti i continuatori del rigore metodologico di Mondrian.

In considerazione del fatto che Argan non riteneva l'Informale un'avanguardia, come per esempio lo era stato De Stijl - poiché il primo rispetto al secondo mancava di un reale impegno ideologico (Argan 1961b) - dalla rassegna *Nove tendencije* emerse un rinnovato atteggiamento avanguardistico che coinvolse molti dei partecipanti. Ciò che differenziava la manifestazione croata da altre manifestazioni, come per esempio la Biennale di Venezia, era che gli stessi partecipanti vi svolgevano un ruolo di primo piano, scavalcando così gli interessi dei critici d'arte,

[1] Nel 1963 Mavignier inviò un *memorandum* sulla sua attività come organizzatore di Nove tendencije, indirizzato a Božo Bek. Lettera del 12 dicembre 1963: «Cher monsieur bozo bek, au cours de l'été de 1960 nous nous sommes rencontrés à zagreb. invité à participer à une reunion de l'école des beaux arts où l'on discutait de la biennale de venise de 1960 et des nouvelles directions de l'art qu'on pouvait y observer, j'ai eu l'occasion de remarquer que la biennale, à cause de sa structure bureaucratique et politique, ne permettait de voir qu'un art déjà accepté par la critique internationale, par les marchands et même par le public.» (AMSU Zg Fondo NT, Faldone *umjetnici m*, fascicolo *Mavignier*).

delle gallerie e del mercato. Apparentemente quindi tale rivendicazione di autonomia sembrava realizzare quell'impegno ideologico cercato da Argan.

Soffermandoci anche sugli aspetti politici, si può osservare come i partecipanti fossero vicini alla sinistra europea e italiana, e quindi accolti anche in qualità di interlocutori con la cultura socialista revisionista jugoslava.

Inoltre i ruoli di Putar e Meštrović erano ben distinti. Il primo assumeva un campo d'indagine storico artistico e quindi attento a rintracciare nelle opere e nei manifesti degli artisti partecipanti il retaggio delle avanguardie storiche. Il secondo aveva un approccio militante nel leggere il rapporto tra uomo e tecnica, tra industria e ideologia, quindi interessato all'azione diretta degli artisti che poteva concretizzarsi attraverso il disegno industriale. Entrambi, però, condividevano con i discorsi di Argan un comune retroterra culturale, intriso dei maggiori teorici del modernismo europeo e statunitense come Walter Gropius, Sigfried Giedion, Lewis Mumford, Herbert Read e Richard Neutra.

Il 1963 è stato l'anno in cui Argan (1963a, b, c) fu coinvolto direttamente dalle vicende delle Nuove tendenze o della Nuova tendenza, nella declinazione al singolare dell'espressione francese *Nouvelle tendance*. Nella IV Biennale di San Marino la commissione giudicatrice, composta tra gli altri da Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli e Umbro Apollonio, consegnò il primo premio ex-aequo al Gruppo Zero e al Gruppo N. Questi gruppi erano reduci dalla prima edizione di *Nove tendencije* e si apprestavano a partecipare alla seconda, che si sarebbe tenuta nell'agosto dello stesso anno.

Rinviando ad altri studi le polemiche che suscitò la IV Biennale di San Marino (Mussa 1976), è passato quasi inosservato il fatto che proprio Argan e Apollonio avessero in mente di esporre in Italia le Nuove tendenze, in considerazione del ruolo che quest'ultime sembravano avere nel rinnovare l'arte contemporanea oltre l'Informale (Apollonio, U., 2 febbraio 1963, Lettera a Giulio Carlo Argan, Fondo Storico, Carte Conservatori, U Apollonio, Unità 9, Carteggio Apollonio-Argan febbraio 1963, Archivio Storico per l'Arte Contemporanea, Venezia) [2], (Apollonio, U., 3 febbraio 1963, Lettera a Giulio Carlo Argan, Fondo Storico, Carte Conservatori, U

[2] Lettera di Apollonio ad Argan del 2 febbraio 1963: «Caro Argan, […] questo tema "oltre l'informale" mi sembra molto ambiguo, data l'estensione che può assumere la categoria dell'informale. […] vedi, quando a New York fanno una rassegna "la nuova immagine dell'uomo" oppure l'arte dell'assemblage, si ha un'area ben delimitata, dove la scelta può non rivestire particolari difficoltà ed equivoci. Ma in questo caso su che cosa dobbiamo fissare la nostra attenzione? Sul neo dada? Sul nuovo costruttivismo? Sul nuovo–realismo? Sull'arte programmata? (a mio avviso soltanto quest'ultima prevede un superamento radicale delle tecniche informali)».

Apollonio, Unità 9, Carteggio Apollonio-Argan febbraio 1963, Archivio Storico per l'Arte Contemporanea, Venezia)[3].

Effettivamente in considerazione di quanto era accaduto nella prima edizione di *Nove tendencije*, il Gruppo Zero e il Gruppo N rappresentavano le due linee presentate a Zagabria e quindi ciò avrebbe evidenziato da parte degli organizzatori una precisa volontà di importare in Italia tale modello.

La seconda edizione del 1963 di *Nove tendencije*, rispetto alla precedente, sottolineò una precisa direzione di intenti. Probabilmente a causa della prematura scomparsa di Manzoni e della preponderante presenza, a livello organizzativo, dei gruppi cinetici, programmati o gestaltici, quali il GRAV, il Gruppo N e il Gruppo T - ma anche di singoli come Enzo Mari e Vjenceslav Richter, che provenivano dagli ambienti dell'industrial design e dell'architettura razionalista - la manifestazione si rivelò più sbilanciata verso il fronte neo-costruttivista.

A ciò si aggiungano due episodi. Il primo coinvolse François Morellet e François Molnar (1963) che redassero e distribuirono un opuscolo in cui coniugavano l'arte astratta al pensiero marxista, per un'arte socialista e progressista in contrapposizione sia all'astrazione espressionista sia al realismo socialista.

Il secondo interessò direttamente tutti i partecipanti, poiché una commissione, composta tra gli altri da alcuni membri del Gruppo N, del GRAV e Mari, attuò un'epurazione di quanti, come Dorazio, non avevano aderito alla ortodossia di quella neoavanguardia che prese il nome di Nuova tendenza, Nouvelle tendance o Nova tendencija (agosto 1963, Bollettino, Nouvelle Tendance – Recherche continuelle mouvement international art visuel Bulletin n°1 Août 1963, Fondo NT, Faldone NT2 73.1963 nt2, Arhiv Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagabria). Una denominazione al singolare che rimandava non solo a somiglianze formali tra le opere ma anche a similari processi e metodi operativi da condividere tra i partecipanti in nome dell'anonimato, del reciproco scambio di competenze e di un condiviso impegno ideologico.

In base a tali premesse a livello internazionale la Nuova tendenza fu bollata di essere allo stesso tempo simpatizzante della sinistra radicale europea e di essere implicata con i poteri forti dell'industria e della società tecnocratica. Emergeva così una profonda contraddizione dal punto di vista degli intellettuali occidentali, che vedevano nella tecnica e nella tecnologica la fonte del potere capitalista. All'opposto nei paesi socialisti come la Croazia, la Nuova tendenza era tollerata dall'apparato di

[3] Lettera di Argan ad Apollonio del 3 febbraio 1963: «Carissimo, quel titolo "oltre l'informale" non l'ho inventato io, l'ho trovato fatto, e sono d'accordo con le tue obbiezioni. […] e mi pare che si possa volere solo questo: assumere l'informale come un termine quasi cronologico, un momento storico come tutti gli altri, che ha compiuto la sua parabola e aperto la strada a nuove ricerche, che possono essere sviluppi consequenziali oppure moti polemici, non rari, in nessun caso, marce indietro».

partito, secondo cui la modernità culturale si univa alla modernità industriale, l'uguaglianza sociale alla nazionalizzazione delle imprese e infine l'autonomia degli artisti era assorbita dal ruolo dello Stato nel promuovere le loro stesse attività.

Tale cultura industriale era il risultato dell'impianto razionalista della tradizione Settecentesca europea, e intellettuali come Argan e Meštrović vedevano tutto ciò come un modo positivo di estendere l'idea progettuale al destino della società, per un miglioramento collettivo. Un fine a cui gli artisti della Nuova tendenza dovevano mirare per rinnovare anche lo stesso mondo dell'arte.

Nell'autunno del 1963, inoltre, a causa del crescente interesse internazionale verso le ricerche presentate a Zagabria, la commissione di esperti, tra cui figurava Argan, incaricata di organizzare la Biennale di Venezia si confrontò con la Nuova tendenza. Innanzitutto si doveva assicurare a quest'ultima un posto tra le altre ricerche coeve, come la Nuova Figurazione e la Pop art, secondariamente si doveva trovare il modo di presentarla al pubblico della Biennale.

Una proposta innescò una reazione polemica da parte di alcuni esponenti della Sottocommissione per la sezione italiana, tra cui vi era il giovane critico d'arte Maurizio Calvesi. Al momento di decidere la denominazione di tale sezione, la Sottocommissione si ritrovò divisa tra *Mostra delle nuove tendenze* e il più neutro *Gruppi di Opere*, titolo che prevalse, secondo i verbali «per rispetto della minoranza della commissione» (Dell'Acqua, GA., 15 gennaio 1965, Relazione della Segreteria Generale, Fondo Storico, Serie Arti visive, fascicolo 1964, Unità 133 XXXII Biennale 1964. Cartella Relazione della Segreteria Generale, Archivio Storico per l'Arte Contemporanea, Venezia)[4].

Intitolare la sezione *Nuove tendenze* avrebbe così inglobato tutte le diverse ricerche ma assegnando implicitamente maggior valore a quella cinetica e programmata, come via per superare la crisi dell'Informale (Dorfles 1964).

Tuttavia per cause tecniche legate all'allestimento del padiglione italiano - che era stato realizzato per ospitare opere d'arte tradizionali - e per cause direttamente connesse al malfunzionamento delle opere, l'arte cinetica, programmata o gestaltica non riuscì ad entusiasmare il pubblico degli esperti. Inoltre il primo premio andò a Robert Rauschenberg, mostrando così il peso artistico e la forza commerciale della Pop art americana.

[4] Relazione di Gian Alberto Dell'Acqua, del 15-1-65: « […] Il numero relativamente elevato dei partecipanti alla XXXII Biennale si deve, come nel 1958, alla presenza di opere, in massima parte di giovani scultori e pittori che, secondo il criterio della maggioranza della Sottocommissione, avrebbero dovuto documentare le più significative ed interessanti ricerche attuali, come la cosiddetta "Nuova figurazione", il "neo-Dadaismo" e il realismo d'oggetto, l'arte programmata e, in genere, le tendenze "gestaltiche". Il rispetto dell'opinione della minoranza della Sottocommissione non ha consentito che questo settore del Padiglione italiano fosse organicamente configurato e presentato come "Mostra delle nuove tendenze" [...] ».

Nonostante ciò grazie alla Biennale l'arte programmata e cinetica non mancò del tutto il successo internazionale e molti artisti videro concentrarsi su di sé l'interesse dei galleristi e dei musei. Di conseguenza il rifiuto del mercato e delle istituzioni professato negli anni precedenti si mostrò una effimera rivendicazione. Argan identificò ciò come il risultato di una carenza di ideologia che si era manifestata in tale situazione.

Nel 1964, infatti, si tenne il XIII Convegno di artisti, critici e studiosi d'arte, che fu dedicato al tema *Tecnica e ideologia*. A Rimini, dove i lavori durarono dal 21 al 23 settembre, presero la parola illustri filosofi come Sigfried Giedion o i più giovani architetti e designer come Ettore Sottsass jr. e Vjenceslav Richter, ma il risultato finale fu deludente poiché, come denunciato dallo stesso Argan, si passò sotto silenzio quale sarebbe stato il ruolo dell'arte tra la tecnica e l'ideologia (*Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte: Rimini 21-22-23 settembre 1964*). L'episodio può far riflettere sulle aspettative che Argan nutriva nei confronti della Nuova tendenza, specialmente sulla sua compagine italiana che dimostrò di non essere in grado di concretizzare le proprie dichiarazioni. Al congresso partecipò anche una nutrita schiera di artisti e critici jugoslavi che ebbe un ruolo altrettanto decisivo nel definire le sorti della Nuova tendenza in Italia.

Argan asserì che l'interesse dei colleghi jugoslavi verso la tecnologia, non implicava che questi fossero integrati al sistema, ma che per loro non vi era l'urgenza di un impegno ideologico, poiché esso era stato in gran parte "soddisfatto" dalla loro attuale situazione politica. Con «integrato» Argan riprese la distinzione operata da Umberto Eco in *Apocalittici e integrati* (1964), e lo contrappose al termine «apocalittico» che definiva una negazione della tecnica e allo stesso tempo un irrazionale impegno non ideologico. Secondo Argan non vi era separazione tra il progresso tecnico e lo sviluppo ideologico della società, poiché il primo termine del confronto era ormai irreversibile. E quindi non bisognava seguire la cattiva coscienza degli apocalittici, ma inverare la razionalità della storia per mezzo di una tecnica resa estetica dall'arte. Soltanto così l'arte avrebbe potuto «aspirare a intervenire nello sviluppo delle tecniche operative e produttive del mondo moderno» (Argan 1964b).

Così per gli italiani come Enzo Mari, Alberto Biasi e Manfredo Massironi - gli ultimi due superstiti del Gruppo N, che si sciolse proprio nei giorni della Biennale - un'ultima possibilità di portare avanti quanto rivendicato fino al 1963 si ebbe con la terza edizione della rassegna zagabrese.

Quest'ultima nacque come diretta collaborazione tra Putar, Meštrović e Mari (1965), il quale elaborò un bando di concorso per la selezione delle opere e dei

partecipanti. Il fine era di coinvolgere maggiormente gli artisti a livello sociale, accentuando il loro ruolo nell'industria e nel campo del disegno industriale.

Il titolo delle rassegna quindi passò al singolare, diventando *Nova tendencija* e da Zagabria si coinvolse direttamente un nutrito gruppo di studiosi italiani legati all'accademia romana, come Palma Bucarelli, Giuseppe Gatt e Elisa Debenedetti e lo stesso Argan (Argan, G.C., 17 febbraio 1965, Lettera a M. Meštrović, Fondo NT, Faldone NT3, br.89 od1 do 250, Arhiv Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagabria). Tra gli italiani vi fu anche Emilio Vedova, che nulla aveva avuto a che fare con la ricerca neocostruttivista e che anzi ad essa si era opposto fin dal 1962 (Vedova 1964). La sua partecipazione si spiegherebbe considerando che uno dei fini della rassegna era mostrare l'impegno ideologico degli artisti, ma le sue opere ovviamente appartenevano alla linea dell'Informale e quindi estranee a qualsiasi relazione con la tecnologia e l'industria.

Tuttavia non si deve dimenticare come Argan non avesse condannato *in toto* la pittura astratta espressionista, in considerazione del fatto che lo studioso continuava a mantenere i suoi contatti con Vedova. Ciò era possibile perché Vedova, pur se accanito oppositore dell'arte programmata e cinetica, aveva saputo invertire nella sua pittura il processo di isolamento dell'artista informale in una modalità di azione politica nel presente.

In Croazia, Vedova era conosciuto sia per la sua attività espositiva, in particolar modo nelle città di Trieste e Venezia, sia per la sua partecipazione a due importanti mostre collettive di arte italiana a Zagabria nel 1956 e nel 1962, rispettivamente *Izložba Suvremene Talijaske Likovne Umjetnosti* e *40 suvremenih venecijanskih slikara*. Senza dimenticare i suoi soggiorni lungo la costa croata - di cui oggi vi è traccia negli scambi epistolari con Argan (Vedova, E., 26 aprile 1963, Lettera Giulio Carlo Argan, LS.01182, c. 1, c. 1, Archivio Giulio Carlo Argan, Roma), conservati presso l'omonima Fondazione.

Chiamare in causa Vedova significava che la visione di Argan del rapporto tra l'Informale e il Neo-costruttivismo non era semplicemente basata su di una lettura dicotomica, tecnica e formale. Tale rapporto può essere ricondotto ad una dimensione ideologica, in considerazione del fatto che anche entro il modernismo jugoslavo erano comprese entrambe le declinazioni del contemporaneo, ma solo se riferite ad una effettiva pratica politica. Ciò ovviamente non era avvenuto nel '64 e per molti sarebbe stato decisiva l'occasione della mostra zagabrese.

Nell'agosto del 1965 s'inaugurò *Nova tendencija 3*, a cui seguì il convegno internazionale di Brezovica, una località vicina a Zagabria. Sia il convegno che la rassegna portarono a due importanti prese di coscienza da parte dei partecipanti. Da

una parte si comprese l'impossibilità di continuare a immaginare una nuova avanguardia omogenea e unita, d'altra parte si rivelò che le ricerche programmate e cinetiche ormai erano state accettate a pieno diritto dall'establishment artistico internazionale.

Pur se invitato Argan non vi partecipò di persona, giustificando la sua assenza per motivi di salute (Argan, G.C., 17 febbraio 1965, Lettera a Božo Bek del 22 luglio 1965, Fondo NT. Faldone NT3. br.89 od251 do 699, AMSU Zg Arhiv Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagabria), ma nel testo *Arte come ricerca*, inviato agli organizzatori, affrontò i temi che erano stati al centro del dibattito artistico in Italia e in Croazia.

L'intervento riguardava uno dei nuclei centrali del modernismo europeo, ossia l'arte della visione intesa come epistemologia. Argan precisava che potevano esistere due linee dell'arte: un'arte di ricerca opposta ad un'arte che si dava come mero «fatto» del reale. Nel primo caso la situazione

> [...] dal Neoplasticismo fino alla cosiddetta Optical Art, assume [...] l'idea della ricerca quale si è venuta sempre più precisando nella scienza moderna: come ricerca impregiudicata, cioè che muova dall'identità esperienza-esistenza, via via definendo in qual senso l'esperienza si specializzi fino a configurarsi come estetica o scientifica o morale. [...] il processo della ricerca si qualifica, in sé, come modello di pensiero, di operazione o, in una parola, di comportamento (Argan 1965a).

Argan toccava una delle questioni cruciali nella ricerca della Nuova tendenza, che lui stesso aveva individuato come la mancanza di impegno ideologico. Infatti, Argan progressivamente si era allontanato - o forse cercava di porre rimedio ad un fraintendimento accaduto proprio all'indomani della IV Biennale di San Marino - dalle posizioni di Mari e degli altri poiché queste si erano rivelate superficiali, attente a riprodurre la tecnica impiegata nel disegno industriale senza però considerare i valori qualitativi della stessa esperienza artistica. Attraverso le opere della Nuova tendenza quindi, pur se ammirevoli nel loro intento di visualizzare un modello della percezione retinica, i loro autori erano giunti a soluzioni fuorvianti che come affermato da Argan (1965a) «non aveva innovato assolutamente nulla». In altri termini, l'arte restava la manifestazione di come lavora l'immaginazione umana e quindi impossibile da ridurre a semplici schemi geometrici, tecnici e teorici.

L'"impellenza operativa", invece, richiedeva dei reali e tangibili interventi correttivi del fenomeno industriale. Nonostante la Nuova tendenza fosse debitrice di De Stijl per le sue rivendicazioni sociali, non riusciva a comunicare attraverso le sue opere altro che un atteggiamento servile nei confronti della tecnologia.

La questione affrontata a Zagabria, inoltre, rientrava in un dibattito più generale, come emerse dal XV Congresso di Verucchio, nel settembre del 1965, il cui tema era *Arte e comunicazione*. Argan, all'apertura del convegno, aveva trattato il tema considerando che l'arte era una tecnica di comunicazione, come tale il suo fine ultimo era superare la falsa informazione dei mass-media per una formazione rigorosa, adattata alla futura società delle immagini. Inoltre, per uscire dalla crisi delle arti e dalla loro conseguente "morte", il ruolo dell'artista sarebbe stato di porsi come «il tecnico, il metodologo, l'analista, lo strutturalista, il progettista». La cultura tecnica e quella umanistica, riprendendo il discorso elaborato da Charles Snow sulle «due culture» (1964), grazie alla psicologia e alla sociologia da un lato, e alle ricerche gestaltiche e programmate dall'altro, avevano trovato un possibile momento di fusione.

Nell'ottobre successivo, nell'introduzione a *Progetto e destino* Argan, infatti, si rassegnava a constatare che la crisi dell'arte rientrava nella "crisi delle scienze europee" di husserliana memoria, e le due vie che finora si erano confrontate, quella gestaltica e quella Pop, avevano fatto ormai il loro tempo. La Pop art, o arte di reportage, aveva avuto come unico fine il dato bruto dell'oggetto e dell'informazione mediatica, senza una effettiva "comunicazione" tra arte e realtà mondana. D'altra parte la ricerca gestaltica si era ridotta a elaborare modelli visuali del processo cognitivo tra arte e realtà, meri simboli di una società tecnologica (Argan 1965b).

In *Progetto e destino*, inoltre, il giudizio di Argan fu negativo riguardo alle ricerche in campo architettonico sviluppate nella teoria urbanistica di Vjenceslav Richter. Secondo lo studioso italiano, l'architettura a ziqqurat di Richter sostituiva al mito del monumentale e del potere politico «il mito del macroscopico e del potere tecnologico» (Argan 1965b, p. 53). Argan sicuramente aveva avuto modo di confrontarsi direttamente con Richter a Rimini nel 1964. Ricordando che in tale occasione Argan sostenne che in Jugoslavia l'attenzione verso la tecnica era possibile poiché non sussisteva un dilemma ideologico, che in Italia impegnava ancora gli artisti, nel '65 il giudizio negativo di Argan sull'architettura di Richter potrebbe intendersi come una presa di distanze dall'apparato politico jugoslavo, che l'architetto rappresentava anche grazie al fatto di ricoprire cariche ufficiali.

Una considerazione quest'ultima che si potrebbe porre in parallelo ad un altro giudizio negativo che sarebbe stato formulato pochi anni più tardi dallo storico americano Donald Drew Egbert. Sostenne che nello specifico delle *Nove tendencije*, l'attenzione verso la tecnologia e l'ingegneria dei computer era spiegabile considerando l'assenza di democrazia in Jugoslavia. Infatti, il Partito Comunista jugoslavo favoriva tali esercitazioni intellettuali ed artistiche purché queste non

interferissero realmente con l'ideologia dominante. Inoltre, se l'allineamento a sinistra degli artisti delle Nuove tendenze nei primi anni del decennio era coinciso con la riscoperta del Bauhaus e quindi della volontà in senso progressista di tentare una relazione positiva tra artista e industria, dal 1966 in poi la situazione era mutata. All'opposto di quanto sostenuto dagli artisti, i maggiori partiti comunisti Europei, in Francia, in Italia e in Germania, stavano realizzando delle coalizioni con gruppi politici più moderati e di conseguenza la Nuova Sinistra, quella delle contestazioni del '68 aveva accolto tra le sue fila studenti, anarchici, maoisti, leninisti e titoisti, accomunati dal rifiuto dell'establishment borghese (Egbert 1970, pp. 688-711). Conseguiva che una ricerca artistica integrata alla società industriale non poteva più essere concepita come azione di opposizione politica, poiché la cultura del progetto - come era stata intesa da Argan - a livello della produzione industriale non era stata in grado di modificare il regime di produzione e di conseguenza ne era stata assorbita.

Considerando quindi le ultime due manifestazioni di Zagabria, si ricorda che quando si tenne nel 1969 una sorta di edizione retrospettiva di *Nove tendencije*, intitolata *Tendencije 4*, sulla rivista d'arte croata *Život umjetnosti* (Argan 1969), apparve la traduzione del testo *Progetto e destino*, con cui Argan (1965b) aveva introdotto l'omonimo saggio.

Tradotto dal critico d'arte Božidar Grgo – che curò anche una breve nota biografica su Argan - la pubblicazione chiuse il decennio Sessanta e coincise con un ulteriore rinnovamento intervenuto nell'arte croata e in quella jugoslava. Terminata la fortunata stagione del Neo-costruttivismo, anche a Zagabria si erano imposte all'attenzione pubblica le pratiche performative e quelle riportabili all'alveo dell'Arte povera, dall'installazione di oggetti di scarto industriali o di origine naturale alla fotografia di matrice concettuale. Il testo, che appariva quindi forse un po' datato, ben si conciliava con il mutato clima culturale in cui il progetto non si accordava più con l'esistenza dell'oggetto, ma poteva corrispondere ad una diretta azione politica svolta da parte dei giovani intellettuali e artisti. Inoltre in Croazia tale periodo coincise con un momento di profonde riforme in ambito istituzionale ed economico a cui si accompagnò una crescente insofferenza verso il governo di Belgrado, causata dalla richiesta di maggiore libertà e autonomia in ambito politico e culturale (Wachtel 1998).

Nel campo specifico dell'arte Richter, Picelj e altri potevano apparire compromessi con il sistema e quindi accettabili quali glorie nazionali, ma non più attualizzabili.

Nell'arte il razionalismo costruttivista, come indicato da Argan nel 1970, era giunto al punto più alto della sua crisi, poiché l'autonomia dal mercato capitalista e dalla politica, attraverso un approccio pseudo scientifico si era mostrata fallace.

Nello stesso modo ciò stava avvenendo sul piano filosofico ed economico come indicato nel 1973 dal filosofo Jürgen Habermas, per il quale l'autonomia artistica dell'opera d'arte rispecchiava nel pubblico una mancanza di fede e proprio l'"abisso" tra quest'ultimo e l'avanguardia ne era la conferma. Inoltre, l'arte nell'esprimere la crisi del razionalismo borghese poteva, rinunciando alla propria autonomia, degradarsi a divenire "arte propagandistica" o d'altra parte a «tradursi in controcultura sovversiva» (Habermas 1973).

Un'ultima questione, infatti, riguardava proprio l'impossibilità di accettare, nella dimensione di "controcultura" come espressione artistica, la produzione di strutture oggettuali finite e in molti casi seriali. Di conseguenza si assisteva all'emergere di un processo di dematerializzazione dell'arte, come sarebbe stato definito nel 1973 da Lucy Lippard. Tuttavia in Italia come in Croazia tale aspetto non avrebbe mai potuto confondersi con l'ideologia del progetto. Nel primo caso molti artisti dopo il 1966 avevano, secondo Lippard (1973), dematerializzato il proprio lavoro come reazione all'idolatria dell'oggetto seriale così come si era realizzata nelle sculture minimaliste di autori come Donald Judd. La reazione quindi era stata di adottare differenti strategie artistiche, dalla performance al diretto intervento sull'ambiente naturale. Nel secondo caso, invece, nell'area d'influenza della Nuova tendenza, il progetto non era finalizzato a soppiantare l'oggetto, che restava comunque una delle finalità della stessa ricerca. Le opere della Nuova tendenza quindi si potevano considerare quali feticci artificiali della società industriale allo stesso modo degli oggetti di consumo prodotti dall'industria.

Difatti l'ultima manifestazione che si tenne a Zagabria nel giugno 1973, intitolata *Tendencije 5*, incentrò su tali questioni un pubblico dibattito e tra i moderatori fu chiamato Germano Celant per la sezione *Conceptual research* (Celant, G., 26 aprile 1973, Lettera a Radoslav Putar, F, Fondo NT, Faldone T5, AMSU Zg Arhiv Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagabria). L'idea di fondo era mostrare che l'attenzione verso il «comportamento» fosse diventato il centro delle nuove ricerche. La dematerializzazione dell'oggetto artistico quindi poteva avvenire in due modi complementari: attraverso l'impiego di tecnologie computerizzate oppure attraverso modelli d'indagine sociologici. Da una parte quindi la cibernetica quale propaggine del pensiero razionalista e dall'altra la fotografia come mezzo per inquisire i comportamenti sociali per via analogica.

A tal proposito Radoslav Putar, divenuto direttore delle Gallerie Civiche di Zagabria (Galerije Grada), scriveva in catalogo che

> Il titolo del dibattito sarebbe "il razionale e l'irrazionale nella ricerca visiva". [...] Nel nostro proposito il razionale e l'irrazionale non sono termini connotati in modo che uno escluda l'altro [...]. Le opere che rappresentano l'"arte concettuale" (o investigazione) non dovrebbero essere opposte simmetricamente al costruttivismo e alla ricerca dei computer [...]. Non si dovrebbe dimenticare che le interpretazioni e le principali affermazioni di un largo numero di rappresentanti dell'investigazione concettuale largamente coincidono con alcune delle affermazioni e dei programmi dei rappresentanti costruttivisti (Putar, 1973, s.p.).

Nonostante le ammirevoli e non retoriche intenzioni di Putar e dei suoi collaboratori, appariva evidente che a far da collante vi era un'eterogenea ideologia socialista capace di accostare le macchine IBM del nascente capitalismo informatico con l'immagine della falce e martello reiterata e declinata in differenti modi da Enzo Mari, ritornato anch'egli, pur se in chiave concettuale, alla pratica del disegno e della pittura.

Anche Argan visitò la manifestazione, non come diretto interessato all'evento ma in qualità di membro dell'A.I.C.A. (Association Internationale des Critiques d'Art) che patrocinò l'esposizione e proprio a Zagabria celebrò i suoi venticinque anni di attività.

In definitiva e per chiudere su Argan, una fotografia, oggi conservata presso l'archivio del Museo d'arte contemporanea di Zagabria, lo ritrae assorto in un'amena conversazione per le sale di *Tendencije 5*, quasi a testimoniare un ormai avvenuto passaggio simbolico di consegne.

L'autore

Giovanni Rubino (1978) si è laureato nel 2003 presso l'Università di Roma Tre con una tesi d'argomento contemporaneo dedicata al pittore lariano Manlio Rho e al suo lavoro per l'industria serica tra il 1930 e il 1950. Nel 2008 consegue il diploma di specializzazione in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Udine con una tesi sugli scritti di Getulio Alviani pubblicati su *Flash Art* tra il 1989 e il 1999. Del 2012 è il corso di dottorato presso l'Università di Udine in co-tutela con l'Università di Zagabria, con una ricerca incentrata sull'arte cinetica, programmata e optical italiana e le mostre *Nove tendencije* di Zagabria. Ha tenuto una serie di conferenze in Italia e all'estero. Ha già pubblicato estratti della tesi di dottorato su riviste quali *L'uomo nero*, *Studi di Memofonte* e *Palinsesti*. Inoltre un suo contributo è presente nel catalogo della mostra *Programmare l'Arte* tenutasi nel 2012 e curata da Marco Meneguzzo. Sempre nel 2012 ha avuto la curatela della rassegna internazionale d'arte contemporanea *Palinsesti*, svoltasi nel Comune di San Vito al Tagliamento.

e-mail: giovanni.rubino@uniud.it

Riferimenti bibliografici

Alfieri, B 1960, 'Dorazio', in *XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra, Stamperia di Venezia, Venezia, pp. 134-136.

Argan, G.C. 1951, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino, [ed. cons. 1988, pp. 160-161].

Argan, G.C. 1953, 'A chi attende il comando?', *Civiltà delle macchine*, a. I, n. 1, pp. 31-32.

Argan, G.C. 1955, 'Problemi di museografia', *Casabella-Continuità*, a. XIX, n. 207, pp. 64-67.

Argan, G.C. 1959, 'Materia, tecnica e storia dell'informale', *La Biennale di Venezia*, n. 35, pp. 2-7.

Argan, G.C. 1960, 'Koga čeka komanda?', *Čovjek i prostor*, n. 102, p. 7.

Argan, G.C. 1961a, 'Materija, tehnika i povijest u Informelu', *Književnik*, n. 24, pp. 692-698.

Argan G.C. 1961b, 'Salvezza e caduta nell'arte moderna', *Il Verri*, n. 4, giugno, pp. 4-30.

Argan, G.C. 1963a, 'Aut Aut', *Il Messaggero*, 7 agosto, p. 3.

Argan, G.C. 1963b, 'La Ricerca Gestaltica', *Il Messaggero*, 24 agosto, p. 3.

Argan, G.C. 1963c, 'Forma e Formazione', *Il Messaggero*, 10 settembre, p. 3.

Argan, G.C. 1964a, 'Dorazio', in *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano, pp. 278-279.

Argan, G.C. 1964b, 'Tecnica e ideologia in un Convegno a Rimini', *Le Arti*, n.10, pp. 32-33.

Argan, G.C. 1965a, 'Arte come ricerca', in *Nova tendencija 3*, ed. B. Bek, 1965, [catalogo della mostra] Galerija suvremene umjetnosti, Muzej za Umjetnost i Obrt, Centar za Industrijsko Oblikovanje, Zagreb, 13. 8. 1965 - 19. 10. 1965, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 19-22.

Argan, G.C. 1965b, 'Progetto e destino', in *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, pp. 9- 74.

Argan, G.C. 1969, 'Projekt i udbina', *Život umjetnosti*, n. 6, pp. 81-110.

Argan, G.C. 1970, 'La crisi dell'arte come «scienza europea»', in *L'Arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze, [ed. cons. 1986, pp. 661-687].

Clegg, E 2006, *Art, design & architecture in Central Europe 1890-1920*, Yale University Press, Pelichan Hiatory of Art, New Haven.

Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte: Rimini 21-22-23 settembre 1964, Ridotto del Teatro Comunale, Segreteria generale, Verucchio, 1964.

Denegri, J 1979, *EXAT 51, 1951-1956*, Galerija Nova, Zagreb.

Denegri, J 2003, 'Inside or Outside "Socialist Modernism"? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970', in eds D. Djurić & M. Šuvaković, *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge (MA) London, pp. 170-208.

Denegri, J 2004, *Constructive approach art. Exat 51 and New Tendencies*, Horetzky, Zagreb.

Dorfles, G 1964, 'La crisi dell'informale e le Nuove Tendenze', *Marcatré*, nn. 8-9-10, pp. 264-270.

Eco, U 1964, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.

Egbert, D D 1970, *Social Radicalism and the arts*, Albert A. Knopf publisher, New York.

Gattin, M 2002, *Gorgona*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Giedion, S 1948, *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*, Oxford University Press, New York.

Greenberg, C 1967, 'Recentness of sculpture', in *American Sculpture of the Sixties*, catalogue of the exhibition, Los Angeles County Museum of Art Publications, Los Angeles, [ed. cons in Battcock, G (ed.) 1968, *Minimal art. A critical anthology*, E.P. Duttun & Co., New York, pp. 180- 186].

Habermas, J 1973, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, [ed. cons. Habermas, J 1975, *La crisi della razionalità nel capitalismo maturo*, Laterza, Bari].

'Il problema della comunicazione a Verucchio' 1965, *Le Arti*, Milano, n. 11, pp. 30-31.

Izložba Suvremene Talijaske Likovne Umjetnosti 1956, [catalogo della mostra], Gradska Galerija, Zagreb.

Lippard L 1973, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Los Angeles, [ed. cons. 2001].

Maković, Z 2004, 'Pedesete: slikarstvo, skulptura/The Fifties: Painting, Sculpture', in *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti/The Fifties in Croatian Art*, [catalogo della mostra], [s.e.], Zagreb, pp. 18-57.

Mari, E 1965, 'Bando di concorso per Nova tendencija 3', *Domus*, n. 423, pp. 2, 56.

Molnar, F & Morellet, F, 1963 *Pour un art abstrait progressif*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Mumford, L 1952, *Art and technics*, Columbia University Press, New York, London.

Mussa, I 1976, *Il gruppo Enne e la situazione dei gruppi in Europa negli anni '60*, Bulzoni, Milano, pp. 352-379.

Pevsner, N 1960, *I pionieri del movimento moderno*, Calderini, Bologna.

Pinto, S 2005, 'Quale modernità: un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo statuto contemporaneo e sulla sede', in ed. S. Pinto, *Galleria Nazionale d'arte moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, Electa, Milano, pp. 13-37.

Piotrowski, P 2009, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, London.

Prijatelj, K 1992, 'Un ricordo di Giulio Carlo Argan dalla Croazia', *Arte Documento*, n. 6, pp. 28-29.

Putar, R 1973, □t5□, in *Tendencije 5 (Konstruktivna vizuelna istraživanja; Kompjuterska vizuelna istraživanja; Konceptualna umjetnost) - Tendencies 5 (Constructive Visual Research, Computer Visual Research, Conceptual Art),* [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1. 6. 1973 - 1. 7. 1973, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Richter, V 1960, 'Dilema suvremenog likovnog kretanja', *Čovjek i prostor*, n. 100, pp. 1-2.

Rosen, M, Weibl, P, Fritz, D, & Gattin, M (eds.) 2011, *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art. New Tendencies and Bit International, 1961–1973*, [catalogo della mostra], Graz, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum 28. 4. 2007 -17. 6. 2007, Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe 23. 2. 2008-18. 1. 2009, Karlsruhe and The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Snow, C P 1964, *Le due culture*, Feltrinelli, Milano.

40 suvremenih venecijanskih slikara 1962, [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 4. 12. 1962 - 25. 12. 62, Grafickom zavod hrvatske, Zagreb.

Vedova, E 1964, 'Scontro di situazione', in *Quaderni di San Giorgio, Arte e cultura contemporanee*, Sansoni, Firenze, pp. 537-553.

Wachtell, AB 1998, *Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and cultural politics in Yugoslavia*, Stanford University Press, California.

Fondi archivistici consultati

AGCA Ro Archivio Giulio Carlo Argan, Roma
L'autore ringrazia il dott. Claudio Gamba, responsabile della Fondazione Giulio Carlo Argan, la cui consulenza è stata preziosa per il prosieguo delle mie ricerche sulle relazioni tra Giulio Carlo Argan e la Jugoslavia.
AMSU Zg Archiv Muzej suvremene umjetnosti Zagreb
ASAC Ve Archivio Storico per l'Arte Contemporanea, Venezia

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Ilaria Bignotti

Typoezija-Typoetry. Dalla pagina poetica allo spazio performativo, tra Italia e Croazia

Abstract

Tenutasi nell'ambito della quarta manifestazione di Nove tendencije, nel maggio 1969, *Typoezija-Typoetry* fu una mostra che presentò ricerche poetico-visuali di grande sperimentazione: dalla performance teatrale di apertura, all'allestimento, alle modalità di percezione delle opere esposte. Ma *Typoezija* fu anche un importante momento di confronto tra ricerche di poesia visuale e concreta tra Italia e ex-Jugoslavia e al contempo di transito tra i linguaggi programmati a quelli concettuali e performativi che a partire dal decennio successivo furono ospitati in sedi istituzionali e presenti in una apposita sezione a *Tendencije 5* nel 1973. Di *Typoezija* tuttavia pochi ne parlano e ne hanno parlato, forse data la sua eccentricità nel contesto della manifestazione del 1969, forse data la diversità della ricerca degli artisti che vi parteciparono, solo apparentemente così distanti dai programmati e dai cinetici. Il contributo, partendo da queste considerazioni, vuole dimostrare che la prossimità tra le due aree della ricerca era invece notevole, così come gli scambi tra Italia ed ex-Jugoslavia presentano relazioni ancora oggi da indagare, molte più di quante sembrerebbero finora state tracciate.

During the fourth manifestation of Nove tendencije, in may 1969, *Typoezija-Typoetry* was organized: it was a exhibition that exposed experimental visual-poetical researches, starting from the ouverture-theatrical performance, until the display of the works and the modality of their perception.
Typoezija-Typoetry was also a very important dialogue between the research of visual and concrete poetry in Italy and ex-Yugoslavia and at the main time it signed also the passage from the programmed languages to conceptual art and performance that from the following decade will be hosted in Museums, Institutions and in a special section of *Tendencije 5* in 1973. But the exhibition of *Typoezija-Typoetry* is rarely named and analyzed by art critics and art historicians, maybe for her eccentric difference in *Tendencije 4* in 1969, as also for the differences of the researches exposed, just apparently different from the programmed and kinetic languages and works. This text, starting from these considerations, will demonstrate that between the two areas of research – programmed art and conceptual and performer arts – the proximity was wide and evident, as were the exchanges between Italy and ex-Yugoslavia, and they present even today many questions to study.

Articolata in diverse esposizioni, appuntamenti seminariali, convegni e dibattiti, la quarta manifestazione di Nove tendencije coinvolse, rispetto alle tre precedenti,

nuove sedi museali e spazi espositivi: tra gli altri, quello della Galleria del Centro Studentesco di Zagabria.

Qui, il 6 maggio 1969, fu inaugurata la mostra *Typoezija-Typoetry*, come il titolo-neologismo suggerisce, in questa esposizione, curata dall'ora direttore della Galerija Studentskog Centra, Želimir Koščević, da Biljana Tomić e Željka Čorak, furono presentate ricerche poetico-visuali dedicate alla sperimentazione, al sovvertimento ed alla riappropriazione critica del linguaggio tipografico. L'uso delle lettere riprodotte dalla macchina da scrivere, dal computer e provenienti dal mondo della comunicazione pubblicitaria veniva così declinato nello spazio dell'opera secondo modalità eccentriche e spesso provocatorie, con intenti di critica socio-culturale, nell'ottica anche di un confronto delle esperienze internazionali.

In apertura della manifestazione fu messa in scena una performance scritta e diretta da un artista italiano che sino ad allora aveva gravitato nell'ambito della Pittura Oggetto: *Oplà-Stick. Passione secondo Paolo Scheggi* – questo il nome dell'artista esplicitato nel titolo della rappresentazione teatrale – la quale si componeva di movimenti di grandi lettere tipografiche bianche, spostate da attori vestiti di nero su un fondale nero e destinate a formare parole che riprendevano e rileggevano criticamente il teatro politico di Piscator e Toller, dimostrandone l'attualità: la fine degli anni '20 in Germania come inquietante paradigma della fine degli anni '60 in Italia, il riassorbimento degli entusiasmi rivoluzionari nel sistema di controllo politico e sociale.

Negli spazi della Galleria del Centro Studentesco, le opere erano esposte in fogli di plastica trasparenti montati alle pareti e disposti trasversalmente al centro delle sale, come a invadere il percorso visuale dello spettatore.

Forse per la sua eccentricità rispetto al contesto dei linguaggi presentati a *Tendencije 4* nel 1969, forse per le differenze tra le varie ricerche artistiche proposte, certo è che *Typoezija* fu poco o punto considerata non solo all'epoca in cui venne inaugurata, ma anche dagli studi successivi e recenti.

Aperta al pubblico per poco più di due settimane - si chiuse il 24 maggio - la mostra bene rappresentava gli intenti di una istituzione giovane quale la suddetta Galerija Studentskog Centra a Zagabria, nata nel 1960 e diretta, all'altezza del 1969, da Želimir Koščević del quale su questo dossier sono pubblicate una intervista e un contributo che a lungo si sofferma sulla sua impostazione critica, firmato da Marta Kiš e intitolato *Artistic Freedom under the Auspices of the Institution - the example of the Student Centre Gallery in the period of the end of the 1960s and the beginning of the 1970s*.

Eppure, questa mostra seppe delineare ben più di una semplice indicazione sui linguaggi concettuali e performativi che di lì a poco avrebbero ottenuto attenzioni

anche istituzionali, come bene dimostrano, per restare in terra croata, *Tendencije 5* nel 1973 e più in generale le esposizioni ospitate dalla Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria a partire dal 1970 (Typoezija-Typoetry 1970) [Fig. 1].

Fig. 1: Provino fotografico della mostra *Typoezija-Typoetry*, maggio 1969.
Courtesy Archivio Privato di Želimir Koščević.

Dopo i dibattiti e le *vexatae questiones* sulla *Divulgazione degli esemplari della ricerca* scaturiti nella terza manifestazione di Nove tendencije nel 1965 (ed. Bek 1965), dopo le critiche alla mostra imperialistica e commerciale *The Responsive Eye* tenutasi al MoMA di New York nella primavera dello stesso anno (Seitz 1965), dopo i relativi capi d'accusa attribuiti ad alcuni artisti del movimento di essersi venduti al sistema e ai denari statunitensi, *Typoezija* fu una mostra pronta a dichiarare che tutto questo forse non aveva più molto senso di essere dibattuto: *l'hasard del coup de dés* che i poeti visivi avevano scelto quale motto delle loro sperimentazioni linguistiche poteva diventare strategia dissidente e capace di rispondere alla crisi dei valori dell'arte alla fine degli anni Sessanta. Non fu facile, per molti, accettarlo.

Sintomatiche di questo dissidio sono le scelte di alcuni artisti, soprattutto italiani, che a *Tendencije 4*, per dirla metaforicamente, tennero il piede in più scarpe. Paolo

Scheggi, fiorentino di origine e milanese per adozione, come si è accennato aprì la mostra *Typoezija* con una performance teatrale destinata a rileggere criticamente il drammatico *Hopplà, wir leben!* di Ernst Toller (1968) e memore del teatro politico di Erwin Piscator (1960) e della grafica di sapore cubo-futurista, trasformandolo in un monologo di aspettative tradite e di grida visualizzate in grandi lettere bianche, spostate da attori vestiti di nero (Scheggi 1969).

A *Tendencije 4* Scheggi non disdegnò neppure di esporre alla mostra *Retrospektiva NT1-NT3-Retrospective NT1-NT3* al Muzej za umjetnost i obrt a Zagabria, e al contempo di essere presente con un'altra opera alla mostra *Computer and Visual Research* allestita alla Galerija suvremene umjetnosti, ancora a Zagabria. Il giovane artista aveva iniziato a gravitare in Nove tendencije nel 1965 e il suo percorso dimostra un chiaro passaggio, alla fine degli anni '60, che dall'ambito delle ricerche programmate e cinetico-visuali ai linguaggi multimediali e performativi.

Anche Getulio Alviani era presente a *Typoezija* con un'opera, *OK-KO. Life in U.S.A.* e al contempo, insieme a Thereza Bento, Franca Scheggi Dall'Acqua e Gianni Emilio Simonetti, fu uno degli attori della performance *Oplà-Stick. Passione secondo Paolo Scheggi*.

Fig. 2: Paolo Scheggi, *Oplà Stick*, Zagabria, Galerija Studentskog Centra, 6 maggio 1969. Fotografie di Vladimir Jakolić (Koščević 1975).

Sintomatico del mutato atteggiamento degli artisti italiani a Nove tendencije è anche il testo *Situazione 1967* di Alberto Biasi, pubblicato sul numero 3 della rivista croata *Bit International* e che intendeva rispondere ai problemi cui erano approdate Nove tendencije dopo il 1965. Riflettendo sulle questioni scottanti del movimento, Biasi sottolineava che la mutata situazione politica occidentale e in particolar modo italiana durante il 1968 aveva determinato il nuovo atteggiamento di molti artisti «che hanno partecipato alle passate manifestazioni delle Nuove Tendenze» e che ora

> […] hanno abbandonato le tesi spontaneistiche, secondo le quali le sole evoluzioni tecnologiche, le sole trasformazioni economiche basterebbero ad apportare gradualmente e spontaneamente il socialismo, senza contemporaneamente una rivoluzione dell'uomo, senza una lotta a fondo contro il capitalismo a livello ideologico, politico e culturale. Forse per tutte queste ragioni quasi gli tutti operatori artistici delle passate NT sono oggi assenti di Zagabria. Invece si deve in parte considerare che i più coscienti di loro sono impegnati nei rispettivi paesi in appoggio alle lotte studentesche (Biasi 1967, p. 34).

Se l'ex fondatore e protagonista del padovano Gruppo N testimoniava la frattura tra gli artisti all'altezza del 1968-1969, il punto fondamentale che qui si vuole sottolineare è che spesso i nuovi linguaggi concettuali e performativi furono il risultato di una ricerca destinata a portare alle estreme conseguenze i caratteri della processualità e dell'opera aperta teorizzati in prima istanza nei confronti dell'arte programmata.

Queste riflessioni sono anche significative di quel passaggio di testimone tra i curatori e gli storici dell'arte della generazione precedente, attiva negli anni Cinquanta e Sessanta, e quelli invece destinati a inaugurare il corso successivo, tra la seconda metà degli anni Sessanta e il decennio seguente, quale è stato Želimir Koščević.

Del resto, anche il titolo della quarta manifestazione di Nove tendencije, *Tendencije 4,* eliminando l'aggettivo implicante il concetto di novità e preferendo al singolare il plurale, indicava la molteplicità delle direzioni del movimento stesso. Una molteplicità di indirizzi che determinò anche l'articolarsi della manifestazione in diverse sedi e in diverse mostre: tra queste, a causa della pochezza dei materiali documentaristici, difficile è ricostruire l'allestimento di *Typoezija* e individuare con precisione le opere esposte.

Due gli scatti fotografici di Vladimir Jakolić, fotografo ufficiale della manifestazione, dedicati a quello che viene definito in catalogo *Paolo Scheggi's oplà-stick spettacolo*. Altre due fotografie invece offrono vedute dell'allestimento dove

emerge che le opere bidimensionali erano allestite lungo le pareti oppure esposte trasversalmente rispetto alla sala e contenute in due fogli di plastica trasparente (eds. Bek, Kelemen & Putar 1970, s.p.).

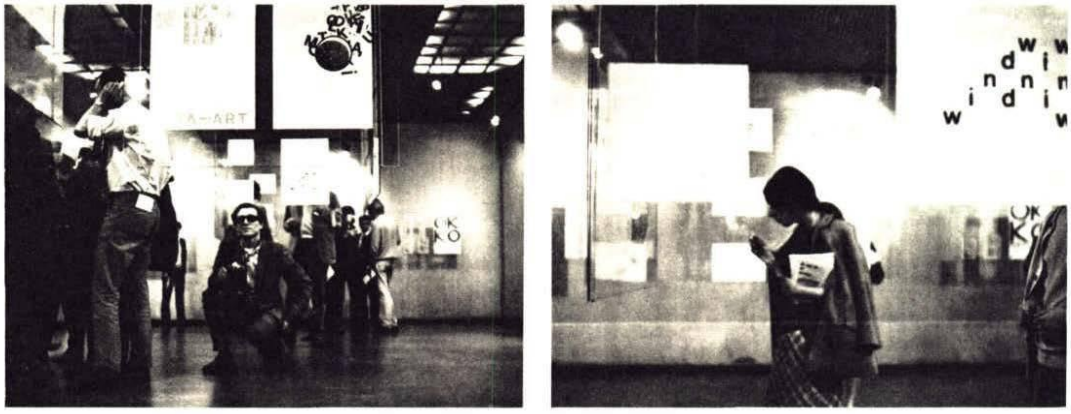


Fig. 3: Due vedute della mostra *Typoezija-Typoetry*, 6-24 maggio 1969. Fotografie di Vladimir Jakolić (Bek, Kelemen & Putar 1970).

Da altre fotografie risulta che la scenografia dello spettacolo di Scheggi, formata da un tabellone nero punteggiato da lettere tipografiche bianche, era sulla parete di fondo della sala principale, rettangolare e molto allungata, della Galleria del Centro Studentesco, come dimostrano altri scatti sempre firmati da Jakolić che ritraggono anche il pubblico che affollava la galleria (Koščević 1975, pp. 97-98).

Fig. 4: Vedute della mostra *Typoezija-Typoetry*, 6-24 maggio 1969. Fotografie di Vladimir Jakolić (Koščević 1975).

Altre immagini della mostra erano su due numeri di *Novine*, foglio edito dalla Galleria del Centro Studentesco a partire dalla fine del 1968 (Novine 1969-1970a, p. 1; Novine 1969-1970b, pp. 1-4) [Fig. 5].

Più recentemente una selezione di immagini fotografiche è visibile sul sito del Museo di Arte Contemporanea di Zagabria.

Fig. 5: Paolo Scheggi, *Oplà Stick*, Galerija Studentskog Centra, Zagabria, 6 maggio 1969.
Fotografia di Vladimir Jakolić (Novine 1969-1970b).

Tra le altre pubblicazioni anche il catalogo edito in occasione dei quarant'anni di attività della Galleria del Centro studentesco offrono solamente qualche scatto fotografico, dove campeggia ancora la performance di Scheggi (Glavan 2005, s.p.).
Sul catalogo di *Tendencije 4*, Želimir Koščević analizzava le modalità con le quali le ricerche visuali contemporanee cercavano di offrire una nuova area di significati alle lettere, al di là del loro uso convenzionale nel linguaggio codificato. In questo senso, i caratteri tipografici venivano utilizzati quali oggetti potenzialmente capaci di offrire nuove aree di senso (Koščević 1970, s.p.).

Spettava a Tomić sottolineare poi la necessità di tenere distinto il concetto e le forme della *Typoezija* dalle altre manifestazioni di poesia visuale e al contempo ribadire l'importanza dell'uso di caratteri tipografici, estratti dalla pubblicità e dal

sistema di comunicazione, privati del loro originario significato e spesso immessi nello spazio, volti a coinvolgere il fruitore attraverso il ritmo della loro disposizione e al di là di categorie di senso tradizionalmente apprese. In questa direzione, la *Typoezija* era anche definibile come forma meta-poetica, passibile di infiniti sviluppi e capace di stimolare la libera associazione mentale di immagini, musiche, idee e pensieri nello spettatore:

> […] the exhibition is the result of an attempt to separate typoetry as a specific branch of visual poetry from the wider spectrum of experimental /concrete / visual / special / phonetic / ... poetry, as well as from the existing typographical forms used in publicity and advertising […] (Tomić 1969, s.p.).

Passando in rassegna i nomi degli artisti partecipanti a *Typoezija,* emerge il grande numero di artisti italiani: Vincenzo Accame, Marc Adrian, Getulio Alviani, Carlo Belloli, Max Bense, Julien Blaine, Jean François Bory, Paolo Boschi, Claus Bremer, Cant, Luciano Caruso, Augusto De Campos, Luigi Ferro, Heinz Gappmayr, Pierre Garnier, Jochen Gerz, Mathias Goeritz, Eugen Gomnnger, Matjaž Hanžek, Jiří Kolar, Ferdinand Kriwet, Naško Križmar, Edoardo Landi, Totino Arrigo Lora, Mangelos, Milenko Matanović, Hans Jorg Mayer, Jean Claude Moineau, Edwin Morgan, Maurizio Nannucci, Seiichi Niikuni, Eduard Ovčaček, Claudio Parmiggiani, Michele Perfetti, I. G. Plamen, Marko Pogačnik, Gerald Rocher, Dieter Roth, Sarenco, Paolo Scheggi, Wolfgang Schmidt, Gianni Emilio Simonetti, Alberto Sitta, Edward Lucie Smith, Adriano Spatola, Biljana Tomić, Timm Ulrichs, Franco Vaccari, Vallari (eds. Bek, Kelemen & Putar 1970).

La notevole presenza di artisti italiani è sottolineata anche dalla produzione di un pieghevole da distribuire in mostra contenente un estratto del testo di Biljana Tomić tradotto in un italiano abbastanza stentato e conservato in uno dei faldoni nell'Archivio di Koščević, conservato presso l'Archivio della Biblioteca dell'Accademia delle Belle Arti di Zagabria. Nello stesso faldone è anche una versione dattiloscritta e priva della firma del traduttore del testo in italiano.

Ripercorrendo i nomi degli artisti italiani non si trovano le Edizioni Cultura Contemporanea ED 912 che invece, da una lettera di Koščević datata 14 gennaio 1969, ancora conservata nel medesimo faldone, erano state invitate a «partecipare alla mostra con tutti i materiali che voi consideriate inseribili».

Il fatto che Koščević invitasse questa casa editrice, e quindi i suoi collaboratori, a *Typoezija* apre un affascinante terreno di studio: ED 912 stampava anche *B˙t. Arte oggi in Italia* diretta da Daniela Palazzoli; molti degli artisti che collaboravano a

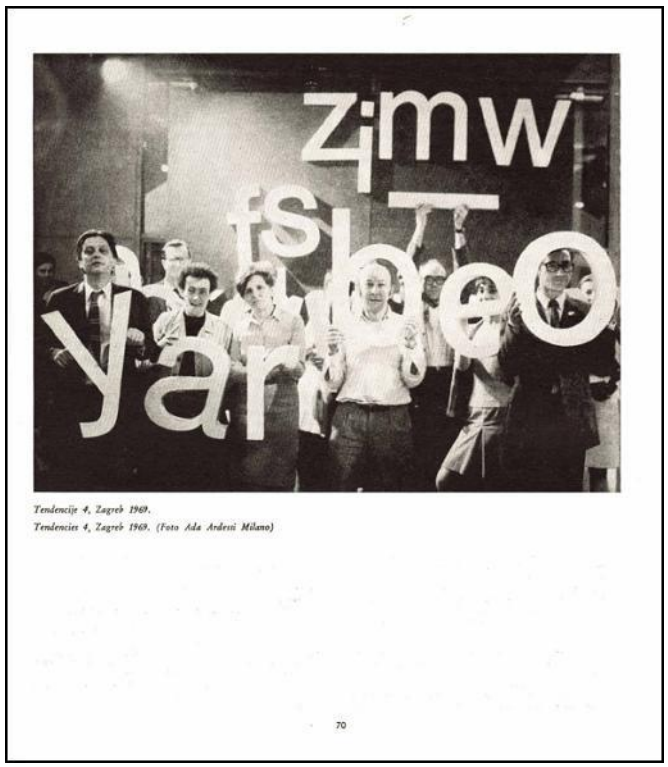
questa rivista, quali Getulio Alviani, Arrigo Lora Totino, lo stesso Paolo Scheggi, Gianni Emilio Simonetti, furono presenti a *Tendencije 4* e alle edizioni precedenti, dimostrando quindi che lo scambio tra Italia e ex-Jugoslavia era molto più ampio rispetto a quello abitualmente indicato anche sugli studi recenti dedicati a Nove tendencije e spesso limitato a analizzare le origini del movimento, attraverso la lettura delle relazioni tra Matko Meštrović, Almir Mavignier, Getulio Alviani, Piero Manzoni e François Morellet.

Già dal numero 3 di giugno-luglio 1967, *B˙t. Arte oggi in Italia* presentava diversi contributi rivolti alla interdisciplinarietà e alle relazioni tra cinema, teatro, pratiche performative e artistiche. Ma ancora più interessante è osservare la quasi omonimia della rivista italiana con la croata *Bit International*, il cui primo numero fu edito a Zagabria un anno dopo la pubblicazione del primo numero della rivista italiana, nel 1968. Rispetto alla rivista diretta da Daniela Palazzoli, caratterizzata da recensioni sul panorama delle mostre italiane in corso e attenta a indagare, spesso anche in anteprima, nuovi percorsi interdisciplinari della ricerca artistica, la rivista croata invece conteneva articoli di carattere più storico-scientifico, spesso veri e propri saggi, tuttavia analogamente rivolti allo scambio tra le discipline.

Fig. 6: Copertina di *Bit International*, n. 5-6, 1969. Courtesy Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Sarebbe poi da capire perché, se il numero 5-6 di *Bit International* edito nel 1969 è interamente dedicato a *the word image-poésie concrète*, quindi alle tematiche

affrontate nella mostra *Typoezija,* in nessuna pagina della rivista la stessa mostra non sia esplicitamente citata; fatto ancora più curioso, se si osserva che il saggio di Vera-Horvat Pintarić che apre questo numero di *Bit International* è chiuso da una fotografia di *Oplà-Stick. Passione secondo Paolo Scheggi* scattata da Ada Ardessi alla fine della rappresentazione, con il pubblico - si riconoscono Paolo Scheggi e Ivan Picelj - che regge le lettere dell'alfabeto, sorridente (Horvat Pintarić 1969, p. 69).



Tendencije 4, Zagreb 1969.
Tendencies 4, Zagreb 1969. (Foto Ada Ardessi Milano)
70

Fig. 7: Paolo Scheggi, Oplà Stick, Zagabria, Galerija Studentskog Centra, 6 maggio 1969. Fotografia di Ada Ardessi. © AAA - Isisuf. Istituto internazionale di studi sul futurismo (Bit International, 1969).

Nel saggio di Vera-Horvat Pintarić sono analizzati il dialogo tra le ricerche della poesia visiva elaborate dalle avanguardie storiche e quelle contemporanee; le differenze tra la poesia concreta e la poesia visuale; le caratteristiche della poesia tipografica e di quella topografica, tra poesia visuale, computer e graphic-design.

La pubblicazione di una poesia visiva di Arrigo Lora Totino (Horvat Pintarić 1969, p. 40), del *Fu Fulminato* di Ugo Locatelli (Donat 1969, tav. XX), presente anche sul numero 6 di *B˙t. Arte oggi in Italia* del dicembre 1967 (p. 10) in versione non poetico-visuale ma come collage di immagini pop, di una poesia concreta di Mario Diacono, *Hot means poet philosopher & revolutionary* (Donat 1969, tav. XXI), di diversi lavori di Dieter Roth dichiarano, una volta di più, lo stretto legame e lo scambio tra le due riviste.

Fig. 8: Copertina di B˙t. Arte oggi in Italia, n. 6, dicembre 1967, ED912, Milano 1967.

Ad oggi, è ancora da verificare se l'omonimia dei titoli delle due riviste sia allora casuale, oppure dettata dal comune rivolgersi a temi contemporanei e aperti allo scambio tra arte e tecnologie - da qui la analoga scelta di un nome quale "bit" - o se, ancor più strettamente, il titolo di *Bit International* fosse ideato partendo da *B˙t. Arte oggi in Italia*; ma la rivista italiana, stando alle conversazioni con Matko Meštrović, Jadranka Vinterhalter, Želimir Koščević, non era conosciuta. Il dato si scontra, però, con la richiesta fatta da Želimir Koščević a ED 912 di partecipare alla mostra *Typoezija* e dalla circolazione di artisti presenti in questa esposizione sia tra la redazione della *B˙t* italiana che tra la redazione della *Bit* croata.

Se diversi sono ancora gli argomenti da approfondire in questo veloce passaggio di tempo, tra il 1967 e il 1969, certo è che sia la Galerija Studentskog Centra che la Galerija suvremene umjetnosti a Zagabria svolsero un ruolo

fondamentale nella promozione e nella diffusione dei nuovi linguaggi artistici: la prima, fin dal 1967, dunque appena avviata la direzione di Koščević, ospitò manifestazioni volte ad analizzare la relazione tra opera e fruitore, opera e spazio pubblico e privato; la seconda, a partire dal 1971, iniziò a sostenere e proporre progetti espositivi, seminari, incontri e collaborazioni con musei e gallerie, artisti e critici anche italiani, caratterizzati da interventi nello spazio pubblico, performance e azioni.

Sul catalogo di *Tendencije 5*, nel 1973 (Tendencije 5 1973), tre erano infatti le direzioni della ricerca artistica indagate, come il sottotitolo esplicava: quella costruttivista visuale, la computer art, l'arte concettuale. La diversa impostazione di Nove tendencije era evidente sia nell'elenco degli artisti partecipanti, sia nei nomi dei curatori e dei critici che avevano allestito l'esposizione, tra i quali è citato Germano Celant.

Nella sezione Constructive Visual Research gli artisti erano: Vojin Bakić, Milan Dobeš, Juraj Dobrović, Julije Knifer, Julio Le Parc, Enzo Mari, Almir Mavignier, François Morellet, Koloman Novak, Lev Voldemarovič Nusberg, Zoran Radović, Vjenceslav Richter, Jesus Raphael Soto, Aleksandar Srnec, Miroslav Šutej, Victor Vasarely.

Nella sezione Visual Research on Computer erano: Jose Luis Alexanco, Manuel Barbadillo, Otto Beckmann, Oskar Beckmann, Vladimir Bonačić, Waldemar Cordeiro, Gerardo Delgado, Fanie Dupré, Jacques Dupré, Winfried Fischer, Herbert W. Franke, David R. Garrison, Jose Luis Gomez Perales, Jean-Claude Halgand, Grace C. Hertlein, Miljenko Horvat, Hervé Huitric, Sture Johannesson und Sten Kallin, Auro Lecci, Jean-Claude Marquette, MBB Computer Graphics (Frank Böttger, Winfried Fischer, Sylvia Roubaud und Gerold Weiss, Johann Willsberger, Rolf Wölk, Aron Warszawski, Tomislav Mikulić, Manfred Mohr, Monique Nahas, Georg Nees, Sergej Pavlin, Manuel Quejido, Ludwig Rase, Lillian Schwartz, Ana und Javier Seguí, John Whitney, Edward Zajec, Anton Zöttl, Vilko Žiljak.

Nella sezione Conceptual Art erano: Anonymous Collective, Giovanni Anselmo, John Baldessari, Angelo Bozzolla, Daniel Buren, Radomir Damnjanović-Damnjan, Antonio Dias, Braco Dimitrijević, Barry Flanagan, Jannis Kounellis, Douglas Huebler, László Kerekes, Sol LeWitt, Slavko Matković, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Reiner Ruthenbeck, Howard Selina, László Szalma, Bálint Szombathy, Ilija Šoškić, Goran Trbuljak.

Nel Comitato organizzativo erano Radoslav Putar, Božo Bek, Laszlo Beke, Germano Celant, Nena Dimitrijević, Herbert W. Franke, Vlado Galeković, Abraham A. Moles, Vladimir Muljević, Frieder Nake, Ryszard Stanislawski, Marijan Susovski, Alan Sutcliffe, Zdenko Šternberg, Stipe Šuvar, Božo Težak. Segretario organizzativo era

Boris Kelemen. Nel Comitato esecutivo invece erano: Božo Bek, Boris Kelemen, Marijan Susovski.

In apertura di catalogo Radoslav Putar sottolineava infatti che nell'organizzare *Tendencije 5* il primo passo era consistito nel cercare di capire quali nuovi percorsi fossero stati affrontati dalle ricerche artistiche delle nuove generazioni, e per quali motivazioni: da qui, anche il titolo del convegno, dedicato al tema Il razionale e l'irrazionale nella ricerca visuale dove i due termini non erano da intendere separatamente ma quali facce di una stessa medaglia; d'altra parte, il convegno non intendeva essere né accademico, né apolitico, ma lavorare nella direzione dello scambio e del confronto tra le varie ricerche. In questo senso, secondo Putar, per l'attenzione rivolta alla processualità artistica e per la presenza ineliminabile della programmazione anche nella performance gli artisti concettuali si avvicinavano a quelli costruttivisti: entrambi partivano da un'idea di base, da un concetto teorico da verificare poi attraverso il processo (Putar 1973, s.p.). A partire da questa vicinanza d'intenti tra ricerche costruttive, ricerche concettuali e computer art, Marijan Susovski sottolineava che al centro dell'arte concettuale fosse la volontà di offrire una visione critica dell'opera, attraverso la sua totale messa in discussione e l'investigazione metalinguistica dell'oggetto artistico. Fondamentale era quindi ritenuto, tanto per le ricerche costruttiviste quanto per l'arte concettuale, il ruolo del fruitore (Susovski 1973, s.p.).

Le riflessioni di Putar e Susovski potrebbero suggerire una più generale analisi delle relazioni tra ricerche programmate e ricerche concettuali e performative, e fanno allora riflettere sulla continuità, più che sulla frattura, tra le due fasi dell'indagine artistica.

Continuità che in modo discontinuo e provocatorio proprio *Typoezija* aveva saputo intuire: così ha provato a fare, forse in modo un po' rizomatico, questo contributo, lasciando il campo aperto più a intuizioni che dichiarazioni, e così rispettando quel principio di alea e di ipotesi che la stessa *Typoezija* voleva e ha saputo, programmaticamente, mantenere.

L'autrice

Nata a Brescia nel gennaio 1979, è laureata in Conservazione dei Beni Culturali e dello Spettacolo, Università di Parma, con una tesi dal titolo *Superstudio. Progetti e pensieri 1966-1978. L'avanguardia radicale a Firenze e le sue relazioni internazionali*. È dottore di ricerca in "Teorie e Storia delle Arti", Università IUAV-Venezia, con una tesi dal titolo *Paolo Scheggi e il suo itinerario nelle forme. Dalla visualità all'architettura. Dallo scenario teatrale al linguaggio politico*.
È Cultore della Materia al Dipartimento di Letteratura Arte Storia e Società dell'Università di Parma.
Collabora all'Unità di Ricerca "Teoria delle immagini" dell'Università IUAV-Venezia.
È nel Comitato scientifico del "MoRE Museum-museum for refused and unrealised art projects", museo online volto alla individuazione, alla raccolta, alla catalogazione e alla digitalizzazione di progetti artistici rifiutati o non realizzati del XX e XXI secolo.
È incaricata della ricerca scientifica, dell'archivio e della segreteria scientifica presso l'Associazione Paolo Scheggi, Milano, in vista della realizzazione dell'Archivio dell'opera di Paolo Scheggi e del Catalogo Ragionato dedicato all'opera di Paolo Scheggi, a cura di Luca Massimo Barbero.
Dal 2009 insegna all'Accademia di Belle Arti "SantaGiulia" di Brescia "Ultime Tendenze delle Arti Visive" e "Linguaggi dell'Arte Contemporanea" e "Storia dell'Arte" al Centro Linguistico e Culturale San Clemente di Brescia.
È curatore indipendente e lavora in Gallerie, Fondazioni, Musei in Italia e all'estero.
Ha scritto saggi e testi critici in occasione di mostre e convegni presso Musei e Fondazioni, tra i quali: Peggy Guggenheim Collection, Venezia; Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato; Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia; Istituto Italiano di Cultura, Amburgo; Museo della Città Santa Giulia, Brescia; Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Palazzo Forti", Verona.
Quale borsista del Progetto Professionalità Ivano Becchi-Fondazione della Banca del Monte di Lombardia, Pavia, nel corso del 2011-2012 ha svolto ricerca scientifica presso il Museo d'Arte Contemporanea, Zagabria e la Galleria Nazionale Arte Moderna, Roma.
Le aree di ricerca si concentrano sul rapporto tra ricerche artistiche, società e politica, indagando in questa direzione le relazioni tra arte, ambiente, azione pubblica e spazio urbano, tra progetto, utopia e processualità artistica; un altro campo di indagine sviluppato dal 2007 a oggi concerne le geografie artistiche e culturali, con peculiare attenzione al dialogo e agli scambi tra l'Europa occidentale e i Paesi Balcanici. Questi temi sono radicati nei periodi storico-artistici di competenza: anni '60 e '70, neo-avanguardie artistiche e contro architettura radicale, epoche contemporanee.
Dal 2008 è curatore e tutor del Premio Arti Visive San Fedele, Milano.
Collabora a diverse riviste di divulgazione d'arte e cultura, tra le quali Espoarte, *Titolo*, *Stile Arte*, *Arte Contemporanea*, *Juliet.*

e-mail: ilariabignotti79@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Bašin, M 1999, *Vizualna in konkretna poezija,* [catalogo della mostra], Bežigrajska Galerija, Ljubljana, 24. 11. 1999 - 30. 12. 1999, Ljubljana, Mestna Galerija, 26. 9. 2002 - 9. 11. 2002, Print Tiskarna B&M Povše, Ljubljana.

Bek, B (ed.), 1965, *Nova tendencija 3*, [catalogo della mostra] Galerija suvremene umjetnosti, Muzej za Umjetnost i Obrt, Centar za Industrijsko Oblikovanje, Zagreb, 13. 8. 1965 - 19. 10. 1965, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Bek, B, Kelemen, B & Putar, R (eds.) 1970, *tendencije 4, međunarodna izložba- tendencies 4, international exhibition*, [catalogo della mostra], Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 5. 5. 1969 - 30. 5. 1969, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb.

Belloli, C 1963, 'La componente visuale-tipografica nella poesia d'avanguardia', *Pagina*, n. 3.

Biasi, A 1967, 'Situazione 1967'*, Bit International* n. 3, 1968, pp. 28-35.

B˙t. Arte oggi in Italia 1967a, n. 3, giugno-luglio.

B˙t. Arte oggi in Italia 1967b, n. 6, dicembre.

Bit International 1968a, n.1 (The theory of informations and the new aesthetics).

Bit International 1968b, n. 3 (International Colloquy Computers and Visual Research).

Bit International 1969, n. 5-6 (The word of image - Poésie Concrete).

Brejc, T 1969, 'La compagnie OHO et la poésie topographique en Slovénie', *Bit International*, n. 5-6 (The word of image- Poésie Concrete*)*.

Donat, B 1969, 'Poésie concrete – cosmogonie-poetique de l'ere technologique'*, Bit International*, n. 5-6 (The word of image- Poésie Concrete).

Fabi, S 2012, 'Tipografia della topografia', in Fabi, S 2012, *L'avanguardia per tutti: concretismo e poesia visiva tra Russia, Europa e Brasile*, Edizioni Università di Macerata, pp. 55-58.

Glavan, D 2005, *GalerijaSC 40 godina - Student's Centre Gallery 40 years*, Studentski centar, Zagreb.

Hoffmann, T (ed.) 2006, *Die Neuen Tendenzen 1961-1973*, [catalogo della mostra], Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, 26. 11. 2006- 7. 1. 2007, Leopold-Hoesch Museum, Düren, 28. 1. 2007 - 22. 4. 2007, Edition Braus Im Wachter, Heidelberg.

Horvat-Pintarić, V 1969, 'The word of image', *Bit International*, n. 5-6 (The word of image - Poésie Concrete).

Janković, I (ed.) 2011, *FOR ACTIVE ART – New Tendencies 50 Years Later 1961-1973*, [catalogo della mostra], Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 14 Avril - 29 May 2011, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Koščević, Ž 1970, 'Typoezija', in *tendencije 4, međunarodna izložba- tendencies 4, international exhibition*, eds. B. Bek, B. Kelemen, and R. Putar, [catalogo della mostra], Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 5. 5. 1969 - 30. 5. 1969, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb.

Koščević, Ž 1975, *Galerija Studentskog centra Zagreb: 1961-1973,* Studentski centar, Zagreb.

Koščević, Ž 1978, *Ispitivanje međuprostora*, Čakovec-Zrinski, Zagreb.

Matičević, D (ed.) 1971, *Mogućnosti za 1971,* [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 9. 6. 1971.-20. 6. 1971, [s.e.], Zagreb.

Matičević, D (ed.) 1972, *Mogućnosti za 1972*, [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 28. 8. 1972.-15. 10. 1972, [s.e.], Zagreb.

Miccini, E 1970, *Poesia visiva. Archivio italiano*, Techne, Firenze.

Miccini, E 1972 *Poesia visiva, poesia politica, poesia pubblica*, Techne, Firenze.

Miccini, E 1972 *Poesia e/o Poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Sarmic, Brescia-Firenze.

Novine 1969-1970a, n. 9.

Novine 1969-1970b, n. 19.

Ori, L 1979, *La poesia visiva (1963-1979)*, catalogo della mostra, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, Firenze, 15 dicembre 1979 - 12 gennaio 1980, Vallecchi, Firenze.

Palazzoli, D 1972, *I denti del drago. Le trasformazioni della pagina e del libro nell'era post gutenberghiana*, L'uomo e l'arte, Milano.

Piscator, E 1929, *Das politische Theater*, Adalbert Schulz Verlag, Berlin – Wilmersdorf, [ed. cons. *Il teatro politico* 1960, Einaudi, Torino].

Putar, R 1973, ‘t5’, in *Tendencije 5 (Konstruktivna vizuelna istraživanja; Kompjuterska vizuelna istraživanja; Konceptualna umjetnost) - Tendencies 5 (Constructive Visual Research, Computer Visual Research, Conceptual Art),* [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1. 6. 1973 - 1. 7. 1973, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Radovanović, V, Bogdanović, K and Denegri, J (eds.) 1982, *Verbo-voko-vizuelno u Jugoslaviji 1950-1980,* [catalogo della mostra], Muzej savremene umetnosti, Beograd, April 1982; Umjetnička galerija BiH, Sarajevo, Maj 1982; Muzej na sovremenata umetnost, Skopje, June 1982; Maribor, Razstavni salon Rotovž, Juli 1982, Muzej savremene umetnosti, Štampa Beograd, Foto savez Jugoslavije.

Rosen, M, Weibl, P, Fritz, D, & Gattin, M (eds.) 2011, *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer’s Arrival in Art. New Tendencies and Bit International, 1961–1973*, [catalogo della mostra], Graz, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum 28. 4. 2007 -17. 6. 2007, Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe 23. 2. 2008-18. 1. 2009, Karlsruhe and The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Saccà, L 2000, *La parola come immagine e come segno. Firenze: storia di una rivoluzione colta (1960-1980),* Pacini, Pisa.

Scheggi, P 1969, *Oplà-stick, Passione secondo Paolo Scheggi*, Edizioni del Naviglio, Milano.

Seitz, W (ed.) 1965, *The Responsive Eye*, exhibition catalogue, Museum of Modern Art, New York, 23. 2. 1965 - 25. 4. 1965, Museum of Modern Art, New York.

Susovski, M 1973, *Conceptual Art*, in *Tendencije 5 (Konstruktivna vizuelna istraživanja; Kompjuterska vizuelna istraživanja; Konceptualna umjetnost) - Tendencies 5 (Constructive Visual Research, Computer Visual Research, Conceptual Art),* [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1. 6. 1973 - 1. 7. 1973, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Susovski, M 1978, *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978*, Contemporary Art Gallery Editions, Zagreb.

Toller, E 1927, *Hopplà, wir leben!*, Gustav Kiepenheuer Verlag A.G., Potsdam, [ed. cons. Einaudi, Torino 1968].

Typoezija-Typoetry 1970, in *Tendencije 4, međunarodna izložba- tendencies 4, international exhibition*, eds. B. Bek, B. Kelemen, and R. Putar, [catalogo della mostra], Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 5. 5. 1969 - 30. 5. 1969, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb.

Bek, B, Kelemen, B & Putar, R (eds.) 1970, *tendencije 4, međunarodna izložba- tendencies 4, international exhibition*, [catalogo della mostra], Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 5. 5. 1969 - 30. 5. 1969, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb.

Ugren, D (ed.) 2000, *Centralnoevropski aspekti vojvodanski avangardi 1920-2000*, Novi Sad, Muzej savremene likovne umetnosti.

Documenti d’archivio

L’indagine sulla mostra, oltre che attraverso gli studi recentemente rivolti al movimento, è stata effettuata nella città di Zagabria, durante tre mesi di ricerca presso il Dipartimento di Documentazione e Informazione del Museo di Arte Contemporanea (Muzei suvremene umjenosti). In particolare sono stati qui consultati:

- il Fondo di *tendencije 4*, 1968-1969, e di *tendencije 5*, 1973;
- il Fondo della Galleria del Centro Studentesco di Zagabria (Galerija Studentskog Centra);

- le pubblicazioni annualmente edite dal Museo d'Arte Contemporanea dal 1962 al 1978 e intitolate *akvizicije*;
- i numeri di "Bit International", rivista edita dal 1968 al 1973 dalla Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria (nucleo dell'attuale Museo d'Arte Contemporanea) e diretta da Božo Bek, direttore della Galleria stessa;
- I numeri di "Novine", foglio edito dalla Galleria del Centro Studentesco di Zagabria tra la seconda metà degli anni '60 e gli anni '70.

È stato poi consultato l'Archivio della Biblioteca dell'Accademia delle Belle Arti di Zagabria (Arhiv Akademija znanosti i umjetnosti-HAZU Arhiv), dove è conservato l'Archivio di Želimir Koščević, e l'Archivio privato di Koščević, conservato a Samobor presso la Foto Galerija Lang, da questi attualmente diretta.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Alessio Fransoni

La “fragile idea”: Enzo Mari e la *Divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche* (*Nova tendencija 3*, Zagabria 1965)

Abstract

Il movimento internazionale Nuova tendenza dal 1963 al 1965 raccoglie gli esponenti migliori di quell'area di ricerca denominata arte cinetico-programmata. Dopo due anni di conflitti e divergenze la mostra *Nova tendencija 3* a Zagabria (1965) si propone di fare definitivamente chiarezza su compiti e strategia del movimento. Qui si dibattono due questioni correlate: il rapporto avanguardia/pubblico e lo "statuto" dell'opera, le quali si dispiegano rispettivamente nella scelta del tema e del programma generale della mostra - *Divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche*, dove "ricerca" sta per "ricerca estetica" - e nell'esito del concorso per un'*esemplificazione* (oggettuale) da prodursi in serie. Nell'organizzazione della manifestazione ha un ruolo determinante Enzo Mari.
L'analisi del contributo di Mari a *Nova tendencija 3* e del progetto vincitore del concorso - lo *Strumento visuale* di Michel Fadat - costituisce un'opportunità di esercizio storiografico e metodologico, in cui si pone al centro del discorso storico un momento di crisi, per provare a stabilire nuove modalità di relazione tra il piano formale delle opere e il contesto, e a riconsiderare l'eredità problematica e controversa di tutta l'esperienza di Nuova tendenza.

Between 1963 and 1965 the international art movement known as New tendency has gathered the best representatives belonging to the area of art usually defined as “programmed and kinetic art”. After two years of conflicts and divergences, the exhibition *Nova tendencija 3*, organised in Zagreb in 1965, aimed at fully clarifying the tasks of the movement, as well as its strategy.
Within such context, two main interrelated issues have arisen: the relationship between the avant-garde and the audience, and the status of the “gestaltic” object; both issues became explicit in the choice of the theme and of the plan of the exhibition - *Divulgation of the exemplifications of the research*, - where “research” refers to the “aesthetic research” - as much as in the outcome of the contest aimed at awarding a mass-produced (object-related) *exemplification*. Within the framework of this event’s organisation, Enzo Mari has definitely played a key role.
Both the investigation of Mari’s contribution to *Nova tendencija 3*, as well as the examination of the award-winning project, - Michel Fadat’s *Visual Instrument* - allow us to efficiently propose historiographical and methodological analyses, which consider the very core of the historical discourse as marked by a crisis, in order to attempt the establishment of new connections between the formal dimension of objects and the context, along with the reassessment of the problematic and controversial legacy transmitted by the whole New tendency.

> Carissimo Matko [...] Tu dici che le idee migliori e le più vitali sono di solito le più fragili e che ogni pratica deve contare su questo. Io penso invece che quando sono vere sono le più forti e ogni pratica deve contare su questo (Mari, E., 'Lettera a Matko Meštrović, 29 marzo 1963', Archivio della collezione Marinko Sudac, Zagreb).

Così scrive Enzo Mari a Matko Meštrović nel marzo 1963, ed è proprio un'idea "fragile" quella che informa e sostiene la trasformazione del gruppo di partecipanti a una mostra d'arte internazionale che si tiene a Zagabria - *Nove tendencije* - in movimento organizzato: una Nova tendencija - al singolare - che raccoglie gli esponenti migliori di quell'area di ricerca denominata arte cinetico-programmata e che prende corpo, si sviluppa e si esaurisce nell'arco del triennio 1963-1965. Il 1965 è anche l'anno di massima esposizione internazionale di quell'avanguardia, con la mostra *The Responsive Eye* al MoMA, alla quale segue una rapida fase discendente. Per Lea Vergine (1983) i giochi finirebbero ben prima, e già al 1963 sarebbe chiuso il «momento più vivo» (Vergine, 1983, p. 18). Riteniamo tuttavia che non si possa liquidare il 1965 come anno di una celebrazione *ex post*. Tale non è la mostra americana, nel suo equivoco sistema di confronti che risulta alla fine del tutto funzionale all'inquadramento e valorizzazione di proposte statunitensi. La risposta europea alla mostra del MoMA è proprio *Nova tendencija 3* a Zagabria, allestita dal 13 agosto al 19 settembre 1965 in tre sedi - la Galerija suvremene umjetnosti, il Muzej za Umjetnosti i Obrt, il Centra za Industrijsko Oblikovanje - , cui è demandato il compito di fare "chiarezza" su compiti e strategia del movimento con le sue tre sezioni: una rassegna storica di idee ed opere, una raccolta di contributi scritti che illustrino il tema generale, e un concorso per la realizzazione di una *Esemplificazione della ricerca* da produrre in serie.

Il punto cruciale sembra esattamente questo: l'istanza del "vero", evocata nella lettera di Mari, non salva l'idea "fragile" dal suo destino, ma ne accelera il corso. Le prime proposte di formare un movimento internazionale erano nate nelle riunioni che seguirono la prima manifestazione di *Nove tendencije* (1961), in quella fase la convergenza su alcuni punti sembrava piuttosto spontanea. La svolta decisiva - laddove il "fragile" viene immediatamente a cozzare con il "vero", o con l'idea di un "vero" - si ha però successivamente all'inaugurazione della seconda edizione nell'agosto del 1963, quando i membri del costituendo movimento riuniti a Zagabria, nel tentativo di precisare linee di poetica comune, danno corso alle prime

“epurazioni”. Nel primo e unico numero del *Bulletin* di Nuova tendenza viene riportato l'elenco dei membri esclusi a seguito di quelle riunioni, con accanto la motivazione: se Dorazio viene escluso per il suo eccessivo attaccamento all'“esecuzione sensibile” e altri perché ritenuti legati ancora al “problème formel de l’art constructiviste” come Carlos Cruz-Diez e Julije Knifer, altri ancora come Martha Boto, Hector Garcia-Miranda, Rudolf Kämmer, Heinz Mack, Aleksandar Srnec, Helge Sommerrock, Miroslav Šutej, Günther Uecker vengono esclusi, appunto, per una non meglio specificata mancanza di “chiarezza”: «pas de clarté du problème traité» (*Nouvelle Tendance – Recherche continuelle* 1963, p. 146). Lo stesso Almir Mavignier, animatore della prima edizione di *Nove tendencije*, alla pubblicazione del bollettino reagisce lasciando il movimento e commentando:

> Ecco il risultato catastrofico dell’intenzione di alcuni artisti di trasformare Nuova Tendenza in un sindacato i cui regolamenti devono classificare, orientare, ed eliminare i gruppi o gli artisti indipendenti, controllando la divulgazione dei loro lavori e, in maniera indiretta, la creazione dei loro lavori. Se si crede che l’artista […] debba considerare se “la chiarezza della sua posizione” sia in armonia con l’opinione dei “coordinatori”, non siamo molto lontani dal realismo socialista (Mavignier 1963, p. 280, traduzione nostra).

Nel tentativo di definire la specificità di un'area di ricerca, incuneandosi tra le “esclusioni”, il movimento più che darsi una definizione condivisa, riesce piuttosto a pronunciarsi su cosa non è. Ma non si tratta semplicemente della solita storia di un'avanguardia che si irrigidisce, si burocratizza e, alla fine, muore. Tutta la storia di Nuova tendenza e dell'arte cinetico-programmata sembra segnata sin dall'inizio da una contraddizione interna: quanto più il linguaggio si rende scientifico al fine di ridefinire con la massima chiarezza possibile il ruolo dell'artista e lo statuto dell'opera, tanto più questi perdono connotati, e si trovano sospesi in uno stato di indecidibilità.

La resa dei conti sembra essere proprio *Nova tendencija 3*, nella concezione e organizzazione della quale ha un ruolo determinante Enzo Mari, all'epoca uno dei quattro coordinatori internazionali del movimento insieme a Meštrović, Julio Le Parc, Gerhard Von Graevenitz. In questa occasione Mari partecipa non come artista, ma come organizzatore della manifestazione insieme a Radoslav Putar, Vjenceslav Richter e ancora Meštrović.

Riteniamo l'analisi di *Nova tendencija 3* un luogo privilegiato di esercizio storiografico e metodologico, in cui si pone al centro del discorso storiografico un momento di crisi, per provare a stabilire nuove modalità di relazione tra il piano

formale degli oggetti e il contesto, e a riconsiderare l'eredità problematica e controversa di tutta l'esperienza di Nuova tendenza.

A Zagabria si dibattono due questioni correlate: il rapporto avanguardia/pubblico e lo statuto dell'oggetto "gestaltico", le quali si dispiegano rispettivamente nella scelta del tema e del programma generale della mostra - *Divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche*, ove "ricerca" è naturalmente "ricerca estetica" - e nell'esito del concorso.

Nella sua recensione alla mostra apparsa su *La Fiera Letteraria*, Lea Vergine pone una domanda difficilmente eludibile: cosa differenzia le opere cinetico-programmate «dalle esercitazioni di psicologia sperimentale reperibili in qualsiasi sede di istituto» o dalle macchine che «si trovano in bella mostra nelle sale dei musei di scienza e tecnica?» (Vergine 1965, p. 11).

Nova tendencija 3 prova a rispondere a questo interrogativo in due modi. Da una parte affronta la questione su un piano "metalinguistico": la manifestazione, cioè, "parla" di problemi di linguaggio, in termini di corretta comprensione e rapporto con il pubblico. Questa prospettiva trova il suo specifico momento nella "riunione di lavoro" tra tutti i partecipanti, che si tiene nel castello di Brezovica qualche giorno dopo l'inaugurazione ,il 18 agosto, durante la quale viene discussa, come precisa Umbro Apollonio, la «necessità di adeguare il linguaggio alla nuova realtà sul piano estetico» (eds. Meštrović & Putar 1965*,* p. 165).

La seconda risposta è data ridefinendo la natura propria dell'esemplificazione, spostando l'accento sugli aspetti di funzione/produzione/distribuzione/smercio, e su questo punto il contributo di Mari appare decisamente interessante.

È infatti il suo scritto, *Divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche*, ad aprire i lavori - comparendo nel bando di partecipazione spedito ai membri di Nuova tendenza e pubblicato nell'introduzione al catalogo della mostra - e a determinare in primo luogo questo spostamento di accento. Premesso che, per la loro natura, le esemplificazioni di una ricerca sulla percezione visiva richiedono per la gran parte dei casi un modello tridimensionale, Mari evidenzia subito che la realizzazione di modelli funzionanti richiede un impiego di competenze e mezzi industriali difficilmente alla portata degli operatori, da cui la diffusione nelle mostre di oggetti realizzati con materiali scadenti, fragili e che vanno spesso incontro a guasti. Ai fini della divulgazione le soluzioni economicamente sostenibili, secondo Mari, sono due. La prima è la "musealizzazione" di un modello tecnicamente perfetto, realizzato evidentemente con risorse straordinarie. La seconda proposta è più radicale e suona così:

> Integrazione completa nel mondo industriale, intendendo con ciò non solo l'utilizzazione delle sue tecniche e strumenti (cosa che in parte avviene già), ma anche i suoi aspetti economico-sociali per quello che riguarda la divulgazione.
> Questa integrazione dovrebbe permettere al ricercatore di fare veramente il ricercatore e non l'artigiano, l'agente pubblicitario, lo spedizioniere, il commerciante, in quanto, devolvendo queste funzioni ai rispettivi esperti, egli, oltre alla ricerca pura, si dovrebbe occupare unicamente della progettazione esecutiva, della quale in ultima analisi se ne potrebbe incaricare un tecnico.
> Utilizzando il procedimento della ripetizione in serie si ha l'evidente vantaggio di ammortizzare il costo delle attrezzature e degli stampi sulla totalità degli esemplari prodotti, attrezzature e stampi comunque indispensabili per la perfetta esecuzione di un unico esemplare (Mari 1965, p. 345).

È questo un tema ovviamente già presente in Nuova tendenza: già due anni prima Meštrović dichiarava che gli artisti più "progrediti" di questa corrente erano coloro che avevano «voluto includere nei problemi del loro lavoro e delle loro ricerche non solo le immagini scientifiche del mutato quadro del mondo, ma anche le esigenze pratiche derivanti dalle leggi di produzione» (Meštrović 1963, s.p.).

L'enunciazione teorica è ora sviluppata in proposta pratico-operativa. Mari esplicita tutti i pericoli insiti nel confrontarsi con l'industria: lo scontro con le ragioni di un mercato esteso e con la concorrenza, le esigenze di vendita, che possono privilegiare quelle esemplificazioni che rispondono ai gusti consolidati del pubblico, scartando le più innovative e "difficili", e ancora il rischio di dover rinunciare ad alcune ricerche solo perché non sono in grado di autofinanziarsi. Ma soprattutto viene evidenziata la contraddittorietà interna fra le esigenze di quantità della produzione in serie e l'estensione effettiva del pubblico, cioè l'effettività delle pratiche di ricezione/consumo cui questa produzione sarebbe destinata:

> Premesso che per questo tipo di produzione non esiste un'utilizzazione pratica di qualsiasi tipo, e in un certo qual modo neppure un senso decorativo, la quantità dei pezzi prodotti in serie dovrà essere necessariamente limitata, in quanto attualmente solo una piccola categoria di persone è in grado di apprezzare una "merce" di questo genere. Occorrerà quindi trovare quei tipi di organizzazione che oltre ad avere buone possibilità di realizzazione tecnica e canali di distribuzione

> appropriati possano unire ai fini puramente commerciali quello del prestigio culturale (Mari 1963, p. 345).

L'integrazione completa con il mondo dell'industria è la via che Mari persegue con decisione sin dagli anni '50, ma la sua idea di integrazione si era sviluppata in quella situazione *sui generis* che era l'azienda Danese, editore d'arte e di design. Sicuramente è quello il modello di organizzazione che ha in mente, quando scrive queste righe, anche se è un modello difficilmente replicabile con altri attori. La Danese di quegli anni è infatti non solo un'azienda, ma uno speciale "laboratorio" in cui imprenditore e designer - in quel caso Mari e Bruno Munari - cooperano in un regime di corresponsabilità decisionale, e in cui il doppio livello di attività dell'azienda - vendita diretta e promozione culturale - offre possibilità uniche alla ricerca e alla produzione sperimentale.

Del resto proprio le ricerche realizzate alla Danese erano state oggetto della prima mostra di Mari a Zagabria, al Muzej za Umjetnosti i Obrt: *Enzo Mari. Vizualna istraživanja, strukture, design,* dal 19 ottobre al 4 novembre 1962, per la cura di Meštrović, con la quale aveva avuto l'occasione di far conoscere in Jugoslavia la sua opera così come si dispiegava in diversi settori, dall'arte alla progettazione di oggetti d'uso e di giochi per bambini.

Un ulteriore aspetto notevole dell'avventura Danese è che, anche quando per ragioni di tipo economico, un oggetto non veniva prodotto in grande serie, la dimensione della progettazione industriale, nonché quella sociale e culturale dello *standard*, rimanevano criteri guida, elaborati in senso formale e processuale in oggetti di "piccola serie", ossia di produzione sostanzialmente artigianale «connotata industrialmente» (Mari 2001, p. 57). Insomma alla Danese l'industria è anche fattore linguistico, indipendentemente dall'estensione del mercato potenziale.

I medesimi problemi sono in gioco nell'organizzazione del citato concorso, che risente ancora fortemente dell'influenza di Mari. È lui stesso a scrivere il bando e a coinvolgere la Danese nell'iniziativa: il progetto vincitore verrà prodotto dall'azienda in una tiratura di 55 esemplari. Importante sarà inoltre l'apporto di Mari dall'interno della Danese per risolvere alcuni problemi tecnici connessi alla realizzazione del multiplo. Il bando fissa le modalità di presentazione, che devono comprendere tutti gli aspetti, dai disegni esecutivi, alle indicazioni per la riparazione, all'analisi dei costi. Verrà premiato «quel progetto che oltre ad essere l'esemplificazione di una *ricerca reale*, sarà il più aderente ai limiti tecnici ed economici indicati» (Mari 1963, p. 346).

Il concorso di *Nova tendencija 3* si configura pertanto come l'ultima occasione di chiarimento di un problema di definizione: realizzare l'oggetto per eccellenza, che non sia semplicemente "opera d'arte" moltiplicata, ma esemplificazione di una ricerca

estetica divulgata per mezzo della produzione in serie. Partecipano 22 artisti, per complessivi 29 progetti, tra i quali Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Gruppo Effekt, Gerhard Von Graewenitz, Gruppo MID, Ivan Picelj, Otto Piene, Juraj Dobrović, Ed Sommer, Grazia Varisco e Nanda Vigo. Le difficoltà di inquadrare scopi e modi della ricerca e lo statuto dei suoi "risultati" emerge subito progetti presentati: proposte molto eterogenee, sostanzialmente non rispondenti al tema.

Il premio va a un ricercatore francese sconosciuto, Michel Fadat, per il suo *Strumento visuale*, che consente l'analisi dei rapporti di luce, colore e forma generati dalle diverse posizioni reciproche che possono assumere delle forme di cartoncino alluminizzato fissate su asticelle mobili, illuminate da tre fonti di luce orientabili. La giuria giudica questo oggetto meritevole del primo premio in quanto meno di altri è soggetto all'esigenza di ottenere un mero effetto estetico.

Una precisazione delle motivazioni che hanno portato alla premiazione si trova in un commento scritto a quattro mani da Mari e Lea Vergine pubblicato sul numero 1 della rivista *Lineastruttura*:

> Non è che si tratti di "oggetto d'arte" e neanche del risultato di una ricerca condotta a livello estetico: piuttosto di uno strumento per operazioni di tipo estetico che implica una funzione didattica senza per questo escludere una certa componente ludica che può, in molti casi, sollecitare per prima l'uso dell'oggetto. Infatti chi lo manovra può dar luogo a campi di esperienza diversi, dove un certo rapporto di forma e colore in relazione allo spazio e alla luce può essere analizzato e compreso. In tal modo un episodio percettivo si trasforma in un atto di appercezione e, attraverso la coscienza di ogni possibile variazione (volontariamente operata) del campo di esperienza si può arrivare ad uno stato di consapevolezza della situazione fenomenica data (Mari & Vergine 1966, p. 29).

Mari inoltre è tanto convinto del valore della proposta di Fadat che nel 1967 realizzerà un oggetto significativamente intitolato *Omaggio a Fadat*: uno "strumento di verifica" di volumi virtuali, tracciati da serie di lampadine installate su un complesso di lastre di plexiglas parallele, la cui accensione è comandata attraverso una pulsantiera.

Stando alle parole di Mari e Vergine l'attivazione del dispositivo atto a produrre il fenomeno avrebbe come scopo ultimo il passaggio da un'esperienza percettiva ad una propriamente "appercettiva". È uno dei canoni più o meno condivisi della poetica

“gestaltica”.

Osservando lo *Strumento visuale* di Fadat, si nota che il gioco di riflessi e combinazioni si dà in un luogo specifico dell'apparato - il piano di innesto delle asticelle - mentre rimangono massimamente visibili, se non addirittura ingombranti o ostentati, degli elementi che giudicheremmo “accessori”: in particolare i corpi illuminanti con i loro lunghi bracci flessibili. È una cosa comune a molti oggetti di questo genere, tuttavia qui è evidente al massimo grado.

Da un certo punto di vista sembrerebbe una traduzione paradossalmente letterale di quel principio, gravido di conseguenze “politiche”, che nella nuova estetica statistica e informazionale delineata da Max Bense stabilisce una decisiva differenza tra informazione estetica e supporto:

> Il processo estetico dei segni è costantemente collegato con il processo tecnologico dei supporti e dal punto di vista di questi ultimi un'opera d'arte è sempre oggettuale. Si può rendere più incisiva questa constatazione se la si formula come segue: attraverso il processo mediatorio dei supporti, ogni processo segnico diventa un procedimento che esplicitamente *produce oggetti,* e l'opera d'arte diventa un vero e proprio oggetto, vero e proprio perché noi producendo l'oggetto ne fissiamo in modo immediato, assoluto e percepibile i limiti, cioè le delimitazioni spazio-temporali. Anche se il processo estetico dei segni si svolge in assenza di oggetti, il processo tecnologico dei supporti segnici, a esso legato creativamente e necessariamente, è comunque orientato al conseguimento di un oggetto. L'estetica statistica e informazionale separa perciò informazione estetica e opera d'arte. Generalizzando essa considera l'opera d'arte come il supporto dell'informazione estetica. L'informazione estetica è pensata qui come astratta, il supporto estetico invece può essere concepito soltanto come non astratto, come concreto, come materiale. E in questo si rispecchia senza dubbio il diverso rapporto che l'informazione e il suo veicolo, il messaggio estetico e l'opera d'arte, hanno con l'oggettualità (Bense 1974, p. 356).

Ammettendo i corpi illuminanti come parte del “supporto” - da intendersi come “medium+supporto” -, lo strumento di Fadat potrebbe essere giudicato, appunto, come un esito paradossale di quel principio, tale per cui la divaricazione tra evidenza oggettuale del supporto e luogo di produzione dell'informazione estetica, evidentemente pensata in termini di definizione teorica e di valore in Bense, si dà in maniera esasperata come fatto plastico a sé. Potremmo vedere qui una difficoltà di interpretazione: da una parte sarebbe ingenuo, facendo forza sulla loro mera

presenza visiva, includere l'oggettualità degli accessori *tout court* nella forma complessiva. Si potrebbe obiettare che sono visibili proprio perché, per mancanza di mezzi tecnici ed economici, questo oggetto rimane di fattura artigianale. Tuttavia la loro evidenza si giustifica anche rispetto a una precisa ideologia estetica, che ci costringe a considerarli: sono loro infatti a connotare, plasticamente e *drammaticamente*, senza ombra di dubbio, che l'oggetto con cui si ha a che fare è quel nuovo tipo di oggetto che - sulla scorta proprio di quelle righe di Bense - decostruisce come tale la nozione stessa e ordinaria di opera d'arte, che la faceva di fatto coincidere con la materialità del supporto. Nella dissociazione tra informazione e supporto, mantenendo quest'ultimo una sua opacità, l'oggetto si connota definitivamente come *strumento* e non *opera*. Pertanto si deve concludere che gli elementi accessori giocano un ruolo decisivo nella percezione di questo, come di altri oggetti "gestaltici" dello stesso genere, come "oggetti nel mondo". Anche quando il fenomeno plastico-luminoso è attivato, quando il centro focale dell'attenzione è manifesto, gli elementi accessori rimangono come un residuo ineliminabile, ai limiti del campo percettivo. Ci dicono che l'esperienza che si sta facendo non è un atto di sintesi - quale potrebbe essere definita l'esperienza di un'opera d'arte in generale - bensì una pratica di analisi, scandita da almeno tre momenti decisivi: costruzione/attivazione, osservazione, disattivazione.

L'istanza di "chiarezza" che in altre opere d'arte programmata si manifestava come evidenza dei processi costruttivi nella sintesi della forma, in oggetti come lo strumento di Fadat, si traduce in una scomposizione anatomica dell'atto di "verifica estetica". Il risultato paradossale è che pur risultando idealmente compreso nella *programmazione*, rimane di fatto fuori dal *progetto* quel momento di "volizione" cui Vergine accenna nella sua recensione del 1965 chiamandolo «intenzionalità di ricezione» (Vergine 1965, p. 11): se lo scopo dell'oggetto è quello di scatenare un processo di consapevolezza, non si vede chi, se non un soggetto già "consapevole", dovrebbe avvicinarvisi per azionarlo.

Lo strumento di Fadat, proprio nel suo essere "riuscito" rispetto alle direttive del concorso, evidenzia il limite intrinseco della "fragile idea" della divulgazione della ricerca. Nel momento in cui si include nell'oggetto l'analisi dell'atto di fruizione, il primo non diventa più riconoscibile, e il secondo non si riesce ad attivare. Allora la destinazione di questi oggetti, forse, non può essere un pubblico ordinario, ma solo uno di "ricercatori". Anche dal punto di vista della loro definizione si è arrivati a un punto in cui il linguaggio sembra lasciare il posto al metalinguaggio e il piano dei risultati plastici trova una curiosa corrispondenza con l'impasse della situazione teorica e politica all'interno di Nuova tendenza.

L'eredità di questo esito non può che essere problematica, e trova sviluppi se non in forme molto diverse, apparentemente lontanissime. L'approdo metalinguistico dovrà trovare una nuova modalità di relazione con l'informazione estetica. Una soluzione immediata può essere quella di introdurre il linguaggio verbale all'interno dell'unità percepita dell'oggetto. In secondo luogo sarà necessario approdare a un “salto di piano”, per cui l'informazione estetica, pur non coincidendo con il supporto, dovrà includerlo come elemento significante. Ancora si potrà dare seguito all'unità “disorganica” dell'oggetto, trovando non più nell'esperimento scientifico, ma nel “teatro” una diversa ragion d'essere.

Da parte sua Mari non si rassegna a trovare ancora vie in cui un oggetto “eloquente” possa dare conto di tutte le istanze individuate nel programma di Nuova tendenza. Ma dal 1968 la sua ricerca, di fatto, si svolge quasi esclusivamente nel campo del disegno industriale, in cui il contesto di ricezione e la funzionalità data a priori, facilitano la definizione dell'atto di fruizione. Se la proposta di un'integrazione completa con il mondo dell'industria aveva finito per attirare velocemente sull'arte le contraddizioni stesse del design e dato vita a oggetti “teorici” di difficile collocazione, la sua idea che i problemi di forma nel design si alimentino dei problemi generali dell'arte è una battaglia culturale mai vinta, e che combatte da allora di progetto in progetto.

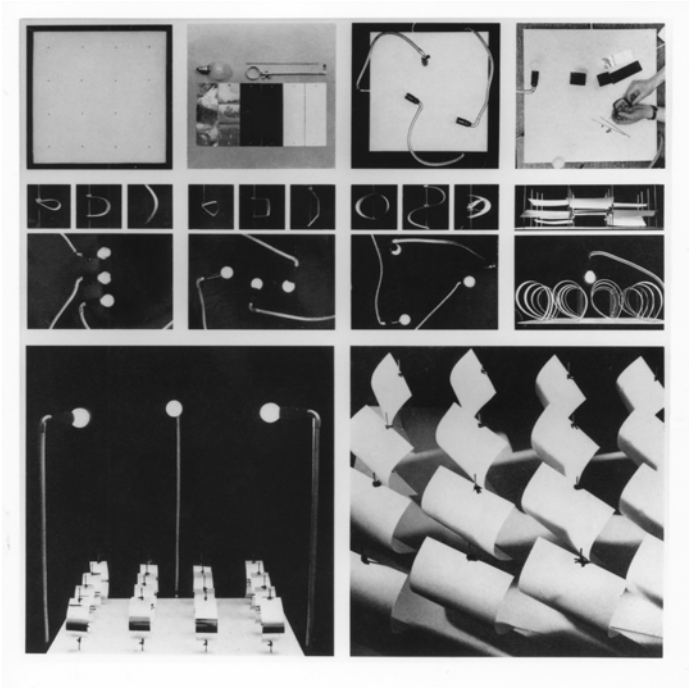


Fig. 1: Michel Fadat, *Strumento visuale,* 1965. Plastica, acciaio, cartoncino alluminizzato, lampadine, 60x60x60 cm. Edizione Danese. In basso, da sinistra, veduta totale dell'oggetto e particolare di una possibilità di combinazione. In alto particolari delle diverse componenti. Fotografia: Archivio Michel Fadat, 1965. Courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

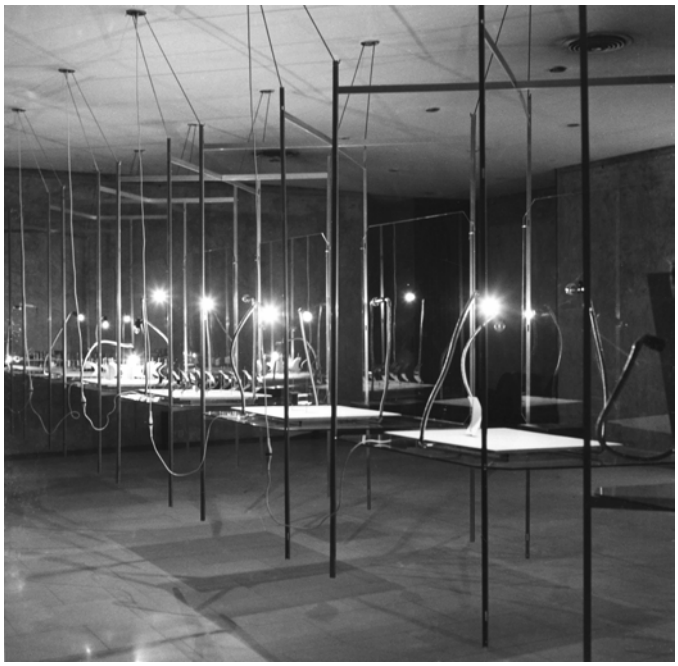


Fig. 2: Veduta della mostra *Uno strumento visuale di Michel Fadat*, Milano, Galleria Danese, 5-16 aprile 1966. Allestimento di Enzo Mari. Fotografia: D. Clari, 1966. Courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

L'autore

Alessio Fransoni (Roma 1971) è Dottore di Ricerca in Storia dell'Arte Contemporanea (Università di Roma "La Sapienza"), e curatore indipendente. Ha sviluppato negli anni una ricerca e una lettura critica focalizzata sulle interrelazioni e i rispecchiamenti, strutturali e teorici, tra arte contemporanea e altre discipline (industrial design) e aree del sapere (economia e teoria politica). Ha svolto attività didattica presso istituzioni pubbliche (Università di Roma "La Sapienza", Facoltà di Architettura "Valle Giulia") e fondazioni (Fondazione Grosseto Cultura). Tra le mostre curate di recente (insieme ad Ilari Valbonesi) *Silenzi in cui le cose si abbandonano*, Muzej suvremene umjetnosti di Zagabria, 2012.

Riferimenti bibliografici

Bense, M 1965, *Aesthetica*, Agis-Verlag, Baden Baden, trad. it., Anceschi G, 1974. *Estetica*, Bompiani, Milano.

Casciani, S 1988, *Arte industriale. Gioco oggetto pensiero. Danese e la sua produzione*, Arcadia, Milano.

Hoffmann, T & Kleine, R (eds.) 2007, *Die Neuen Tendenzen. Eine europaische Kunstlerbewegung 1961-1973*, [catalogo della mostra], Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, 28. 9. 2006 - 28. 1. 2007, Edition Braus, Heidelberg.

Mari, E 1965, 'Divulgation des exemplares de recherches', in *Nova Tendencija 3* 1965, trad. it., 'Divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche' in *Marcatré*, n. 11-12-13, 1965, pp. 344-348.

Mari, E 2001, *Progetto e passione*, Bollati Boringhieri, Torino.

Mari, E & Vergine, L 1966, 'Michel Fadat. Uno strumento visuale', *Lineastruttura*, n. 1, p. 29.

Mavignier, A 1963, 'Lettera a Božo Bek, 12 dicembre', Documentation and Information Department Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, in eds. T. Hoffmann & R. Kleine 2007, *Die Neuen Tendenzen.*

Eine europaische Kunstlerbewegung 1961-1973, [catalogo della mostra], Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, 28. 9. 2006 - 28. 1. 2007, Edition Braus, Heidelberg.

Meštrović, M 1963, 'Analisi sociologica di Nuova Tendenza', in *Nuova Tendenza 2*, catalogo della mostra, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 14 dicembre 1963 - 15 gennaio 1964, Editore Lombroso, Venezia, s.p.

Meštrović, N & Putar R (eds.) 1965, 'La réunion de travail des participants de la NT3, le 18. 8. 1965 a Brezovica. (Les exposes en extraits)', in *Nova Tendencija 3,* [catalogo della mostra], Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb, 13. 9 - 19. 9 1965, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 165-170.

Nouvelle Tendance – Recherche continuelle, Bulletin n. 1, Août 1963, pp. 2-3, ed. M. Rosen, 2011, *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961-1973*, [catalogo della mostra], Neue Galerie, Graz, 28. 4. 2007 - 17. 6. 2007, ZKM - Center for Art and Media, Karlsruhe, 23. 2. 2008 - 18. 1. 2009, ZKM, Karlsruhe, The MIT Press, Cambridge, (MA), London, p. 146.

Nova Tendencija 3 1965, [catalogo della mostra], Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb 13. 8 – 19. 9 1965, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Rosen, M, Weibl, P, Fritz, D, & Gattin, M (eds.) 2011, *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art. New Tendencies and Bit International, 1961–1973*, [catalogo della mostra], Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, 28. 4. 2007 -17. 6. 2007, Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe 23. 2. 2008 - 18. 1. 2009, Karlsruhe and The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Vergine, L 1965, 'A Zagabria ricercatori o artisti? La nuova tendenza è già in crisi', *La Fiera Letteraria*, n. 39, 10 ottobre, p. 11.

Vergine, L (ed.) 1983, *Arte Programmata e arte cinetica 1953/1963. L'ultima avanguardia,* catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, 4 novembre 1983 - 27 febbraio 1984, Mazzotta, Milano.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Marta Kis

Artistic Freedom under the Auspices of the Institution - the example of the Student Centre Gallery in the period between the end of the 1960s and the beginning of the 1970s

Abstract

The author discusses the political and social context that made progressive and critical art practices possible in the communist Yugoslavia at the turbulent end of the 1960s.
Concentrating on the example of Student Center and SC Gallery in Zagreb, one of the most important venues for the beginnings of conceptual art in Croatia, Kiš gives an overview of the conditions that influenced the development of critical art thought during the years when criticism was not welcome in most countries with communist regime. These conditions include political decisions that lead to open cultural policies and the institutional financing of cultural projects which enabled a number of individuals to make use of these opportunities and create the "space" for new art practices in Croatia. A special emphasis is given to cultural connections with Italy as a showcase for intercultural collaboration with Yugoslavia during the 1960s and 1970s.

The wind of politics

The period of the second half of the Sixties was marked in the world by a string of political and social events that were also reflected in the artistic practice of the time. The student agitations in Europe in 1968 marked both political and cultural trends. At the end of the Sixties, national awareness was aroused in Croatia, on the whole prompted by the manifest inequalities of the republics in Yugoslavia. Cultural and political centralisation, insufficient independence in self-management and a number of other grievances defined events in Yugoslavia at the end of the '60s. The

happenings of 1971, the leading figures in which were students and young Croatian intellectuals, are often cited as the culmination of it all.

But looking at the events in a context in which Yugoslavia was a country that was often put forward as an example of a communist state that nevertheless had open borders and a developed market, a kind of bridge linking West and East, a country that was also one of the main voices in the Non-Aligned Movement, not everything was so black. It was this openness and these influences that opened up the way for a kind of art that was unknown in the countries of the Soviet bloc. As Tvrtko Jakovina says in his article giving a survey of the basic political events from the end of the forties to the Seventies and their influence on the arts:

> The triple orientation was not always to the liking of either the eastern or the western partners. It led to misunderstanding but also opened this poor and marginal country to distant worlds and pushed its citizens and artists - if they wanted to and were deemed unexceptionable by the regime - to get to know the world, to gain something from it and have their voice heard (Jakovina 2012, p. 39).

Can we determine in any more detail how the arts policies of the time were managed? The attitudes that created it made up a network of complex economic and social relationships, but in the case of Zagreb and Croatia it is certainly necessary to bring out the unique position of Croatia within Yugoslavia and Yugoslavia as against other communist countries. It is very important to bear this context in mind exploring the relations of Croatia with other countries, in this case with Italy, for the situation was delicate, and the guidelines of foreign policy and the recommended cultural policies were very often determined by the nuances by which the leadership wanted to draw attention to differences from or similarities with certain undesirable elements.

Yugoslavia had defined its own way in 1948 when it deliberately refused any subservience to the rigorous policy of the USSR and, in order to show its difference, or otherness, turned westwards, while still retaining its basically communist orientation. Introduction of the ideas of self-managing socialism, social ownership and the market economy, which were meant, among other things, to show the departure from Stalinist politics, resulted in a series of reforms that attempted to rectify the errors produced by putting theory into practice. But liberal socialism and orientation to the west created a particular climate that influenced the direction and development of both official cultural policy and the less official artistic production that at the end of the 60s and in the early 70s were significant in European terms. It is essential to make not only an European but also an Eastern bloc comparison, for

there they had far fewer freedoms and many more and greater oppressions and control, making the art of Yugoslavia and Croatia in many ways distinct from the art of all the countries that were more tightly connected with the Society Union. This emphasis is made because of the frequent equalizing of Croatian art with that of the then Eastern bloc. When superficial and simplified divisions into East and West are made, quite often necessary for confirming and emphasising certain differences and theses of events and accompanying publications, no accurate complete or truthful image of the particular - artistic - domain of Croatian within the former Yugoslavia is obtained. For more about this problem see (Kolešnik 2010). Freedom of movement enabled cultural and friendly links to be kept up, trends in society and politics to be monitored, and the unhindered import of professional and/or popular books and magazines, music and films, which gave those citizens who were interested a good insight into the production and events of the West. At the same time, cultural policy that derived from the specific situation of the Yugoslavia of that time emphasised the desirability of working with individual countries and in its funding actually encouraged international activity. It was this kind of situation that differentiated Yugoslavia from the countries of the Eastern bloc and facilitated a number of international events that made an impact on the artistic production of the time.

In spite of certain good features and the outstanding economic growth of the country, decentralisation and democratisation in Yugoslavia unfolded without any plan or knowledge, and imports, one of the products of market socialism, outstripped the mentioned growth (Estrin 1991).

The ideal picture was vitiated by the constant discrepancy between the advocates of centralisation and those of a more liberal approach to politics and the political system, by a shortage of jobs that resulted in numerous people going off to do temporary work abroad, and within the republics there was a constant and smouldering series of national discontents started off by the inequalities within the country. In 1971, the students tried to disentangle the web of discontents. This kind of bipolar situation affected the development of new artistic practices, too; although they were not in direct conflict with politics, they did draw some of their critical viewpoints from the tense historical situation in which they were generated.

The Student Centre in Zagreb - an unplanned alternative cultural platform

An introduction setting out the broader context is necessary to define the framework of artistic practices of the turn of the Sixties and Seventies, characterised by the critical examination of the value categories of modernism. The Student Centre Gallery - also known as SC Gallery - which was part of the Student Centre - a fact

that was not irrelevant to the development of these phenomena in the arts-, was a platform for the experimentations of the younger generation of artists connected to the development of conceptual and video art in Croatia. At the same time, the programmatic openness can be seen in the collaboration with many institutions in Yugoslavia at that time and with the essential art centres in Western Europe, the emphasis being mainly placed on young artists.

Student centres were founded in most of the principal cities of the Yugoslav republics, as Belgrade, Ljubljana, Zagreb and Sarajevo, and were various in their organisations and functions. The Zagreb centre was founded to improve the standard of living of students, including lodging and food, as well as concern for the quality of the social and cultural aspects of student life, as well as of young people in general.

> The student centre would be not only the exclusive centre of university youth of Zagreb but a social centre for the young of the city of Zagreb and its surroundings. Premises are required for a vigorous political, social, cultural and sporting life for students (Ćorić 2007, p. 71).

From this quotation one can read off the basic postulates and aspirations of the society of the time, in which there was concern for *mens sana in corpore sano*, this concern not being limited to the student - i.e. bourgeois - population, but extending to the wider youthful - or socialist - population, which could look after the totality of its needs in such a centre. Or as Miško Šuvaković says: «in which the youth could be looked after, and accordingly kept isolated» (Prelom kolektiv n.d.).

In Zagreb the Student Centre was founded as part of the University in 1957 in the area of the eastern part of what used to be the Zagrebački zbor or Zagreb Fair, with considerable construction in pavilions of the 1930s, some of them which had outstanding architectural value. Some of them had deteriorated in the course of time, or been knocked down, but the pavilion backbone was left, only changing some of its characteristics because of the changes of purpose. Thus for example the Italian pavilion by the architect Dante Petroni later became a small theatre, and later the Teatar &TD, which is still here today. In the Sixties there was the cinema, and in 1961 the exhibition venue called Galerija SC - i.e. SC Gallery - was opened. A little later came the MM multimedia centre, in the space of the previous ABK room, for civil defence education. For years this had been home to the well-known (student) discussion programme *5 past 8*. And in addition to everything there had been the Music Salon. For several reasons it is crucial that all these premises were working within the same institution: organisational tasks and labour were thus divided and

arts production was thus logistically and financially facilitated. They also linked and shared their audiences.

One more specific feature of the arts programme of the SC was the way in which it was funded, which enabled it a privileged position and to some extent independence. The student employment agency was set up to help students find part-time jobs and provided them a constant source of income. The state took a smaller tax share, and employers found it in their interest to employ the students. After the agency was annexed to the SC, a certain amount of the commission went off to the SC, and was partially used for the funding of arts programmes.

From smashed environment to institutional criticism

The SC Gallery was founded in 1961, but really took off in the second part of the 60s when Želimir Koščević took over the leadership. From the very beginnings, the core of the programme consisted of exhibitions by young artists. But a mere glance at a list of the exhibitions from the beginning of the SC Gallery, makes clear a distinction that is very crucial to this article. Up to 1966 there was no foreign component at all; but with the new manager, there was a new kind of collaborative venture, and almost every year at least one show by foreign artists was put on (Koščević 1975). The gallery was a platform for experiments and yet the programme was not exclusive, and collaboration with artists who embodied the modernist poetics still went on.

We can pick out here a few examples that from this distance in time can demonstrate the importance of this venue for the development of contemporary work in art. Although it was, in the opinion of the then manager, insufficiently covered and accepted by the media and a certain part of the public (Koščević 1975), the programme was actually relatively well attended; parts of the critical and reviewing profession vigorously kept up with and supported it. One of the most vivid examples of “mass misunderstanding” was the exhibition called *Hit Parade*, at which environments were shown by Mladen Galić, Ante Kuduz, Ljerka Šibenik and Miroslav Šutej. In the preface to the catalogue, Koščević defined them as a «generation that had finally managed to break up the serried front line of Lyrical Abstraction, Informel, Art Brut and Surrealism, artistic paths and possibilities that at a certain moment in history had played a crucial role, but which over the course of time have not only undergone profanation but have also, here and now, become a conservative force preventing the influx of new fresh ideas» (Koščević 1967, p. 2). Also stated is that these are experiments that, although here shown in a gallery setting, are in fact intended to be produced within the urban structure (Koščević 1975). This is an

example of one of the first attempts to show «environments» (Denegri 1969) in Yugoslavia; however, it will remain in the memory as a show that was destroyed on the opening day. Because it was announced in the press as a happening, some of the audience considered this an open invitation and totally devastated the works shown. After a string of accusations against the organisers, who were accused of having organised this themselves, came a denial of any such intention. The gallery got publicity indeed [Fig. 1], but not the kind the manager had hoped for this exhibition, although it still involved artists of a more traditional idiom, seemed to have opened up the path for the environments of the new generation of artists that were to follow hard upon its heels.

Fig. 1: [There, look. In this country visual art fashions have got such an impetus that even the opening of an ordinary pub has to be accompanied by a happening.] (Reisinger 1970).

In October 1968, the SCG started to issue its *Novine* the first and foremost function of which was to replace the classical catalogue. But the contents were open and fluid, and changed according to need. Thus *Novine* presented on the Croatian art scene a unique phenomenon in the years it came out. At the SC level it unified various contents and told readers about theatrical or other performances, concerts and similar events. Sometimes it was a source of information about - mainly artistic - events inside and outside the country, sometimes it was itself an artistic artefact, an advertising site, a place for comic strips, for recent translations of theoretical texts, to disseminate new ideas outside just a select small group of people. *Novine* came out at regular intervals up to 1973, a bit more seldom in 1974 and 1975. Then it folded completely. The print order varied, from 400 to 1000. The paper can be seen as part of the outstanding project Digitizing Ideas in digital form.

It was actually in *Novine* in 1969 that a call for proposals was announced that in that year gathered together the younger generation of artists. The aim was to encourage all research into the visual, sculptural or any other areas and thus to enable the realisation of progressive ideas related to these domains and it was for artists under 27 (Koščević 1969). Although the artists mentioned were still students of the Academy of Fine Arts, their installations indicated critical concentration and the pronounced individual artistic idioms gathered around the SC Gallery. A kind of break with tradition was seen in the influences that were sought outside the traditional and the local, and the artistic too, which differentiated this group from the environments shown in the same venue two years before. Sanja Iveković, exhibiting densely arrayed bent tubes, was inspired by, among other things, the London underground railway, by the music of Cage and the microscopic appearance of viruses, and the spatial drawing was animated only by the movement of the observer through the work [Fig. 2]. The visitor was invited to action. In the installation of Slobodan Dimitrijević Suma 680 [Fig. 3], the number of tin cans from the title was arranged around the floor of the gallery. The exhibitions of Dalibor Martinis, Jagoda Kaloper, Dejan Jokanović and Janez Sangolin included factory made materials as well. Gorki Žuvela showed polychrome concrete cylinders, the weight of which was emphasised by the light plastic tube that those attending walked in along the city streets and thus entered into a dialogue with open space. All these exhibitions were produced in the 1969/1970 season.

Fig. 2: Sanja Iveković. Photo by Vladimir Jakolić.

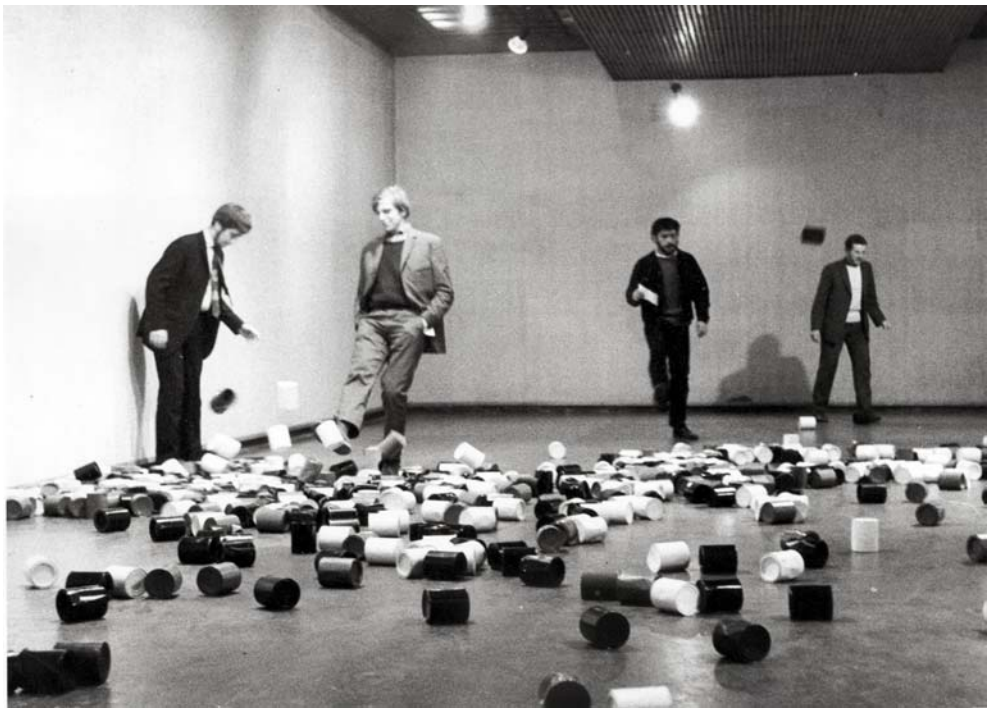


Fig. 3: Slobodan Dimitrijević. Photo by Vladimir Jakolić.

Fig. 4: Goran Trbuljak.

One more individual exhibition of 1971 marked the beginning of the action of one of the most essential artists of the critical conceptual current in Croatia. In the SC Gallery Goran Trbuljak exhibited just a poster [fig.4] on which was written the sentence «I do not wish to show anything new and original» (Trbuljak 1971).

This was the beginning of the composition of a series of short declarations that in 1981 culminated with a retrospective in the Salon of the Museum of Contemporary Art in Belgrade; this work united the texts of three exhibitions: «I do not wish to show anything new and original, the fact that someone has been given the ability to have an exhibition is more important than what will be shown at this exhibition; with this exhibition I maintain continuity in my work» (Trbuljak 1981).

The ideas that inscribed this venue on the map of considerable European spaces in which the New Art Practice came into being are related to curatorial interventions that even then were getting into open debate with the principles of conceptual art. The invitation to the *Exhibition of Women and Men - a Didactic*

Exhibition [Fig. 5] contained the sentence «Hegelian scepticism and the phrase about the end of art will undergo, in this place, *hic et nunc*, a defeat» (Anon 1969). The exhibition played with the relations of the institution of power and tested out the proposition about the essence of art, totally dematerialising the exhibit and doing away with the borders between the look and what was looked at. With the act of displaying unopened consignments at the exhibition *Postal Consignments*, an exhibition of the mail-art section of the Paris Biennial, the intervention of the curator shifted from dialogue to criticism and indeed into an artistic intervention that negated the imagined essence of the actual concept of what was supposed to be displayed. In her article Ivana Bago, using precisely these examples, ascertains the roles of curators connected with the student cultural centres and says that «these examples represent the radical dematerialisation, subversion and politicisation of the exhibition format, led by a self-critical and self-reflexive awareness of the role of the curator (gallery manager) in the system of contemporary art and society» (Bago 2012, p. 238). Along with interventions, first of all in urban space, for example, in *Action Total* (with a draft decree about the democratisation of art) and later in outdoor space, for example *Gulliver in Wonderland in Korana Park*, the curatorial concept of the Gallery was determined, as we have already stated, by vigorous collaborative efforts.

Fig. 5: *Exhibition of Women and Men - a Didactic Exhibition*.
Photo by Petar Dabac.

Italy - Croatia, cultural exchange with a personal note

Apart from a social and political climate that permitted the import of foreign cultural products, these were actually produced with collaboration with similar institutions in Zagreb, Croatia and Yugoslavia. A number of exhibitions of foreign artists were actually touring shows, most often going from Ljubljana to Zagreb and Belgrade. But this kind of work does not say anything about the official cultural policy helping such exchanges, more about the good organisation by the individuals who ran certain institutions. The SC Gallery exchange programme did not unfold in only Yugoslav dimensions, but was put into practice with institutions in Klagenfurt, Graz, Vienna, Venice, Trieste and Berlin and so on.

One such travelling show was the exhibition of the 3rd International Painting Week. Exhibiting at and taking part in this show were Beppe Devalle, Wolfgang Ernst, Marcello Morandini, Štefan Planinc, Franz Ringel, Drago Kalajić, Nives Kavurić-Kurtović, Romano Perusini, Klaus Reisinger and Erwin Thorn. Although incommensurate in importance with other cultural events such as the *New Tendencies*, this exhibition is a wonderful example of international collaboration that took place without hindrance with other European centres and inside Yugoslavia. In the catalogue, Katarina Ambrozić said: «An exhibition that shows the works of these artists created in a colony, has apart from an artistic another specific characteristic: travelling it links the centre from which its participants came. Thus the show was presented at Graz and Vienna, then Ljubljana and Zagreb, and from Belgrade left for Venice and Rome» (Ambrozić 1969, p. 3). For the SC Gallery, however, more important example of collaboration was with the Venetian Galleria del Cavallino. In December 1969 an exhibition of Romano Perusini was held, at which Perusini - born in Udine in 1939 - was represented by gallery founder Carlo Cardazzo. At the time of the exhibition in Zagreb, Perusini was working in Venice, and belonged among those Venetian artists who, through their own research, were breaking with the tradition of *Informel* (*Art at the Crossroads: Venice in the Sixties,* 2008). Before Zagreb, it was shown in Ljubljana, in the Modern Gallery. Yet from the Croatian perspective, more important perhaps is what would follow as a continuation of the joint work. From letters related to the organisation of exhibitions between the SCG and other institutions it can be scene that Koščević always insisted on reciprocity and off his own bat proposed certain artists whose work was connected to the SC Gallery. One of the proposals of Želimir Koščević was accepted, and in 1970 the Gallery del Cavallino mounted an individual exhibition of Ljerka Šibenik. *Novine* came out on this occasion in Italian [Fig. 6].

Fig. 6: 3rd International Painting Week, works of Marcello Morandini.

The 1972 season of the SC Gallery was opened by a group of artists from Trieste: Mario Baldan, Emanuela Marassi, Nino Perizzi, Ljuba Štolfa and Nane Zavagno [Fig. 7]. But more than the list of artists, not all of whom were from Trieste, or even in the same age group, or had any common characteristic in their idioms, what was really essential was that the exhibition was organised by L*Asterisco, [Fig. 8] «a group of young critics and artists whose work connected them with Trieste» (Koščević 1972, p. 1). This group, the activity of which was not limited to the visual arts but included theatrical, film and literary work, was vigorously engaged on the connections among artists in the region. Perhaps it was most important because of its publications, which made a great contribution to the documenting of artistic events from the beginnings of the work of the group in the Sixties, all the way up to the nineties. With this exhibition, Koščević pointed out that the programme of exchanges with foreign galleries was regularly subsidised by the Socialist Republic of Croatia's Commission for Foreign Relations. Commission consistently gave whatever was required for exchange exhibitions, which can be seen in the documents in The Fine Arts Archives, covering all the costs of production, including posters, invites, papers, transport, royalties and so on.

Fig. 7: *Novine*, n. 23.

Fig. 8: Invitation to the exhibition of artists Mario Baldan, Emanuela Marassi, Nino Perizzi, Ljuba Štolfa and Nane Zavagno, SC Gallery, 1972.

Such examples tend to confirm the proposition about a cultural policy that emphasised and encouraged collaboration to show its own openness and to distinguish itself from other much more closed communist milieus. Along with the great international events, of which at that time the New Tendencies certainly has to be pointed out, some of the work went on more quietly and less obtrusively, most of all thanks to the personal commitment of individuals. In this case, the manager of the

SC Gallery took on an essential curatorial role of defining the programme with his own ideas and initiatives, making use of the opportunities afforded him by the state and other institutional mechanisms. And through these institutions, an art scene was being created the programme of which was to constitute a criticism of these very institutions and their power systems.

Fig. 9: L*Asterisco, photo by Petar Dabac.

The author

Marta Kiš is a curator and works as the Head of the Visual Arts Department in Zagreb Student Centre. As a curator she is interested in gaps between theory and the practice in which art and society function. She initiated numerous projects, such as: *BorderLess*, *The Upcoming… Artenative*. She has curated various solo and group international exhibitions, some of which are: *Surrogate of Reality – Half a Century of Croatian Animation* (w. Karla Pudar); *Old, Bald and Still Untalented* by Goran Trbuljak, *Exhibition Known as Boys & Their Toys* (w. Lala Raščić).
She is currently doing doctoral research on the subject of conceptual art in Eastern European countries and its connection with the student culture from the 1970's to present day.

Web: http://www.linkedin.com/pub/marta-ki%C5%A1/18/854/725

Bibliographic references

Ambrozić, DK 1969, *Katalog izložbe III Medjunarodne sedmice slikara na dvorcu Retzhof kod Leibnitza*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz.

Izložba žena i muškaraca 1969*,* Studentski centar, Zagreb.

Bago, I 2012, 'Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. Stoljeća', *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* n. 36, 14 10, pp. 235-248.

Art at the Crossroads: Venice in the Sixties 2008*,* Ca' Foscari University, Venice.
Available from: < http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=56380 > [5 May 2013].

Ćorić, T 2007, *Pola stoljeća Studentskog centra u Zagrebu 1957. - 2007,* Sveučilište u Zagrebu, Studentski centar u Zagrebu, Zagreb.

Denegri, J 1969, 'O prvim ambijentima', *Polja*, n. 128*.*

Estrin, S 1991, 'Yugoslavia: The Case of Self-Managing Market Socialism', *The Journal of Economic Perspectives,* vol. 5, no. 4, pp. 187-194.

Jakovina, T 2012, 'Historical Success of Schizophrenic State: Modernisation in Yugoslavia 1945 - 1974', ed. L. Kolišnik 2012, *Socialism and Modernity. Art, Culture, Politics 1950 – 1974,* Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 7-45.

Kolešnik, L 2010, 'A Decade of Freedom, Hope and Lost Illusions', *Radovi Instituta povijesti umjetnosti,* pp. 211-224.

Koščević, Ž (ed.) 1969, *Novine No. 5.,* University Student center, Zagreb.

Koščević, Ž (ed.) 1972, *Novine, No. 23.,* University Student center, Zagreb.

Koščević, Ž (ed.) 1975, *Galerija studentskog centra Zagreb 1961.-1973,* Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.

Digitizing ideas 2011*.*
Available from: <http://www.digitizing-ideas.hr/> [14 April 2013].

Prelom kolektiv, n.d. *Interview with Miško Šuvaković.*
Available from: < http://slobodnakultura.org/?q=media/interview-misko-suvakovic > [5 May 2013].

Reisinger, O 1970, *Pero.*

Trbuljak, G 1971, *Ne želim pokazati ništa novo i originalno.*

Trbuljak, G 1981, *Retrospektiva.*

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Giovanni Bianchi

Paolo Cardazzo e gli incontri a Motovun (1972-1984)

Abstract

Nell'estate del 1972 Paolo Cardazzo (direttore, con la sorella Gabriella, della Galleria del Cavallino di Venezia) e Ladislav Barišić (direttore della Galleria Likovna di Motovun), in collaborazione con il Museo Etnografico di Pazin organizzano un incontro a Motovun, piccolo borgo medioevale croato abbarbicato su di una rupe carsica, a cui sono invitati artisti italiani e artisti iugoslavi. Gli artisti condividono un'esperienza di convivenza, e partecipano in loco alla gara di pittura ex-tempore, presentando poi i propri lavori negli spazi della Galleria Likovna. Dato il successo riscosso, viene presa la decisione di dare una continuità all'iniziativa e a questo primo incontro ne seguiranno numerosi altri (l'ultimo, l'undicesimo, viene organizzato nel 1984 ed è dedicato all'Architettura postmoderna e al patrimonio architettonico di Motovun). Gli incontri di Motovun, che coinvolgeranno in prima persona Cardazzo per parecchi anni, si riveleranno esperienze innovative basate soprattutto sulla possibilità di far conoscere e far collaborare tra loro artisti italiani (di fatto veneti) e artisti iugoslavi, in una cornice urbana e paesaggistica unica e suggestiva.

During the summer of 1972 Paolo Cardazzo (then director, with his sister Gabriella, of Galleria del Cavallino in Venice) and Ladislav Barišić (director of the gallery Likovna in Motovun) together with the Etnographic Museum of Pazin organize a meeting in Motovun, a small medioeval croatian village clenched on a carsic rock. They invite italian and yugoslav artists. The artists share an experience of living together, and participate there to a competition of painting ex-tempore, presenting then their works in the spaces of Likovna gallery. Given the success of the event the decision is taken to give continuity to the initiative; the event is thus followed by many others (the last one, the eleventh, is organized in 1984 and it is dedicated to post-modern Architecture and to the architectonic heritage of Motovun). The Motovun meetings, which involve Cardazzo in first person for many years, will turn out to be innovative experiences based most of all on the possibility of getting italian (de facto venetian) and yugoslav artists to meet and collaborate, in a unique and suggestive urban and country setting.

Paolo Cardazzo[1] nel 1966 - e fino al 1987 con la sorella Gabriella - assume la direzione della Galleria del Cavallino, inaugurata a Venezia dal padre Carlo nell'aprile del 1942, che termina di fatto la sua attività nel 1994, anno in cui la galleria è costretta a lasciare la sua sede in Frezzeria. Trasferitasi in un palazzo a Santa Maria Formosa - in origine deposito della galleria - il Cavallino ha organizzato ancora

[1] Paolo Cardazzo (Venezia 1936 - 2011). Figlio primogenito di Carlo Cardazzo (1908-1963), noto collezionista, editore e gallerista, Paolo Cardazzo dopo aver intrapreso studi tecnici, si iscrive all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, laureandosi nel 1965 con Ignazio Gardella.

alcune mostre sporadiche e nel 2003 ha allestito la 1040ª esposizione che risulta essere l'ultima. Alla fine degli anni Sessanta Paolo Cardazzo prende in consegna anche le Edizioni del Cavallino, che avevano avuto inizio nel 1935, e avvia nuove collane come: *Libri-Oggetto* - 1969 -, *Cataloghi di esposizione* - 1988 -, *Biblioteca del disegno* - 1992 - e *Cinema, Televisione e Musica* - 2007. Per quanto riguarda la promozione artistica della galleria, che continua ad essere la più importante galleria d'arte a Venezia, rimane costante l'attenzione per i grandi maestri ma anche per le nuove forme d'arte.

In particolare Paolo si dimostra disposto ad offrire la possibilità agli artisti a lui più vicini di esporre al Cavallino e di partecipare ai vari "cenacoli" che si tenevano generalmente alla sera, dopo l'orario di chiusura della galleria.

Nella crisi generale che investe il panorama artistico veneziano negli anni Settanta, *in primis* della Biennale e dell'Opera Bevilacqua La Masa, vediamo gli artisti rivolgere la loro attenzione verso linguaggi più sperimentali, come performance, foto, video, installazioni, e di conseguenza cambiare anche il ruolo svolto dalla galleria. Durante questi anni il Cavallino svolge un'importante azione di promozione del nuovo linguaggio della videoarte. Sulla base della passione di Paolo per questa nuova forma di espressione artistica, la galleria diventa in Italia uno dei più importanti centri di produzione di videoarte.

Una delle azioni più importanti attuate da Paolo Cardazzo è stata la sistemazione dell'archivio del Cavallino che oggi si trova negli spazi del palazzo a Santa Maria Formosa. La completezza e la continuità di questo archivio rappresentano un caso unico a Venezia, e raro sul territorio nazionale. L'attuale organizzazione dell'archivio è il risultato della paziente opera di Paolo che ha conservato e riordinato tutti i materiali documentari, e ha prodotto indici, anche su supporto informatico, che consentono una veloce consultazione del materiale archiviato. Grazie ai documenti conservati in archivio è stato possibile ricostruire in modo puntuale la storia degli incontri organizzati a Motovun.

Agli inizi degli anni Settanta si intensificano i rapporti di Paolo Cardazzo con istituzioni culturali iugoslave e in particolare con la Galleria Likovna di Motovun, diretta da Ladislav Barišić, e il Museo Etnografico di Pazin.

Cardazzo aveva già dimostrato un certo interesse per alcuni artisti iugoslavi a cui dedica alcune mostre allestite al Cavallino, tra cui quelle di Miroslav Šutej che sarà un tramite importante per l'organizzazione degli incontri a Motovun[2].

[2] Si ricordano le mostre di Miroslav Šutej - 3-22 luglio 1968, presentato da Vera Horvat; 24 giugno-7 luglio 1971, presentato da Federico Bondi -; Ivan Picelj - 27 agosto-26 settembre 1969, presentato da Bozo Bek -; Ljerka Šibenik - 8 ottobre-6 novembre 1970, presentata da Raoul Jean Moulin -.

Eventi molto importanti questi, che coinvolgeranno in prima persona Cardazzo per parecchi anni. Gli incontri di Motovun si riveleranno esperienze innovative basate soprattutto sulla possibilità di fare incontrare, e collaborare tra loro, artisti italiani - di fatto veneti - e artisti iugoslavi, in una cornice urbana e paesaggistica unica e suggestiva.

Nel marzo del 1972 Cardazzo riceve una lettera da Ladislav Barišić, nella quale il critico d'arte macedone, che aveva studiato presso l'università di Zagabria, lo invita a riconsiderare l'idea di organizzare un incontro di artisti "moderni" a Motovun, piccolo borgo medioevale croato, abbarbicato su una rupe carsica.

> Gentile signore Cardazzo,
> Benché non avessimo avuto il contato fino al giorno quando lei è stato a Motovun a causa d'affitto della casa, io non ho dimenticato quell'idea d'un incontro degli autori moderni del disegno dei paesaggi, simile a quelo a Trento, dove ha partecipato anche il mio cugino Miro Sutej.
> Se lei non ha dimenticato, abbiamo discutato che quell'incontro dovrebbe avere il tempo 1972, in Motovun, ed io già ho cominciato accumulare mezzi finanziari ed effettuare i preparativi organizzativi.
> Spero che lei sia ancora disposto per quella manifestazione perché io aspetto la sua partecipazione.
> Nella metà di questo mese parlero col Sutej sulla concezione, ma noi già qui abbiamo previsto tante cose.
> Siamo predisposti a pagare tutte le spese di soggiorno ai 5 autori (stranieri) con la sua guida. Essi avrebbero il soggiorno a Motovun due giorni. In questi giorni essi farebbero la visita ai luoghi culturali - storici, disegnerebbero all'aperto, faremo anche un picnic all'aperto con le specialità originali e col vino.
> Questo sono solamente i detagli ed io sono d'opinione che noi dobbiamo incontrarci e parlare su questo tema.
> A causa delle spese finanziarie abbiamo previsto un incontro dei dieci pittori. I cinque che sono congiunti alla vostra Galleria verrebbero con lei mentre i cinque migliori di Jugoslavia (Sutej, Srnec, Picelj etc.) verrebbero eletti dalla Galleria di Motovun.
> Aggiungo ancora una volta che tutte le spese farremo noi.
> Spero che mi risponderà subito perché io possa con serietà programmare questa manifestazione, pressapoco per l'inizio d'agosto, e che nostre due gallerie effettueranno quella collaborazione su quale lei ha discutato con Miro e, un poco, con me.
> Saluti cordiali

Ladislav Barišić
(Barišić, L., s.d. [marzo 1972], Lettera dattiloscritta a Paolo Cardazzo, Busta 1972-3-Archivio, fascicolo Motovun, Archivio della Galleria del Cavallino [d'ora in avanti AGC], Venezia)[3].

A questa lettera Paolo Cardazzo risponde:

16 marzo 1972
Egregio signor Barisic,
ho ricevuto la sua lettera e sono d'accordo con quanto mi scrive.
Sono molto felice che l'organizzazione del 'premio Motovun' sia così a buon punto e faremo il possibile perchè questa manifestazione sia veramente importante.
A fine mese sarò a Zagabria e parlerò con Miro [Sutej] di questo.
Gradisca i miei più cordiali saluti.
Paolo Cardazzo
(Cardazzo, P., 16 marzo 1972, Copia dattiloscritta della lettera a Ladislav Barišić, Busta 1972-3-Archivio, fascicolo Motovun, AGC, Venezia).

Da questo momento inizia l'attività organizzativa e ben presto, su proposta di Cardazzo, il numero degli artisti da invitare alla manifestazione da dieci (cinque "stranieri" e cinque iugoslavi) passa a venti, dieci scelti dalla Galleria del Cavallino e dieci scelti dalla Galleria Likovna (Barišić, L., s.d., Lettera dattiloscritta a Paolo Cardazzo, Busta 1972-3-Archivio, fascicolo Motovun, AGC, Venezia).
Alla realizzazione del progetto offre la sua collaborazione anche il Museo Etnografico di Pazin.

A maggio vengono selezionati gli artisti ai quali viene inviato il seguente invito, in cui sono specificate le date dell'incontro e il tema da affrontare nella "gara di pittura":

INCONTRO A MOTOVUN
illustre artista,
siamo lieti di invitarla a partecipare all' "incontro a motovun" che si terrà nei giorni 4-5-6 agosto 1972 a motovun, in istria.
a questo incontro, organizzato in collaborazione tra la likovna galerija motovun e la galleria d'arte del cavallino di venezia, sono stati invitati 20 artisti.

[3] Si è scelto di riportare la lettera integralmente con gli evidenti errori di ortografia.

durante l'incontro si svolgerà una gara di pittura extempore su temi e aspetti tradizionali del paesaggio istriano.
le opere verranno esposte al pubblico dal giorno 6 agosto alla likovna galerija motovun.
durante questi giorni sono previste altre esposizioni e proiezioni di films sperimentali.
la preghiamo di inviare al più presto la sua adesione, direttamente alla galleria del cavallino di venezia.
gradisca distinti saluti
GALLERIA DEL CAVALLINO VENEZIA
(Galleria del Cavallino Venezia, s.d. [maggio 1972], Invito, Busta 1972-3-Archivio, fascicolo Motovun, AGC, Venezia).

La Galleria del Cavallino, in realtà, invita undici artisti, tra cui due giapponesi, per dare all'incontro un maggior carattere internazionale: Anselmo Anselmi, Patrizia Bonato, Franco Costalonga, Ines Fedrizzi, Takiko Kawai, Koij Kinutani, Andrea Pagnacco, Romano Perusini, Aldo Schmid, Giovanni Soccol, Toni Zarpellon. È utile ricordare che in una prima ipotesi era incluso anche il nome di Paolo Patelli (Cardazzo, P., 11 maggio 1972, Copia dattiloscritta della lettera a Ladislav Barišić, Busta 1972-3-Archivio, fascicolo Motovun, AGC, Venezia), e quello di Davis Leverett (Cardazzo, P., 11 maggio 1972, Copia dattiloscritta della lettera a Ladislav Barišić, Busta 1972-3-Archivio, fascicolo Motovun, AGC, Venezia).

Fig. 1: Artisti impegnati nell'ex-tempore, Motovun 1972.
Negli stessi giorni vengono allestite anche le mostre di Vesna Radosavljević (costumi), Marija Branka Košković (disegni e serigrafie), Mirko Lovric (fotografie) e Ljerka Njerš (disegni e ceramiche).

La Galleria Likovna invita a sua volta: Ante Kuduz, Aleksandar Srnec, Zdravko Milić, Miroslav Šutej, Julije Knifer, Jagoda Kaloper, Marija Branka Košković, Bojan Bem, Bora Iljovski, Quintino Bassani. Anche in questo caso si deve segnalare l'invito rivolto a Ivan Picelj non andato a buon fine (Barišić, L., 25 maggio 1972, Lettera a Paolo Cardazzo, Busta 1972-3-Archivio, fascicolo Motovun, AGC, Venezia).

Tutti gli artisti si ritrovano a Motovun dal 4 al 6 agosto 1972, condividono un'esperienza di convivenza e partecipano in loco alla gara di pittura extempore, presentando poi i propri lavori negli spazi della Galleria Likovna [Fig. 1]. Negli stessi giorni vengono allestite anche le mostre di Vesna Radosavljević (costumi), Marija Branka Košković (disegni e serigrafie), Mirko Lovric (fotografie) e Ljerka Njerš (disegni e ceramiche).

L'iniziativa si rivela particolarmente importante per gli artisti a cui viene offerta una significativa occasione di reciproco confronto, a diretto contatto con il paesaggio e gli "spazi" storici del paese medievale. Infatti uno degli aspetti che caratterizzerà gli incontri di Motovun sarà proprio la possibilità di risiedere nella cittadina istriana per tutto il periodo della manifestazione.

Terminato l'incontro, nel settembre seguente, viene deciso di pubblicare un catalogo per testimoniare la felice riuscita del progetto; il testo introduttivo è affidato a Federico Bondi. Del catalogo non si è trovata copia e si può anche ipotizzare che, alla fine, non sia stato pubblicato.

Una copia dattiloscritta del testo di Bondi è conservata presso l'Archivio della Galleria del Cavallino: in questa il critico veneziano ribadendo la necessità, per gli artisti, di trovare occasioni per instaurare rapporti umani e contatti diretti con l'ambiente naturale, sociale, storico sottolinea come «seguendo proprio questa valida direzione, a Motovun si è concretizzata un'idea nata l'anno scorso al premio Maso, organizzato dalla Galleria l'Argentario di Trento, e sviluppatasi, in collaborazione con il Museo Etnografico di Pazin, per iniziativa della locale Likovna Galerija e della Galleria del Cavallino di Venezia» (Bondi, F., Copia dattiloscritta del testo introduttivo che doveva essere pubblicato nel catalogo dell'incontro a Motovun del 1972, Busta 1972-3-Archivio, fasicolo Motovun, AGC, Venezia).

Ricordiamo che il Premio Maso, conosciuto anche come mostra "Estemporanea alla 'Mandola'" era stato organizzato nel settembre 1971 dalla Galleria dell'Argentario di Trento, diretta da Ines Fedrizzi, e dalla Galleria del Cavallino di Venezia. In quella occasione erano stati ospitati venti artisti italiani e stranieri, di tendenza astrattista, ai quali era stato chiesto di realizzare una composizione di carattere figurativo. Ma il testo di Bondi indica anche la possibile continuazione del progetto e il suo sviluppo:

> Si è costruita l'occasione per una serie periodica alternativa di incontri vitali possibili di divenire più vari e complessi, più integrati e non necessariamente limitati all'aspetto figurativo, onde acquisire caratteri che potrebbero rivelarsi singolari ed estremamente significativi. [...] Si pone, allora, un fondamentale problema relativamente al carattere da conferire agli sviluppi futuri dell'iniziativa, alla quale dovranno necessariamente corrispondere esiti ancor più validi e promozionali. [...] Inoltre un aspetto estremamente significativo va inquadrato nello spazio di un particolare stato della cultura e nel senso di responsabilità di ognuno di noi: il recupero di parecchi medi e piccoli centri storici, come appunto Motovun, al mondo contemporaneo, mediante una serie continua di iniziative non alienanti e tali da instaurare un nuovo equilibrio negli organismi urbani di questo tipo, sostitutivo dell'originale, rottosi per effetto del macroscopico sviluppo delle nuove

componenti socio-economiche. [...] Al limite di ogni discorso si scopre, dunque, che la vera condizione necessaria dell'arte, globalmente intesa, è pur sempre quella dell'essere nella storia dell'operatore, per il raggiungimento di una situazione unificata nelle varie relazioni e distinzioni costitutive: sotto questo profilo andrebbe riguardata anche la natura di ogni incontro, affinché si stabilisca tra fruitori e protagonisti una connivente continuità, una indispensabile "simpatheia" (Bondi, F., Copia dattiloscritta del testo introduttivo che doveva essere pubblicato nel catalogo dell'incontro a Motovun del 1972, Busta 1972-3-Archivio, fascicolo Motovun, AGC, Venezia).

Dato il buon successo riscosso dall'iniziativa si decide di dare agli incontri di Motovun una continuità che durerà per circa una decina d'anni.

Dal 2 al 9 settembre del 1973 viene dunque organizzato il secondo incontro che ha come tema il nudo. Ancora una volta il progetto vede la collaborazione tra la Galleria del Cavallino e la locale Galleria Likovna "Pet Kula", con il supporto del Museo Etnografico di Pazin [Fig. 2].

Secondo la prassi ormai consolidata gli artisti sono scelti da Paolo Cardazzo (gli artisti invitati sono: Anselmo Anselmi, Giorgio Azzaroni, Patrizia Bonato, Koji Kinutani, Andrea Pagnacco e Paolo Patelli) e da Ladislav Barišić **(**gli artisti invitati sono: Bojan Bem, Gligor Čemerski, Bora Iljovski, Marija Branka Košković, Zdravko Milić, Alieta Monas, Miroslav Šutej). Per l'occasione vengono proiettati anche alcuni film in 8 mm (Milicevic, J., s.d. [1973], Lettera a Paolo Cardazzo, Busta 1973-3-Archivio, fascicolo Motovun 73, AGC, Venezia), dimostrando un particolare interesse per il mezzo video che sarà sperimentato nel terzo incontro organizzato a Motovun nell'estate del 1974, dal 27 luglio al 4 agosto, e soprattutto nel quarto, che si terrà dal 14 al 21 agosto del 1976.

Fig. 2: Invito al secondo incontro di Motovun, 1973.

Nell'estate del 1974 viene organizzato il terzo incontro intitolato: *Progetto di intervento urbano*. Vengono invitati gli artisti italiani: Paolo Cardazzo, Guido Sartorelli, Piccolo Sillani, Peggy Stuffi, Giorgio Teardo e gli artisti iugoslavi: Bojan Bem, Rumen Ćamilov, Gligor Čemerski, Bora Iljovski, Mirko Lovrić, Branka Marić, Ivan Matejčić (del gruppo Tessitori), Alieta Monas, Danka Petrovska, Marilyn Sicca, Darko Velan (del gruppo Tessitori).

A testimoniare questo incontro, considerato dagli organizzatori uno dei più importanti fino a quel momento realizzati, esce nel 1975 per le Edizioni del Cavallino un piccolo catalogo.

In apertura i testi introduttivi dei due organizzatori ripercorrono brevemente la storia degli incontri e sottolineano la particolarità del tema di questo nuovo appuntamento. Ladislav Barišić ricorda come tra gli incontri

> vi è sempre stato un filo conduttore e cioè questa straordinaria città medievale, divenuta elemento provocatore di ogni esperimento creativo in tutte le situazioni concrete di questi incontri. [...] Motovun, città leggendaria, dominante la valle del Quieto, con una struttura urbana tipicamente medievale e perfettamente conservata; con il suo centro storico, la periferia, i sobborghi, con il palazzo comunale, la loggia, la porta di città, il castello e altri monumenti storici non per

caso è diventata per tre anni consecutivi centro d'incontro tra artisti. [...] Il primo incontro è stato concepito come un invito a dipingere un paesaggio e ha portato, assieme all'atmosfera di gioco e di contatti umani tra gli artisti, alla realizzazione di venti opere, lasciando piena libertà a tutti di esprimersi con i mezzi a loro congeniali, ispirandosi al paesaggio istriano. Il tema del secondo incontro era tipicamente accademico: il nudo. Tale scelta ha portato alla costituzione di un fondo permanente di opere per la giovane galleria civica di Motovun, condizione essenziale di simili manifestazioni. Vi sono state incertezze sulla scelta del tema del terzo incontro, perché si era dapprima pensato di restare legati all'ambito dell'arte figurativa - metodo poi rifiutato perché non sufficientemente giustificato - convinti di dover ricercare nuove aperture espressive più legate allo spirito del tempo in cui viviamo. Per questi motivi il "Progetto di intervento urbano" non è né casuale né ingiustificato (Barišić 1975).

Paolo Cardazzo si sofferma in modo più specifico sulla scelta del tema, sul suo significato e sull'organizzazione dell'incontro:

Nell'incontro preliminare della primavera del 1974, i responsabili del museo di Pazin chiesero alla Galleria del Cavallino di proporre per l'estate successiva un tema operativo più confacente al carattere del luogo sede dell'incontro. Venne così presentato e accolto il tema 'proposte di intervento urbano'. La protagonista dell'incontro divenne quindi questa antica e straordinaria cittadina istriana, urbanisticamente organizzata e semanticamente conclusa nei secoli scorsi, quando era posta proprio ai confini orientali della repubblica veneta. Gli artisti jugoslavi e italiani furono invitati a confrontarsi con questo storico, originalissimo complesso urbano al fine di ricercarne una nuova funzione socio-culturale sostitutiva di quella che ebbe per molte centinaia d'anni e che la mutata organizzazione territoriale e sociale portarono inevitabilmente alla decadenza. A cura dei responsabili della comunità locale e di alcuni studiosi dell'università di Zagabria, furono presentate agli artisti, rispettivamente, una relazione programmatica sul futuro della città e una analisi storica del suo passato. Il risultato del lavoro degli artisti viene ora presentato parzialmente, ma speriamo con sufficiente chiarezza in questo catalogo. Noi riteniamo che tale lavoro sia stato culturalmente fruttuoso proprio nel senso richiesto agli artisti dai quali non si attendevano certo dei definitivi progetti alternativi, ma la costruzione di una immagine globale della città mediante la visualizzazione dei suoi molteplici [aspetti] formali e spirituali (Cardazzo 1975).

Gli artisti dunque, durante i nove giorni di permanenza a Motovun, seguono conferenze sulla storia della città e sul suo possibile futuro, discutono assieme e formulano poi le loro proposte di intervento attraverso progetti, foto, elaborazioni di immagini, opere *site specific* e video.

I confronti tra gli artisti si svolgono quasi giornalmente e si concludono con la stampa di bollettini che ne riassumono sommariamente i contenuti. Ecco un esempio:

> Ieri alle ore 18,30 si è svolta una discussione tra i partecipanti all'incontro Motovun74.
> Alcuni artisti hanno dato informazioni sui loro progetti.
> Teardo ha rilevato la difficoltà di comunicazione tra i partecipanti.
> A questo proposito Sartorelli anticipa il documento degli artisti italiani pubblicato in questo stesso numero.
> Baresic [sic] ha rilevato le reali difficoltà che si oppongono alla realizzazione dei progetti. Afferma che questo incontro costituisce il vero inizio della manifestazioni di Motovun.
> Bem dice che lo spirito degli incontri non sta nell'antagonismo, ma nella ricerca in comune.
> Anselmi afferma che sta costruendo un aquilone che quest'anno non potrà volare. Spera che possa farlo l'anno prossimo per simboleggiare l'ascesa di Motovun. Sartorelli rileva che ciò potrà avvenire soltanto mediante una precisa programmazione. Cardazzo rileva che la provocazione dall'esterno auspicata da Bem, potrà essere utile soltanto se costruttiva. Alla fine Velan e Baresic [sic] chiedono che oggi si svolga un'altra riunione, stabilita per le ore 18
> (Busta 1974-3-Archivio, fascicolo Motovun 74, AGC, Venezia).

In conclusione dell'incontro gli artisti italiani avvertono la necessità di stilare un documento che possa servire come traccia per l'organizzazione delle prossime edizioni.

> Al termine di MOTOVUN 74 gli artisti italiani esprimono con il presente documento alcune considerazioni sullo svolgimento dell'incontro e prospettano alcune possibilità alternative per le future edizioni.
> Pur esistendo molteplici canali di reciproca informazione internazionale, confermiamo la piena validità di scambi informativi a livello personale tra operatori culturali di provenienza diversa.

Per quanto riguarda l'edizione di quest'anno, riteniamo che il tema proposto sia stato stimolante e suscettibile di ulteriori sviluppi qualora fossero predisposti gli strumenti operativi adeguati.
A questo proposito riteniamo indispensabile, sia dedicare i primi giorni degli incontri allo studio introduttivo all'argomento prescelto, sia una strutturazione organizzativa della manifestazione mediante la costituzione di ateliers operativi collettivi da reperire in ambienti di vecchi edifici in modo da contribuire concretamente al previsto piano di rivitalizzazione della città.
Con l'occasione desideriamo ringraziare per la gentile ospitalità offertaci e salutare molto cordialmente i nostri amici jugoslavi.

Paolo Cardazzo
Piccolo Sillani
Guido Sartorelli
Peggy Stuffi
Giorgio Teardo
(Busta 1974-3-Archivio, fascicolo Motovun 74, AGC, Venezia).

Tra gli artisti espositori compare lo stesso Cardazzo che proprio in questa occasione si propone non solo come organizzatore ma anche come videoartista utilizzando il suo apparecchio videotape, un *portapak* Sony, portato appositamente da Venezia. Insieme a Peggy Stuffi, e con l'aiuto di Guido Sartorelli, Cardazzo realizza quello che può essere considerato il primo Videotape del Cavallino: *Da zero a zero,* della durata di 7' e 24''.

L'azione si svolge attorno alle mura della città che, misurate, risultano avere una lunghezza di 640 passi medi. «Con cartoncini numerati da zero a nove abbiamo ripercorso l'itinerario deponendo un cartoncino ogni 64 passi, sino a raccogliere il primo cartoncino deposto. Abbiamo voluto documentare in questo modo l'andamento circolare della cinta delle mura» (Cardazzo 1975) [Fig. 3].

Fig. 3 Durante le riprese del video “Da zero a zero”, Motovun 1974.
Da sinistra Peggy Stuffi, Paolo Cardazzo e Guido Sartorelli.

Come ha notato Dino Marangon, questa semplice azione nella sua essenzialità rimanda a suggestioni concettuali e a «talune declinazioni della cosiddetta Land Art, qui arricchite però da una europea coscienza della storia che pare affiorare dai particolari costruttivi della struttura pavimentale, dall’usura delle pietre, dall’atmosfera stessa in cui si svolge l’azione» (Marangon 2004, p. 24).

Il quarto incontro tenutosi a Motovun nell’agosto del 1976 ha come tema *Identitet=identità* e viene organizzato dal Museo Etnografico di Pazin, dalla Galleria del Cavallino (che sia avvale della collaborazione di Živa Kraus) e dalla Galleria d’Arte Contemporanea di Zagabria.

Anche questa volta, visti gli importanti esiti raggiunti, viene pubblicato dalle Edizioni del Cavallino il catalogo dell’incontro - che esce nel 1977 - e i testi di presentazione sono a firma di Marija Ivetić, direttrice del Museo Etnografico di Pazin, e di Paolo Cardazzo [Fig. 4].

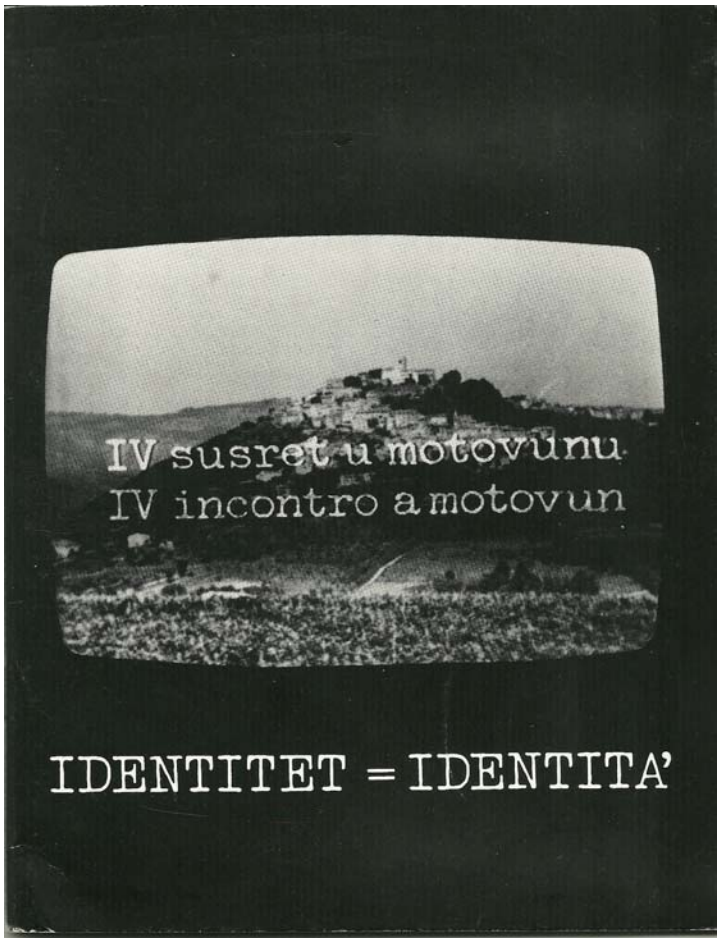


Fig. 4: Catalogo del quarto incontro a Motovun 1976.

Dalla Galleria del Cavallino sono invitati i seguenti artisti: Claudio Ambrosini, Luciano Celli, Živa Kraus, Michele Sambin, Piccolo Sillani, Luigi Viola; dal Museo Etnografico di Pazin e dalla Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria: Josip Diminić, Sanja Iveković, Eugen Kokot, Branka Košković, Jasna Maretić, Dalibor Martinis, Zdravko Milić, Miroslav Šutej, Goran Trbuljak.

Nel suo testo Cardazzo ricorda che gli artisti invitati vennero lasciati liberi di svolgere il tema a loro più congeniale o di affrontare il tema dell'identità, nelle sue diverse implicazioni filosofiche ed esistenziali; tema che divenne invece esclusivo per il video-meeting[4] (sui video realizzati a Motovun si rimanda a Marangon 2004, pp. 45-54). Quest'ultimo si dimostrò molto produttivo e «ventidue videotapes documentano ora le opere di Luigi Viola, di Michele Sambin, di Claudio Ambrosini, di Zdravko Milić e di Živa Kraus, questi ultimi al loro primo contatto con il mezzo televisivo» (Cardazzo 1977, s.p.). Nel catalogo è pubblicato anche uno scritto di Marijan

[4] Alla metà degli anni Settanta la Galleria del Cavallino è, insieme al Centro Videoarte del Palazzo dei Diamanti di Ferrara guidato da Lola Bonora, e senza dimenticare l'esperienza fiorentina di *Art/tapes22* di Maria Gloria Bicocchi, uno dei più importanti centri di produzione di videoarte in Italia.

Susovski che «delinea chiaramente la situazione della video-arte in Jugoslavia ed illustra i risultati raggiunti dagli artisti di Zagabria, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, e Goran Trbuljak che sono intervenuti a Motovun» (Cardazzo 1977, s.p.).

Infatti mesi prima - il 6-7 marzo 1976 - la Galleria del Cavallino aveva partecipato al video-incontro organizzato presso la Galleria d'Arte Moderna di Zagabria proponendo i suoi tapes - realizzati da artisti legati alla galleria - e in quell'occasione aveva prodotto in loco i video degli stessi Sanja Iveković, Dalibor Martinis e Goran Trbuljak, artisti non ancora trentenni, formatisi presso l'Accademia di Zagabria (Marangon 2004, p. 41).

Come evidenziato da Cardazzo è proprio il video-meeting l'importante novità di questo incontro che permette agli artisti iugoslavi e italiani di sperimentare insieme le loro idee attraverso il mezzo video in un clima di stretta collaborazione, «non è raro infatti vedere gli artisti attivi come attori o interpreti nei video dei loro colleghi, o porgere comunque il loro aiuto mettendo a disposizione le proprie differenti competenze» (Marangon 2004, p. 45).

Partecipano al video-incontro: Claudio Ambrosini, Živa Kraus, Michele Sambin, Luigi Viola, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Zdravko Milić, Goran Trbuljak.

Come ricorda Michele Sambin, «i video realizzati nascono in un clima di collaborazione ricco di intuizioni stimolanti, di felici incontri tra diverse personalità artistiche. Sono opere semplici realizzate con pochi mezzi, ma piene di forza creativa» (Marangon 2004, p. 116).

Andrea Varisco, uno dei registi che ha collaborato alla realizzazione dei video, nel ripensare all'esperienza di Motovun sottolinea che «in pochi giorni abbiamo realizzato una decina di video di artisti italiani e jugoslavi. Ricordo che abbiamo passato notti intere a far delle riprese nelle stanze dell'albergo che ci ospitava.

C'era sempre qualcuno che usciva con una nuova idea e allora eravamo costretti a tenere una specie di orario per programmare le riprese da effettuate. In quel momento ci sentivamo veramente dei pionieri, cercando di fare l'impossibile con mezzi veramente *poveri*» (Marangon 2004, p. 122) [Fig. 5].

Fig. 5: Gli artisti italiani a Motovun nel 1976: dall'alto a sinistra Andrea Varisco, Luigi Viola, Paolo Cardazzo, Claudio Ambrosini, Michele Sambin, Piccolo Sillani, Luciano Celli, Enzo Pitacco.

Gli incontri a Motovun continuano con cadenza annuale. Nel 1977, dal 2 al 9 settembre, si tiene il quinto incontro, che ha come tema una nuova visione del paesaggio attraverso la pittura e la fotografia, mentre nel 1978, dal 20 al 27 agosto, il tema prescelto riguarda la tecnica della serigrafia.
Gli artisti invitati dal Cavallino sono: Claudio Ambrosini, Carlo Maschietto, Piccolo Sillani, Carole Gallagher, Howard Friedman; gli artisti iugoslavi sono: Marina Abramović, Franc Berčič, Eugen Kokot, Zdravko Milić, Mladen Stilinović, Tomislav Šen, Goran Trbuljak, Ulay.

Cardazzo traccia una breve storia e mette bene in evidenza le ragioni che lo hanno portato ad organizzare questa particolare manifestazione, in una pubblicazione che riassume le prime quattro edizioni degli incontri di Motovun, pubblicata in occasione del quinto incontro:

> Gli incontri di Motovun sono giunti ormai alla loro quinta edizione. Quando, alcuni anni fa, Ladislav Barišić ed io, ci incontrammo nella casa estiva di Miroslav Sutej a Motovun, si decise un intervento per ridare vitalità a questa piccola e meravigliosa cittadina istriana, almeno per un breve periodo dell'anno, ci sembrò interessante organizzare, senza troppe pretese, un incontro che vedesse riuniti artisti visuali di diverse nazioni, che traessero spunto per il loro lavoro dalla realtà urbana della città. La situazione di Motovun era allora ben più drammatica di

> quella odierna. Gran parte del tessuto urbano della città, ormai quasi completamente disabitata, versava in un pericolo stato di abbandono e lo scopo principale, fin dal primo incontro, fu appunto quello di indicare una strada da seguire per la rivitalizzazione del centro storico che minacciava di scomparire per sempre. Bisogna riconoscere che molto è stato fatto dal Comune di Pisino (dal quale Motovun amministrativamente dipende) durante questi ultimi anni. Ad ogni nuovo incontro si potevano scorgere evidenti i segni di nuovi interventi di salvaguardia e di restauro. Durante il terzo incontro, che affrontava più esplicitamente il tema dell'ambiente urbano, l'amministrazione comunale di Pisino vi partecipò direttamente, con un approfondito dibattito, nel quale vennero illustrate le metodologie seguite per la ristrutturazione della città, non solo attraverso un restauro conservativo del tessuto urbano, ma anche attraverso interventi nel suo tessuto socio-economico.
>
> Gli incontri di Motovun sono serviti anche a questo ed è merito sopratutto del Museo Etnografico Istriano di Pisino se questi sono seguiti con interesse non soltanto in Jugoslavia, ma anche nelle nazioni vicine; è anche notevole il fatto che il materiale elaborato dagli artisti e che è presente in questa mostra entri a far parte integrante di un nuovo museo d'arte moderna e ne costituisca il promettente inizio (Cardazzo 1977, s.p.).

Nel 1978, durante il periodo di permanenza a Motovun, gli artisti sono invitati ad elaborare bozzetti per un serigrafia da stamparsi a cinque colori. Gli artisti invitati dal Cavallino sono: Davide Antolini, Koji Kinutami, Andrea Pagnacco, Paolo Sandano, Luigi Viola. Gli artisti invitati dal Museo Etnografico di Pazin e dalla Galleria d'arte moderna di Zagabria sono: Franc Berčič, Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Branko Karanović, Ivan Kožarić, Janez Matelič, Dubravka Sambolec, Mladen Stilinović, Tomislav Šen, Miroslav Šutej, Goran Trbuljak.
Il risultato finale è una cartella di serigrafie che diviene testimonianza "concreta" dell'incontro tra artisti italiani e artisti iugoslavi.

Lo stesso Cardazzo non perde occasione per riportare l'attenzione su questa iniziativa. In una lettera, dal titolo *Artisti veneti ai festeggiamenti in Istria,* pubblicata nel *Gazzettino* dell'8 ottobre 1978, ricorda che in occasione dei festeggiamenti per celebrare i trentacinque anni dell'annessione della regione istriana alla Iugoslavia, «durante la cerimonia ufficiale è stata presentata alle autorità una cartella di serigrafie eseguita in collaborazione da artisti iugoslavi, italiani, inglesi e giapponesi. Questa cartella era stata elaborata e stampata durante il sesto incontro di Motovun, che si era svolto dal due al nove settembre nella cittadina medioevale dell'Istria, organizzato in collaborazione dal Museo Etnografico di Pisino, dalla Galleria d'Arte

Moderna di Zagabria e dalla galleria del Cavallino di Venezia» (Cardazzo 1978). Il tutto a testimonianza dei buoni rapporti esistenti tra Italia e Iugoslavia, in conseguenza del trattato di Osimo del 10 novembre 1975.

Nel 1980 una copia della cartella viene donata dal Comune di Pazin - Pisino, tramite Cardazzo, a Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia (Perocco, G., 12 gennaio 1980, Lettera a Paolo Cardazzo, Busta 1982-2-913/914 e Archivio, fascicolo Motovun 1979/80/81/82 A82, AGC, Venezia).

Al settimo incontro del 1979 - tenutosi dal 25 agosto al 1 settembre - e all'incontro dell'anno successivo - dal 23 al 31 agosto -, la Galleria del Cavallino non partecipa, dato che Cardazzo in una occasione è impegnato in altre attività organizzative e nell'altra si trova all'estero. Queste edizioni vedono come enti organizzatori il Museo Etnografico di Pazin e la Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria, assumendo dunque una connotazione di carattere nazionale.

Se il settimo incontro è dedicato al tema della *Trasformazione della carta*, presentando opere esclusivamente realizzate con la carta da artisti provenienti da Francia, Germania, Inghilterra, Italia, Iugoslavia, Olanda, Polonia e Ungheria (gli artisti invitati sono: Jose Breval [Francia]; Hartmut Böhm [Germania], Tibor Gayor [Ungheria], Ewerdt Hilgemann [Olanda], Malcom Hughes [Inghilterra], Ad de Keijzer [Olanda], Julije Knifer [Iugoslavia], Yvone Kracht [Olanda], Peter Lowe [Inghilterra], Dora Maurer [Ungheria], Andras Mengyan [Ungheria], François Morellet [Francia], Hans-Dieter Schrader [Germania], Jean Spencer [Inghilterra], Alberto Zilocchi [Italia], Ryszard Winiarski [Polonia]), l'incontro del 1980 vuole invece fare il punto sulla ricerca dei giovani artisti iugoslavi, indagando in particolare le nuove "tecniche" in pittura. Qui gli artisti invitati sono: Zoran Belic, Milivoj Bijelić, Darivoj Cada, Jusuf Hadžifejović, Nina Ivančić, Alojz Konec, Dušan Mandić, Janez Matelič, Nenad Petrović, Ante Rašić, Zdravko Santrac, Zvonimir Santrac, Mauro Stipanov, Andraz Salamun, Tanja Špenko.

La Galleria del Cavallino torna a partecipare alla progettazione del nono incontro di Motovun, dal 29 agosto al 5 settembre 1981, e del decimo, dal 19 al 26 agosto 1983.

Nel 1981 il tema proposto agli artisti giunti a Motovun è *il magico. G*li artisti invitati dal Cavallino sono: Maurizio Bonora, Piccolo Sillani, Luigi Viola. Gli artisti invitati dal Museo Etnografico di Pazin e dalla Galleria d'Arte Moderna di Zagabria sono: Jakov Brdar, Zvjezdana Fio, Ljubomir Karina, Dragan Krnajski, Dusan Minovski, Vesna Popržan, Duba Sambolec, Jose Slak, Vera Stevanović, Branka Uzur. Mentre nel 1983 si decide di invitare gli artisti a lavorare sulla carta*:* a questo decimo incontro partecipano gli italiani Mauro Sambo, Antonella Tagliapietra e

Giancarlo Venuto, e gli iugoslavi Igor Rončević, Marina Ercegović, Breda Beban, Destil Marković, Boris Benčić e Loci Julisa.

Durante l'incontro gli artisti realizzano un'opera che doveva essere destinata al costituendo museo d'Arte Moderna di Pazin.

Nel 1984 viene organizzato l'undicesimo e ultimo incontro che viene dedicato all'architettura postmoderna e al patrimonio architettonico di Motovun.
A questo incontro, di cui non si è trovata documentazione, che riprende uno dei temi che aveva decretato la nascita di questo appuntamento artistico, non partecipa la Galleria del Cavallino.

In conclusione gli incontri di Motovun si rivelano una esperienza significativa di collaborazione e di confronto tra artisti di diverse tendenze, in un ambiente unico e affascinante, al di fuori dal tempo.

L'autore

Nato ad Ancona nel 1965, si trasferisce presto con la famiglia a Venezia.
Conseguito il diploma di maturità classica presso il Liceo Marco Polo di Venezia, si iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università degli Studi di Ca' Foscari. Segue i corsi di storia dell'arte contemporanea tenuti dal prof. Giuseppe Mazzariol e nel 1991 si laurea in Lettere con indirizzo storico artistico discutendo una tesi dal titolo: La scultura di Fausto Melotti, avviata con il prof. Mazzariol e portata a termine con il prof. Lionello Puppi.
Nel 1995 consegue il diploma di specializzazione presso l'Università degli Studi di Siena discutendo una tesi dal titolo: Mario Deluigi, scritti, considerazioni, pensieri nella sua attività didattica 1942-1978 (relatore prof. Enrico Crispolti).
Nel 2004 consegue il titolo di dottore di ricerca discutendo una tesi dal titolo: Arte a Venezia: 1938-1948. Fermenti e segnali di rinnovamento (tutor prof.ssa Giuseppina Dal Canton) presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Nel 2005 gli viene assegnata una borsa di studio post-dottorato presso l'Università di Padova. Dal 2007, in qualità di docente a contratto, ha tenuto corsi di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Dal 2010 è Ricercatore di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Padova dove tiene l'insegnamento per il corso di laurea triennale in Storia e tutela dei beni culturali. Dal 1997 si occupa del sistema dell'arte contemporanea (artisti, esposizioni, spazi espositivi, committenza, critica, pubblico, con particolare riguardo all'area triveneta) e delle attività delle principali istituzioni deputate alla promozione dell'arte contemporanea quali la Biennale Internazionale d'Arte di Venezia e la Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa. Inoltre ha dedicato le sue ricerche al Futurismo e ad altre avanguardie storiche, nonché ad artisti particolarmente rappresentativi sia della pittura sia della scultura del Novecento.
Collabora con la Fondazione Querini Stampalia, con la Peggy Guggenheim Collection, e la Fondazione Giorgio Cini.

Riferimenti bibliografici

Barišić, L 1975, *Progetto di intervento urbano*, catalogo dell'incontro a Motovun 1974, Edizioni del Cavallino, Venezia.

Cardazzo, P 1975, *Progetto di intervento urbano*, catalogo dell'incontro a Motovun 1974, Edizioni del Cavallino, Venezia.

Cardazzo, P 1977, *Identitet* = *Identità*, catalogo dell'incontro a Motovun 1976, Edizioni del Cavallino, Venezia.

Cardazzo, P [1977], *Motovunski Likovni Susreti*, Enografski muzej istre Pazin, Pula.

Cardazzo, P 1978, 'Artisti veneti ai festeggiamenti in Istria'*, Il Gazzettino*, Venezia 8 ottobre.

7. motovunski likovni susret transformacije papira 1979, [catalogo dell'incontro a Motovun 1979], [s.e.], Zagreb.

Motovunski likovni susret 1980, [catalogo dell'incontro a Motovun 1980], [s.e.], Zagreb.

Marangon, D 2004, *Videotapes del Cavallino*, Edizioni del Cavallino, Venezia.

1960-1989

testimonianze

Attraversamenti di confini.
Italia-Croazia tra XX e XXI secolo

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Ilaria Bignotti

Matko Meštrović.
Di ogni processo storico bisogna analizzare convergenze e divergenze; nessun percorso storico è lineare, ma fatto di richiami e di riprese*

Introduzione
Fondatore con Božo Bek e Almir Mavignier del movimento di Nove tendencije, del quale è stato fondamentale referente teorico e critico, nel 1968 Meštrović è stato uno dei membri del comitato organizzativo della sezione *Computers and Visual Research* di *tendencije 4* e redattore della rivista *Bit International*. A lungo ha svolto il ruolo di ricercatore all'Istituto di Economia a Zagabria, sostenendo e ideando progetti interdisciplinari sui processi socio-culturali di transizione e globalizzazione in Croazia ed Europa.
La sua testimonianza per questo dossier, a cinquant'anni di distanza, presenta la sua visione in merito non solo al movimento di Nove tendencije, ma anche alle vicende artistiche e culturali della Croazia, rispetto all'Italia, tra anni '60 e tempi attuali.
Le sue risposte sono dense di stimoli a riflessioni ancora da sviluppare: «[…] *di ogni processo storico bisogna analizzare convergenze e divergenze; nessun percorso storico è lineare, ma fatto di richiami e di riprese*», ha detto.

Gli anni '60 vedono la nascita di numerosi titoli e nomi dati a gruppi e movimenti. Nove tendencije, nelle sue varianti singolare/plurale, fu tra le definizioni più usate anche in ambiti diversi e distanti rispetto a quello cui si riferiva, soprattutto in Italia, dal 1966 in avanti. Vuole provare a spiegarmi come nacque tale definizione all'inizio degli anni '60?

Prima di parlare di come nacque la definizione, devo fare alcune precisazioni e ricostruire la storia del movimento.

Innanzitutto, il problema delle varianti del nome singolare/plurale era dovuto alle diverse presenze e istanze interne al movimento, e tali fin dall'inizio. Pensiamo alla differenza tra il Group de Recherche d'Art Visuel e Piero Manzoni, con la sua capacità di provocare attraverso il comportamento e l'azione il livello mitico,

* Intervista raccolta a Zagabria, 18 gennaio 2012.

artificiale, non autentico dell'arte e della sua funzione e posizione nella società, entrambi presenti nel movimento. Come unire poi l'opera di Manzoni con quella di Piero Dorazio, pittore che elimina i principi della figura, della composizione, della forma, che insomma rigetta tutto quello che caratterizzava la pittura in passato?

Eppure, anche Piero Dorazio fece parte di Nove tendencije. Anzi, io e Mavignier ci siamo incontrati e riconosciuti per i nostri comuni intenti, proprio sulla scelta di Piero Dorazio che effettivamente chiamammo tra i membri del movimento che stava nascendo.

Quanto alla costituzione di Nove tendencije, bisogna riandare al mio incontro con Mavignier che avvenne in occasione della Biennale veneziana del 1960: senza prima esserci mai incontrati, io che ero un giovane critico e lui un giovane artista di due paesi distanti, concordammo sul fatto che in quella Biennale l'unico artista notevole era proprio Piero Dorazio.

A Zagabria continuammo a discuterne: Mavignier aveva individuato in me un giovane critico intelligente e così mi propose di selezionare alcuni artisti jugoslavi che secondo il mio giudizio valesse la pena esporre nella casa di Kurt Fried, proprietario del giornale di Ulm, la cui casa era appunto un centro di avvenimenti culturali e artistici per l'epoca. Mavignier intendeva poi stilare una lista di artisti che lavorassero nella direzione di Piero Dorazio; al fine di presentare anche qui, a Zagabria e ad un pubblico qualificato, quelle ricerche contemporanee accomunate da una comune tensione. Mentre Mavignier tornava a Ulm, io mi recai da Božo Bek, direttore della Gradska Galerija suvremene umjetnosti di Zagabria che accettò immediatamente la mia proposta.

Nella primavera del 1961 venne inaugurata la mostra a Ulm dedicata a dodici artisti jugoslavi e che mi mise in contatto con il Gruppo Zero a Düsseldorf, formato da Mack, Piene e Uecker, dai quali mi mandò lo stesso Mavignier per portare loro le fotografie che aveva scattato in Egitto e che gli aveva promesso; i membri del gruppo in quel momento preparavano l'ultimo numero della rivista *Zero*. Ricordo ancora che trovai sul pavimento del loro studio tutto il materiale disteso per la preparazione del nuovo numero di *Zero*.

Dovevo poi incontrarmi con Max Bill, cui Mavignier era molto legato: diceva di essere il primo studente della Hochschule für Gestaltung di Ulm ad avere sul proprio diploma due "MAX": ovvero, l'approvazione e la referenza di Max Bill e Max Bense!

Tuttavia in Svizzera non riuscii ad incontrare Bill, bensì incontrai Karl Gerstner, a Ulm conobbi Tomàs Maldonado e tornando attraverso Monaco Gerhard Von Graevenitz. Mentre ero in viaggio telegrafai a Božo Bek per ribadirgli l'importanza di presentare questi artisti. Nella mostra dell'agosto 1961 alcuni nomi proposti da Mavignier a febbraio furono poi eliminati per ragioni differenti: per esempio, alcuni

artisti brasiliani non poterono esporre per motivazioni pratiche, era molto complicato fare arrivare le loro opere a Zagabria; Mavignier non voleva Enzo Mari, con il quale invece, fin dal 1959, entrai in contatto attraverso Munari ed ebbi fino ad un certo periodo un rapporto molto amichevole.

Quanto alle trasformazioni del nome ed ai suoi passaggi singolare/plurale è importante ricordare che, quando nel 1965 fu chiara la crisi del movimento, dal punto di vista del programma e degli interessi, decidemmo di cambiare il nome al singolare per suggerire una pressione formale di integrazione. Ma va anche segnalato che già a Venezia, due anni prima, quando venne portata la mostra *Nove tendencije 2* nel 1963-1964, questa fu chiamata *Nuova tendenza 2* (Meštrović & Putar 1963) (Marangoni 1963); mentre a Leverkusen, dove fu poi portata da Kultermann, allora direttore del Museum Schloss Morsbroich, non cambiò il nome e mantenne il plurale di *Neue Tendenzen* (Kultermann 1964). Inoltre in quella italiana la lista degli artisti era modificata rispetto a quelli esposti a Zagabria e a Leverkusen.

I nomi di Nove tendencije erano numerosi come quelli che avevano i vari gruppi che ne facevano parte, quali N, T, Zero…Zero forse aveva la definizione più appropriata: mi piace ricordare che sull'ultima pagina del numero della rivista del gruppo stesso, erano incollati un seme di girasole ed un fiammifero, suggerendo dunque al lettore di distruggere l'ultimo numero con il fiammifero e poi di farlo ricrescere con il seme. Questo è un aspetto rappresentativo della poetica di Zero la cui ricerca non aveva alcuna connessione con gli approcci gestaltici o costruttivisti ma intendeva suggerire un profondo cambiamento nella situazione spirituale contemporanea.

Non è invece completa la mia conoscenza della situazione espositiva e artistica italiana dal 1966 che poco seguii a causa di altri impegni che mi trovai a dover gestire.

Come nacque, infine, la definizione: interessante è riprendere una delle prime lettere che Piero Manzoni mi inviò, recentemente pubblicate sul numero 3 di *Fantom Slobode* nel 2010, dove puntualizzava sulla difficile scelta del nome da dare alla mostra che avrebbe inaugurato Nove tendencije, sottolineando la sua "preoccupazione" sulla presenza di artisti già storici quali Bill e Munari e invece acconsentendo, di fronte al titolo *Avanguardia 61* allora ipotizzato, a mandare un quadro, una linea e una scatola di *Kunstlerscheisse.*

Tornando al nome del movimento, questo nacque da una serie di domande e di problematiche che si definirono nel corso del tempo; d'altra parte, nella storia poche cose sono fatte secondo un piano preciso: il ruolo del caso, delle coincidenze, dell'azzardo sono più importanti. Anche Nove tendencije nacque per un incontro tra azzardo e necessità: che cosa fosse in questo caso l'azzardo e che cosa la

necessità, potrebbe essere il nucleo di un tema sul quale riflettere.

Diversi furono gli artisti italiani che parteciparono a Nove tendencije, a partire da Manzoni, a Castellani al Gruppo N. Le chiedo, se vuole e se ritiene opportuno, provare a delineare la specificità, se di specificità si può parlare, dell'apporto dato dal linguaggio italiano al movimento.
O meglio, in senso più ampio, mi chiedo e le chiedo se nella sempre più estesa internazionalizzazione di Nove tendencije, vi furono apporti che vennero specificamente da alcune realtà e culture nazionali; e se sì, quali? Nel caso italiano? Quali gli apporti, quali i protagonisti italiani che maggiormente colsero il significato di Nove tendencije?

Questo è un argomento interessante, ma impossibile da sviluppare come risposta ad una domanda nel contesto di una intervista. Le ho spiegato prima della notevole differenza che fin dalle origini esisteva tra gli artisti di Nove tendencije: se ne potrebbe parlare a lungo, anche a livello di storia delle ideologie: per l'Italia penso ad una linea che da Gramsci arriva a Toni Negri. Questi si interessava di Nove tendencije, conosceva bene il Gruppo N - il Gruppo N aveva il primo studio nella sede di Toni Negri - e con lui sono recentemente in contatto. D'altra parte, anche se possono sorgere alcuni interrogativi sull'allineamento ideologico del Gruppo Zero a Nove tendencije, pensando per esempio ai suoi obiettivi dall'orientamento "distruttivo" e quindi distanti anche rispetto a Dada che non usa fiamme, non distrugge come Zero, per non parlare della sua distanza da Manfredo Massironi del Gruppo N, i cui scritti sono molto radicali, tuttavia nemmeno il Gruppo Zero può essere messo in alcuna altra posizione se non in quella, diciamo, di sinistra e della immaginazione sociale agita e portata avanti in questi anni. Ci sono tanti gruppi, d'altra parte, irrilevanti in questo periodo in Italia che non sono mai entrati nell'ambito delle Nove tendencije. Fondamentali invece furono il Gruppo N, il Gruppo T, il Gruppo MID, ma differenti per tipo, carattere, accenti. Sebbene le formulazioni operative fossero simili, la tipologia dei singoli gruppi era infatti diversa: il Gruppo T, per esempio, non produsse un testo che riflettesse le posizioni dei suoi componenti in merito agli interessi di classe, a differenza del Gruppo N, molto orientato in questo senso; importante anche il Gruppo MID, in particolar modo per la personalità e la ricerca di Antonio Barrese con il quale sono ancora in contatto. Il Gruppo MID credo sia riuscito a fare una sintesi potenziale delle ricerche di tutti gli altri gruppi: se la ricerca visuale era comune a tutti, l'attivazione degli oggetti non esisteva, per esempio, nel Gruppo N ed è invece evidente in MID. Bisogna guardare anche alle date: il Gruppo N entra in Nove tendencije nel 1961, il T nel 1963, il MID nel 1965.

Qualche ragione di questi ingressi in date differenti c'era, e sarebbe interessante capirne bene i motivi.

Nel suo testo teorico del 1961 su Nove tendencije fa un bellissimo discorso sul valore del singolo individuo e sulla importanza della individualità creatrice che tuttavia, unita alle altre, può dare i migliori risultati (Meštrović 1961).
In questo senso, pur esaltando la poetica del gruppo e della ricerca collettiva, riconosce il valore del singolo artista e difende il principio della individualità. Le chiedo quindi una sua riflessione su quanto i gruppi di ricerca in quegli anni '60 fossero effettivamente tali e su quanto invece potessero emergere le singole personalità.

Quel testo del 1961 aveva una posizione molto aperta su quello che doveva venire che ancora non sapevamo, eppure risoluta ad abbandonare e a rigettare tutto ciò che c'era prima, dunque vicina a certi gruppi e personalità di Nove tendencije.

Alla base di questa riflessione era la volontà, forse ispirata a certo socialismo, di avvicinare personalità diverse, di estendere l'arte il più possibile, di abbracciare una vasta quantità di persone. La mia riflessione derivava anche dalla analisi della struttura degli oggetti di Nove tendencije, formati da più elementi che, se isolati, non avevano alcun valore, mentre lo acquisivano nella strutturazione finale dell'opera, interagendo l'uno con gli altri. Ma se questo è un significato ancora metaforico; andando a verificare invece l'intenzione del Gruppo N di firmare collettivamente le opere, ci rendiamo conto che questa fu una utopia, una posizione idealistica, possibile solo all'interno dell'ambiente creativo di gruppi particolari di Nove tendencije.

Osserviamo i singoli protagonisti e quanto avvenne dopo lo scioglimento dei gruppi, per esempio: oggi Alberto Biasi prosegue la ricerca di Toni Costa che egli interruppe anni addietro; quando Le Parc fu scelto dal mercato e quindi distinto dal Gruppo GRAV, la sua ricerca perse il senso che aveva nel contesto del gruppo, si allontanava dai suoi intenti. Osserviamo poi le opere di Gianni Colombo e quelle di Davide Boriani: sono completamente diverse, solo contestualmente al gruppo in cui sono uniti esse possono dialogare.

Per questo penso che questi siano i principali apporti dati dai gruppi in Nove tendencije: la solidarietà morale, la ricerca di un orientamento critico verso le nuove prospettive storiche, la definizione dei criteri di giudizio e i principi metodologici del lavoro, la riflessione delle condizioni sociali dell'attività artistica, la formulazione dei programmi di ricerca e dei testi storici; la relazione tra arte e scienza che metaforicamente potrebbe essere spiegata con l'immagine di un applauso: a quale

mano potrebbe appartenere?

Nel 1965, quando sotto la pressione di Mari e di Le Parc si cercò di definire chi, e per quali motivi, potesse realmente appartenere a Nove tendencije, ci si rese conto che questo tentativo era impossibile, come impossibile era stabilire rigidamente gli elementi di distinzione all'interno del movimento.

Si trattava tutt'al più di una comunanza dettata da principi di ideazione, come già analizzavo nel testo successivamente realizzato per *Nove tendencije 2* nel 1963, dove sottolineavo l'importanza di difendersi dalla corruzione, di non vendersi, di non cedere al mercato: così cercavo di difendere la nostra ricerca, era una questione di coerenza, di ortodossia che allora molti di noi sentivamo essere fondamentale.

Non solo gli artisti, ma anche diversi critici italiani ad un certo punto si avvicinarono a Nove tendencije: le chiederei di ripercorrere con me, in base al suo ruolo di teorico riconosciuto, alcune presenze critiche italiane che a suo giudizio, lette oggi, seppero interpretare al meglio le istanze del movimento. In particolar modo, le chiederei se vuole di analizzare il ruolo rivestito da Umbro Apollonio, dai romani Bucarelli e Argan, da Sergio Bettini e Giovanni Marangoni (entrambi scrissero sul catalogo della mostra veneziana Nuova tendenza 2 del 1963-1964).

Partendo dal catalogo di *Nuova tendenza* 2 del 1963 mi sembra interessante la riflessione di Sergio Bettini e in particolar modo il titolo, *Poetica di "gruppi"* (Bettini 1963).

Importante la questione posta da Giovanni Marangoni sulla *Notizia storica* (Marangoni 1963a): quali le origini, dove iniziano Nove tendencije, a quali riferimenti si rifanno? Giulio Carlo Argan era il critico e lo storico che sapeva vedere più avanti, riusciva a capire dove sarebbero andate le ricerche artistiche del tempo. Ricordo che rimasi molto impressionato dal suo saggio *Walter Gropius e la Bauhaus* che mi regalò Enzo Mari, in quanto i principi della Bauhaus rivelavano molti punti di contatto con quelli di Nove tendencije (Argan 1965): la poetica e l'etica dei gruppi; il metodo pedagogico; il confronto tra generazioni diverse, nell'ottica della riproduzione e della diffusione del sapere.

Umbro Apollonio era più interessato ai cambiamenti del linguaggio, alle conseguenze formali in senso artistico, non a quelle sociali.

Quale a suo parere l'apporto e lo scambio che vi fu tra Nove tendencije e gli Incontri Internazionali di San Marino, in particolar modo con Gerardo Filiberto Dasi che in una recente conversazione avuta con me ha sottolineato l'importanza rivoluzionaria di Nove tendencije?

Sicuramente tra gli *Incontri* più importanti vi fu quello del 1963, dedicato a *Oltre L'Informale* e nel quale è impressionante la lista dei nomi e dei contributi critici, che andavano da Francastel a Restany ad un mio testo, precedentemente edito nel catalogo della mostra Nuova Tendenza tenutasi a Venezia alla Fondazione Querini Stampalia nel 1963 (Argan et al. 1963).

Nel 1968, a San Marino, avevo portato un testo sulla socializzazione della scienza e sulla scienza dell'arte intitolato *Scientification as a Condition for Humanisation*, che recentemente è stato tradotto in inglese in occasione del progetto *Sweet Sixties* (Dasi & Zanelli 1968).

Quale il ruolo di Gillo Dorfles nei confronti del movimento? La sua posizione è ambigua, a mio parere, nei confronti delle ricerche programmate che critica quando parla di Pittura oggetto.

Conobbi Dorfles attorno al 1959, quando tradussi il suo libro, *Oscillazioni del gusto*; rimasi molto sorpreso della sua mancanza di interesse verso Nove tendencije; credo non potessero comunque incontrare la sua piena approvazione per la radicale volontà che esprimevano nei confronti di un totale rinnovamento della *Weltanschaung* dell'arte e della cultura, quindi della società; di fronte alla forza di queste proposte, la posizione di Dorfles è stata quasi neutrale, riflettendo un orientamento che mi pare essere conservativo.

Anche recentemente si è voluta mettere in relazione a Nove tendencije la mostra Arte programmata *del 1962, presentata da Umberto Eco e ordinata da Munari al negozio Olivetti a Milano, poi itinerante. Ma a me sembra che questa mostra e i suoi intenti fossero distanti da Nove tendencije, in quanto la mostra* Arte programmata *mi pare fosse maggiormente rivolta, ancora, ad una analisi del dato percettivo e sensoriale dell'oggetto e del suo impatto verso il pubblico (infatti Eco puntava il discorso sulla relazione tra caos e programma, regola e libertà dell'opera), mentre in Nove tendencije il discorso mi pare maggiormente rivolto alla società e al valore educativo e prima ancora ideologico dell'arte. Quale il suo parere?*

Anche il discorso attorno ad Eco è molto complesso; per *Nove tendencije* scrisse oltre al saggio *Arte programmata* del 1962, un intervento per il convegno del 1968 dedicato all'argomento *Computer e ricerche visuali*, nel contesto di *Tendencije 4*. La sua presenza era certo importante, sebbene a livello critico non vedo un legame diretto tra le teorie di Eco e quelle di Nove tendencije e dunque concordo

pienamente con la sua lettura.

A partire dal 1963, in un crescendo di sforzi per sistematizzare il movimento, sono stati tracciati diversi "alberi genealogici", per esempio da Boris Kelemen (Kelemen 1963) *e da Giovanni Marangoni per indicare un percorso di riferimenti storici che dai futuristi ai costruttivisti all'arte concreta avrebbero costituito alcune basi sulle quali si sarebbero sviluppate Nove tendencije* (Marangoni 1963a). *A suo parere quali gli antecedenti più significativi del movimento in questo senso?*

Credo che in ogni processo storico vadano analizzate convergenze e divergenze; nessun percorso storico è lineare, ma fatto di richiami e di riprese.

La storia dell'arte contemporanea, soprattutto europea, tende a denigrare fortemente la mostra che il MOMA fece nel 1965, dedicata al tema del Responsive Eye (Seitz 1965). *Quale il suo giudizio, oltre 40 anni dopo?*

The Responsive Eye fu la risposta americana ad una sfida europea, con una intonazione imperiale. Seitz venne da me, qui a Zagabria, per prendere informazioni: cosa che non è mai stata menzionata, a partire dal catalogo della mostra stessa.

Tra gli scambi interessanti tra Italia e Nove tendencije, è anche la curiosa esistenza di due riviste, "B·t. Arte oggi in Italia" nata a Milano nel 1967 e diretta da Daniela Palazzoli, e "Bit International" che nasceva nell'ambito di Tendencije 4. Le due riviste erano molto vicine per i nomi degli artisti coinvolti e per l'attenzione data alle nuove tecnologie. Eppure, dalle mie attuali ricerche e interviste, non si conoscevano. Lei conosceva la "B·t italiana"?

Non conosco questa rivista italiana, non sapevo di questa curiosa coesistenza ma credo sia una scoperta significativa e sintomatica dei punti di contatto e delle connessioni della ricerca italiana rispetto a Nove tendencije.

Quale il ruolo della Galerija dello Studentskog Centra nell'ambito di Tendencije 4?

La Galerija dello Studentskog Centra fu una importante realtà che permise a Nove tendencije un allargamento di spazio e di iniziative.
Quanto alla mostra *Typoezija* (Typoezija-Typoetry 1970), purtroppo non la vidi, mi stavo orientando su altre ricerche tra arte e scienza e preparando per andare in America.

A partire dal 1968 Nove tendencije individua nella ricerca visuale legata al computer e alla teoria dell'informazione il nuovo nucleo sul quale proseguire la propria attività, dopo quella che è stata indicata come crisi organizzativa e poi teorica del 1965. Quale il suo giudizio oggi su questa direzione di Nove tendencije, condotta soprattutto attraverso "Bit International"?

Mi sono da subito occupato di queste ricerche, sul primo numero di "Bit" esce infatti il mio articolo *Osservatore Osservato* dove presento la ricerca di Abraham Moles e di Max Bense. Ma la mia posizione interdisciplinare è bene espressa anche in un mio libro recente edito da Cambridge Publishing nel 2008, *Dispersion of Meaning* (Meštrović 2008).

Consiglio poi la lettura di un lavoro che ho personalmente seguito e realizzato da uno studioso, Armin Medosch, intitolato *Automation Cybernation and the Art of New Tendencies 1961-1973*, che a breve verrà discusso quale tesi di dottorato alla Goldsmith University a Londra, importante per l'analisi di tutto il contesto. E ovviamente, consiglio anche la lettura del già citato volume di Margit Rosen del 2011, ricco di dati e di informazioni documentaristiche e di archivio, sebbene ancor oggi mi chiedo perché non vollero pubblicarvi anche il mio testo di *Nova tendencija 3* del 1965 (Rosen 2011).

Riferimenti bibliografici

Argan, G C [et al.] 1963, *12. Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte, Rimini, Verucchio, Riccione*, 1963, Gattei, Rimini.

Argan, G C 1965, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino.

Bettini, S 1963, 'Una poetica di "gruppi"*'* in *Nuova tendenza 2*, ed. G. Marangoni, catalogo della mostra, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

Dasi, G F & Zanelli, W (eds.) 1963, *Oltre l'Informale, IV Biennale Internazionale d'arte San Marino,* catalogo della mostra, Palazzo del Kursaal, Repubblica di San Marino, 7 luglio - 7 ottobre 1963, Grafiche Gattei, Rimini.

Kelemen, B 1963, 'Kalendar', in *nove tendencije 2,* eds. M Meštrović & R Putar, [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1. 8. 1963 – 15. 9. 1963, Grafički zavod hrvatske, Zagreb.

Kultermann, U (ed.) 1964 *Neue Teendenzen*, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 13. 3. 1964 - 3. 5. 1964, Städtisches Museum, Leverkusen.

Marangoni, G 1963a, 'Notizia storica', in *Nuova Tendenza 2,* ed. G. Marangoni 1963, catalogo della mostra, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

Marangoni, G (ed.) 1963b, *Nuova Tendenza 2*, catalogo della mostra, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

Meštrović, M & Putar R (eds.) 1961 *nove tendencije 1*, [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 3. 8. 1961 – 14. 9. 1961, Grafički zavod hrvatske, Zagreb.

Meštrović, M & Putar R (eds.) 1963, *nove tendencije 2* [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1. 8. 1963 – 15. 9. 1963, Grafički zavod hrvatske, Zagreb.

Meštrović, M 1965, 'Razlozi i mogućnosti povijesnog osvješćivanja', in *nova tendencija 3,* ed. B. Bek, 1965, Galerija suvremene umjetnosti, Muzej za Umjetnost i Obrt, Centar za Industrijsko Oblikovanje, Zagreb, August 13 - October 19 1965, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Meštrović, M 2008, *Dispersion of Meaning,* Cambridge Publishing, Cambridge (UK).

Rosen, M 2011 *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961-1973,* [catalogo della mostra], Neue Galerie, Graz, 28. 5 – 17. 6. 2007, ZKM, Center for Art and Media, Karlsruhe, 23. 2. 2008 - 18. 1. 2009, ZKM , Karlsruhe, The MIT Press, Cambridge (MA).

Seitz, W (ed.) 1965, *The Responsive Eye*, exhibition catalogue, Museum of Modern Art, New York.

Bek, B, Kelemen, B & Putar, R 1970 'Typoezija-Typoetry', in *Tendencije 4, međunarodna izložba-tendencies 4, international exhibition*, eds. B. Bek, B. Kelemen & R. Putar, [catalogo della mostra], Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 5. 5. 1969 - 30. 5. 1969, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Ilaria Bignotti

L'arte deve saper produrre errori. Una conversazione con Želimir Koščević, Zagabria, 24 gennaio 2012

Introduzione

La direzione di Želimir Koščević alla Galerija dello Studentskog Centra di Zagabria coincide da un lato con l'emergere delle nuove ricerche artistiche sperimentali, concettuali e performative, generalmente indicate come New Art Practice jugoslava e sulle cui vicende si sofferma il contributo in questo dossier, *Artistic Freedom under the Auspices of the Institution – the example of the Student Centre Gallery in the period of the end of the 1960s and the beginning of the 1970s*; dall'altra, con una seconda "ondata" di collaborazioni tra Zagabria e artisti italiani di una generazione successiva a quella della prima fase di Nove tendencije: esemplare in questo senso la mostra *Typoezija-Typoetry* alla Galerija dello Studentskog Centra a Zagabria, per la cui lettura si rimanda al contributo in questo dossier *Typoezija-Typoetry. Dalla pagina poetica allo spazio performativo, tra Italia e Croazia.*
Le domande rivolte a Koščević intendono provare a ricostruire questa complessa rete di relazioni e di scambi, e al contempo riflettere, a quarant'anni di distanza, sul significato di quelle esperienze e sul valore che oggi esse hanno nella memoria di chi ne fu allora protagonista, e spesso ideatore.

Quali sono a suo parere i principali esponenti di Nove tendencije che oggi possono ricostruire le origini e la storia del movimento nelle sue relazioni con l'Italia?

Sicuramente Matko Meštrović, Vera Horvat-Pintarić e i membri di EXAT 51, a partire da Ivan Picelj, che fu molto vicino a Getulio Alviani. Inoltre fondamentale è poi ricostruire le vicende che si definirono attorno alla Galerija Grada Zagreba, nucleo dell'attuale Muzej suvremene umjetnosti. Picelj e i curatori della Galerija, all'interno della quale lavorai come volontario, furono anche il mio primo contatto con il mondo dell'arte contemporanea.

Anche se i miei interessi artistici poi furono molto ampi e diversificati, la mia formazione avvenne in questo contesto; altrettanto importante fu Zdenka Munk, una persona molto aperta e anche non così strettamente influenzata dalla situazione socio-politica jugoslava, situazione che è alla base e che può fornire molte

spiegazioni per comprendere le ricerche artistiche, ma anche le mostre, i festival musicali cinematografici e teatrali dell'epoca tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60. Anche Nove tendencije fu il prodotto della situazione politica e sociale che si venne a definire a Zagabria, e specialmente per le ricerche artistiche a Zagabria, più che a Belgrado e a Lubiana o in altri centri dell'epoca.

C'è un libro, scritto e curato con Ješa Denegri, intitolato *Exat 51*: qui le ricerche artistiche sono analizzate nella introduzione attraverso la situazione socio-culturale e ideologica del periodo tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 (Denegri & Koščević 1979).

Lei iniziò a lavorare quale direttore della Galerija dello Studentskog Centra a Zagabria nel 1966 e tra le prime mostre fu Imaginarni Muzej I*, tenutasi nel mese di maggio. Ne vuole parlare?*

L'idea alla base di quella mostra fu provocare un ripensamento del lavoro del museo, generalmente inteso come luogo di conservazione di opere e oggetti. Sicuramente influì su questo progetto anche la mia seconda laurea in Etnografia e Antropologia Culturale: attraverso questa mostra, volevo sottolineare che non era la produzione artistica alla base della cultura, ma quella umana; e così nella Galerija esposi insieme opere di arte antica e moderna con manufatti vari: non fu facile convincere i curatori dei vari musei a prestare i loro oggetti, in quanto temevano che non ci fosse la giusta professionalità con la quale presentare questi oggetti e li spaventava anche avvicinare, per esempio, un tessuto del museo etnografico con un'opera di Ivan Picelj. Inoltre avevo conosciuto un esploratore di Novi Sad che prestò per la mostra diversi manufatti provenienti dalla Nuova Guinea e dall'Australia. E al contempo appesi poster dei lavoratori in Palestina.

Durante l'inaugurazione, suonò un'orchestra, ma facendo anche molto rumore, per contaminare ancora di più il senso dell'esposizione. La mostra ebbe poi un notevole successo e ne furono fatte altre due edizioni, nel 1967 e nel 1968.

In quegli anni sostenevo che avevamo il diritto dell'errore: le mostre dovevano produrre errori, e questo anche per contrapporsi alle mostre di arte programmata, che non concedevano spazio all'errore e presentavano invece opere attentamente costruite e progettate.

Noi volevamo dimostrare che invece le opere potevano produrre nuovi pensieri, proprio attraverso l'errore.

Eppure la mia formazione avvenne con gli esponenti di EXAT 51, con Richter e gli altri, Picelj e con lo staff della Galerija Grada Zagreba che si occupava di arte contemporanea.

Dalla fine degli anni ‘60 mi avvicinai maggiormente agli artisti della mia generazione: allora avvenne un secondo momento importante, il forte e contrastato confronto tra gli artisti provenienti dall’Accademia di Arti Visive e quelli che non venivano da studi accademici.

Dimostrazione di questo contrasto fu la mostra *Hit-Parada (ambjenti Galić, Kuduz, Šibenik)* nel 1967, quando un grande tubo di plastica trasparente fu gonfiato e fuoriuscì dalla galleria: il grande oggetto fu distrutto dagli studenti dell’Accademia di Belle Arti, proprio durante la inaugurazione.

I giorni successivi, pubblicai su un quotidiano quali fossero le nostre reali intenzioni. *Hit-Parada* fu anche la prima vera installazione artistica in Jugoslavia.

Parallelamente, il mio principale interesse fu quello di favorire il più possibile la comunicazione e lo scambio tra artisti a livello internazionale: italiani e tedeschi, in particolare, vennero a più riprese nella Galleria, come anche stretti furono i rapporti con la Cecoslovacchia e la Polonia, ma anche tra le regioni vicine alla Croazia, per favorire il dialogo nella nostra terra.

Non so come, ma davvero molto presto - e come si può ricostruire dalla mia corrispondenza con Jiří Kolar, László Beke, con la Galerija Foksal a Varsavia - gravitarono attorno alla Galerija dello Studentskog Centra artisti e operatori culturali di questo livello: ricordo benissimo quando mia moglie e io andammo un inverno a Budapest a trovare László Beke, che allora era davvero povero, e gli dicemmo che volevamo aprire le porte al dialogo artistico con la Polonia e la Cecoslovacchia. Lui poteva aiutarci perché era molto vicino a tutto il movimento underground e iniziai a mantenere i contatti con lui e con il movimento.

Al contempo, la ex-Jugoslavia era molto aperta e la Galerija dello Studentskog Centra fu sempre più in contatto con i paesi occidentali.

Da chi furono allora favoriti i contatti tra la Galerija dello Studentskog Centra e l’Italia?

Dal movimento di Nove tendencije, ma anche dall’AICA, Associazione Internazionale Critici d’Arte, e dall’Icom dei quali ero io stesso membro. Un altro tramite importante fu con Catherine Millet, che allora era molto giovane, a Parigi.

Inoltre, sempre in quegli anni, grazie a numerose borse di ricerca feci esperienze a all’estero e in Europa, entrando in contatto con altre personalità e artisti e di tutto questo risentì anche la programmazione espositiva della Galleria. Fondamentale furono la mia formazione con Pontus Hulten al Moderna Museet di Stoccolma, con la DAAD viaggiai a Berlino, poi feci diverse esperienze a Leverkusen, a Eindhoven, a Amsterdam.

Düsseldorf fu un altro centro importante: semplicemente, passo dopo passo, fui diversamente "contaminato" da questo virus di nuove ricerche, e così lo fu anche la Galleria.

Quindi posso dire che dal 1969 iniziai un percorso assolutamente autonomo di curatore e direttore.

Anche Germano Celant venne qui due o tre volte, ma velocemente perse il suo interesse nei confronti della nostra attività.

Come nacque la mostra Typoezija-Typoetry *e quali altre mostre a partire dal 1969 sono a suo parere, viste oggi, peculiari della sua direzione e impostazione critica e quali i rapporti italiani che confluirono in esse?*

Fu Picelj a parlarmi di Scheggi e a coinvolgermi, nel 1969, nella manifestazione *Tendencije 4*, chiedendomi di pensare a un evento nella Galerija dello Studentskog Centra. Subito coinvolsi Biljana Tomić ed Helena Subotić a Belgrado, con le quali ero in stretto contatto. L'idea della mostra fu sviluppata da me con Biljana Tomić e Želka Čorac. Mihajlo Arsovski, designer, creò la grafica dell'esposizione; importante fu anche il mio contatto con il gruppo Fluxus, in particolare con Georgy Gallantine che incontrai a Budapest.

Un'altra mostra importante fu *Gulliver u zemlji čudesa* [*Gulliver in Wonderland*], allestita nel Koranski Park Sculpture di Karlovac, nella primavera del 1971: grandi mani uscivano dalla terra, come quelle di Gulliver…la mia idea fu quella di creare grandi *environment* in una città piccola, anche provinciale, vicino a Karlovac, in un piccolo parco sul fiume. Gli ambienti furono realizzati dagli artisti e in collaborazione con gli abitanti: lavorammo tutti insieme, con Sanja Ivecović, Dalibor Martinis, Braco Dimitrievič, Goran Trbuljak…gli artisti della nuova generazione.

Ancora nel 1969, un'altra mostra importante fu *Izložbe Žena i Muškaraca* [*Esposizione di Donne e Uomini*], tenutasi nel giugno 1969 alla Galerija dello Studentskog Centra.

L'idea fu di presentare il pubblico a se stesso. Di esporre uno spazio vuoto. Solitamente le persone fanno una mostra per guardare le opere e marginalmente approfondiscono le relazioni, se non in modo superficiale. Per cui mi dissi: lasciamo che sia il pubblico a fare una mostra.

L'inaugurazione fu alle nove di sera, il 27 giugno. Il pubblico, numeroso, arrivò una quindicina di minuti prima della mostra, ma la galleria era chiusa e quindi fu accolto nel teatro, in uno spazio illuminatissimo. Due assistenti entrarono nella galleria e esattamente alle nove aprirono la mostra. Le persone entrarono di corsa, interessate e credendo forse di vedere uomini e donne nudi. Ma non trovarono nulla.

Si riunirono dapprima al centro e poi si spostarono tutti alle pareti, vicini alle mura, per un'ora, senza parlare. E stettero così un'ora.
Attorno alle 10-10 e 30 di sera, la mostra chiuse.
Nessuno disse nulla, nessuno parlò.
Forse solo alla fine capirono.

La cosa più importante e divertente fu il testo che feci dopo la mostra; questa, scrissi, doveva essere realizzata dal pubblico.

Qualche anno dopo, vicina per concezione a *Žena i Muškaraca* fu la mostra *Na poštanske pošiljke* [*The Postal Consignments*], ideata quale sezione della settima Biennale di Parigi, e allestita alla Galerija dello Studentskog Centra nell'aprile 1972: si trattò di un'altra operazione provocatoria e critica, nei confronti del concetto di Mail Art.

Nulla fu appeso alle pareti. La mostra era esposta in una grande scatola di legno grezzo, chiusa , e il pubblico non poteva neppure aprire la scatola.
La scatola era piena di lettere che però non potevano essere viste singolarmente, ma solo per il volume che producevano, per l'ingombro che avevano.

In quel periodo, infatti, iniziai ad essere un po' sospettoso rispetto all'arte concettuale. Mentre era ormai diffuso e notevole il "consumo" dell'arte concettuale, e numerose le mostre d'arte concettuale nelle gallerie, decidemmo di mostrare la Mail Art nella sua vera dimensione, nella sua caratteristica originaria: quella di essere un oggetto postale che riempiva le scatole della posta.

Un'altra operazione importante fu l'azione di strada, quando andammo in bus per le strade della città di Zagabria con un gruppo di artisti di Belgrado, facendo una sorta di "passeggiata".

Riferimenti bibliografici

Denegri, J & Koščević, Ž 1979, *Exat 51: 1951-1956*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, Zagreb

Koščević, Ž 1975, *Galerija Studentskog centra Zagreb: 1961-1973,* Studentski centar, Zagreb.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Ilaria Bignotti

Una storia di amicizia e di collaborazione tra Italia e Croazia negli anni Sessanta: Paolo Scheggi e Biljana Tomić

Introduzione

A Biljana Tomić sono state rivolte una serie di domande tese a ricostruire la sua posizione critica in merito all'ambiente artistico degli anni '60 in ex-Jugoslavia, con particolare attenzione alle vicende di *Tendencije 4*, alle relazioni tra ricerche visuali e performative e per comprendere le relazioni tra artisti e critici italiani e artisti e critici jugoslavi.
Biljana Tomić ha preferito rispondere con una memoria relativa a Paolo Scheggi e alla performance *Oplà-Stick. Passione secondo Paolo Scheggi*, da questi ideata e messa in scena alla mostra *Typoezija-Typoetry*, organizzata nel contesto della manifestazione di *Tendencije 4* alla Galleria del Centro Studentesco di Zagabria, allora diretta da Želimir Koščević e sulla quale si rimanda al contributo in questo dossier: *Typoezija-Typoetry. Dalla pagina poetica allo spazio performativo, tra Italia e Croazia.*
La memoria di quegli anni, ha aggiunto, è così complessa e densa che sarebbe stato difficile tradurla in alcune risposte; allora, le cose succedevano e spesso non si aveva neppure il tempo di riflettere su quanto e come avrebbero inciso nei tempi futuri. Al contempo, ragionare oggi su quei fatti, allora così densi di aspettative, speranze, utopie, passioni, è riduttivo: così, Biljana Tomić ha preferito parlare di un artista italiano che lei stessa invitò a *Typoezija*: Paolo Scheggi (Typoezija-Typoetry 1970).
L'attenzione con la quale Tomić guardava alla ricerca di Scheggi era sintomatica dell'interesse sviluppatosi in ex Jugoslavia a partire dal 1966 per i linguaggi sperimentali, per le pratiche teatrali e performative, per la contaminazione tra diverse discipline, per l'arte concettuale.
Così, dietro a questa memoria di una ventina di righe, vi è molto di più di un ricordo personale: basta leggere tra le righe.

In memoria

di Biljana Tomić

Nella mia memoria c'è una bellissima immagine di Paolo Scheggi: una camminata a Milano, mentre insieme andavamo verso la Galleria del Naviglio. Era il 1968.

Ricordo che mi fece impressione il contrasto scaturito tra la sua figura, così precisa, misurata, unita a quella eleganza che lo distingueva, e il suo cammino così svelto, come il corpo in movimento dei famosi futuristi.
Era una persona magnifica, sensibile e con una profonda educazione.

La sua arte si svolgeva su una preziosa linea bianca, da Fontana a Manzoni, da Bonalumi a Castellani.

Una linea che già da sé diceva della peculiarità dell'arte italiana. Scheggi riusciva, in questa linea, ad abbracciare i due poli: da un lato la sperimentazione delle nuove tecniche e tecnologie delle arti visuali e della produzione, dall'altro l'orientamento verso i nuovi media e la tensione alla multidisciplinarietà. Il suo atteggiamento esprimeva, al contempo, una sua essenziale visionarietà:

> [...] *ma abbandonare l'illusione e entrare nella realtà, trasformare lo spazio virtuale in spazio reale, spostare lo spazio reale in tempo visibile e vivibile, rifiutare la contemplazione per l'azione, lo statico per il dinamico. E ancora. La necessità di trasformare la parola, il gesto, il suono. Il movimento in tempo-plastico-totale* […] (Rusconi 1969, p. 17).

Dopo cinquant'anni, le sue parole sono ancora attuali, e molto di più.

Oggi, che viviamo nei tempi dei media digitali, che le trasformazioni della realtà sono un fatto, la sua visione della multidisciplinarietà e della multidimensionalità si ritrova nelle attuali percezioni del mondo e nelle trasformazioni costanti del vedere, del parlare, del sentire e del vivere.

Eppure oggi, quando tutto è ben più veloce "del prima", si è persa quella straordinaria proiezione utopistica che caratterizzava e nutriva gli anni Sessanta.

In Italia ho seguito il lavoro e le mostre di Paolo Scheggi.

Purtroppo non è riuscito a essere presente al festival teatrale BITEF, tenutosi a Belgrado dal 1968 al 1973.

Però devo dire che è stato favoloso l'incontro a Zagabria per le Nuove tendenze nel 1969, quando Scheggi era presente con Franca [Scheggi Dall'Acqua, moglie dell'artista, n.d.r.] e realizzò un fantastico pezzo teatrale, performativo, direi un *happening* di lettere, conclusosi con il ballo finale dei partecipanti.

Le sue opere, le sue installazioni con i fori multidimensionali, avevano un significato anche politico, sociale oltre che artistico e culturale: in sé contenevano realtà parallele, esistenze umane: le sue forme stratificate risuonavano, spaziose, il rumore e il silenzio delle anime, delle vite, delle vie delle speranze.

Riferimenti bibliografici

Rusconi, M 1969, ‘Paolo Scheggi: “Riempire un tempo come tempo di teatralità”’, in Boursier, G, Moscati, I & Rusconi, M 1969, ‘Dopo la scenografia. Pittori e scultori all’assalto dello spazio scenico (Jannis Kounellis, Edoardo Arroyo, Paolo Scheggi, Michelangelo Pistoletto, Mario Ceroli)’, *Sipario* n. 276, pp. 15-20.

Scheggi, P 1969, *Oplà-stick, Passione secondo Paolo Scheggi*, Edizioni del Naviglio, Milano.

Typoezija-Typoetry 1970, in *Tendencije 4, međunarodna izložba- tendencies 4, international exhibition*, eds. B. Bek, B. Kelemen, and R. Putar, [catalogo della mostra], Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 5. 5. 1969 - 30. 5. 1969, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb.

1989-2013

contributi

Attraversamenti di confini.
Italia-Croazia tra XX e XXI secolo

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Jasna Jakšić

On total work of art, dismantled

Abstract

The text discusses several recent works by five artists and one artistic duo originating from Croatia: through the works in question it seeks to accentuate some of the key elements that could describe something as the "national art scene". Issues of cultural identity, recent history, art history and its myths exist along with artistic practices whose means of expression are far from any local context, but all of them call for international audience. The point of departure is the notion of "total work of art" coined more or less in times when the nation state and, consequently, national art were invented. But, just like the totality of artistic experience, once established, has been dismantled, works by Ana Hušman, Lala Rašić, Ivana Franke, David Maljković, Damir Očko, and Fokus grupa (Iva Kovač and Elvis Krstulović), questioning perception, identity construction, modernist past and present of permanent transition, language and its performativity, do not corroborate national self-presentation in contemporary art. On the contrary, they cut into its weak points, not only with their double and plural identities, but also with their multilayered openness towards other cultural contexts.

The second panel of *Contemporary Art 1. Didactic Exhibition on Abstract Art*, a travelling exhibition which took place in 1957 at Zagreb's Gallery of Contemporary Art - today's Museum of Contemporary art Zagreb - and aimed at offering a modernistically structured view on contemporary art and its sources to the widest public throughout Yugoslavia - contained a translation of the famous diagram by Alfred H. Barr, which offered a synthesis of art with Bauhaus as its centrepiece (Kolešnik 2011, p. 139), branching off towards the abstract art of the time. We are in the late 1950s, and along with high modernism it is the upcoming neo-avant-garde that increasingly takes over the language of the mass media, preparing an extended reading of the interpretation and reception of artworks. As one of the historical sources to which art recurs in its experimental currents, the utopia of the artistic synthesis, a total work of art, inherited and subverted from the Wagnerian world and the revolutionary visions of a totalizing, omnipresent art intended for the popular masses at large, sporadically resurfaces (Roberts 2011, p. 8). The discipline of Bauhaus, focusing on rationality and everyday life, has translated it into the total

design of private, working, and public space, where the borderline between art and life has become blurred, creating a fundamental political responsibility that has been readily accepted by the neo-constructivism of the post-war period. Considering these tectonic shifts in the creation, reception, and presentation of artworks from the positions of today's contemporary visual production, it seems remarkable as opening up those fields of form and content that are now increasingly considered self-evident. Thereby it was not the present-day type of total art, which inevitably includes monumentality and universality. In accordance with the medium that has introduced the total experience in the first place, namely cinema, its potential can also be viewed through the prism of multiple channels through which the artwork, or its process of creation, are distributed, mediated and presented in a gallery or in any other context where art is displayed. Modernism promoted a seemingly neutral, self-sufficient and universally intelligible art object: so what has remained after the fall of that modernist utopia? Often emptied of the object, the context has remained bare, and is used to derive strategies of interpretation, presentation, and substitution of the artwork or the activity as such. The totalizing role is no longer played by the opera, but rather by the artistic installation or, in an extremely reduced form, by artistic documentation, that, according to Boris Groys, reconnects art and life in biopolitical terms, when through the means of documentation life becomes art itself (Groys 2006, p.12).

When describing the contemporary Croatian art scene and its links to Italy by means of artworks and artistic procedures, the simplest way would be to analyze the opuses of several contemporary artists who are active in the Croatian context and were at some point connected to Italy during their training or professional life – and these are truly remarkable artists such as Zlatko Kopljar, Vedran Perkov, Igor Eškinja, Nemanja Cvijanović, and Marko Tadić, to name just a few. However, in the following pages, through the narratives on these authors, my aim has been to outline the tension between interpreting the image of the national scene today and the way in which art relates to the national in the first place, as well as today's reflections on the internationalism of the historical avant-garde and neo-avant-garde. Attitudes towards a different culture, to which Croatia has been historically linked in many ways, varies from one case to another - be it in terms of influence of individual artists, references to former cultural collaboration, present-day initiatives, or the location in which particular artworks were created. Or perhaps it is something that may be a common trait of artworks emerging from cultural contexts that are not easily interpreted by using international standards - the very format of self-representation beyond the rather uncomfortable setting of the official national culture.

Fig. 1: Ivana Franke, *Seeing with eyes closed*, 2011. Courtesy of the artist.

The art of Ivana Franke builds on the tradition of the avant-garde, both the historical one and the neo-avant-garde: the concepts of total and open artwork unite in her minutely planned ambiences, each of them in itself an exercise in visual perception. The totalizing mandate of achieving a fusion between life and art, imposed by the historical avant-garde, overlaps here with a carefully construed synthesis of artistic and scientific research: in her recent piece called *Seeing with Eyes Closed*, inaugurated at Peggy Guggenheim Collection in Venice in June 2011, and subsequently presented at Zagreb's House for People and Art Lauba in 2012, Franke constructed an environment for perceptive stimulation and an analysis of the emergence of visual images. But the ambience, which is completed only when the spectator has entered, is only a part of her research, albeit perhaps the most spectacular one: it is complemented by a lecture held at the exhibition opening and an artist book. In view of her collaboration with scientists, Franke can quite consistently be classified as continuing the research of the neo-avant-garde of the 1960s. Moreover, the form of her *monadic room*, as Elena Agudio has called it (2011), as a space left to the flashes of light flickering at frequencies ranging from 10-50 Hz, has the features of a nomadic, travelling structure for the analysis and production of images. The construction itself was preceded by a research on perception, carried out by neuroscientist Ida Momennejad, while Franke's models in the use of flickering light include *Dreamachine* by Bryan Gynt from 1964 (Agudio 2011). Getting away from the visual impressiveness of this stroboscopic artwork and

towards what precedes our perception and construes it, we will get to the conditions of image production and the reflection of perception in their performance, even their eventfulness. For images happen in our brains after all, as a segment of the complex process of mediation, projection, and editing of the external world. It is through the image of the self that we see the world, while the way in which it is created, under the impact of our environment, is subject to the basic political question of how the world comes into existence and how we operate within it.

In this segment, Franke's work may be comparable to the environments of Gianni Colombo (Beccaria 2009), reminiscences of which are certainly present. A common element is that his artworks would acquire their final form in the very eye of the observer, due to his use of pulsating light in his early ambiences. But whereas Colombo's art involved a sort of social dynamics, engaging groups of visitors in his ambiences, that of Ivana Franke, at least in this particular case, is meant entirely for an individual perception, even when more than one observer is allowed to enter the room, as in *When I close my eyes, I see a flock of birds.* Reserved, without the baroque scenic quality that is so characteristic of Olafur Eliasson, with whom she shares some common traits, her work makes a decisive cut away from the stroboscopic dispersion of the visual sign and the aggression directed against the ocular nerve. Its fundamental democracy resides in that almost bare segment of the modernist utopia: it is an artwork submitted to naked perception, in an almost equal collision with both science and art, demystifying and re-mystifying the latter at the same time. As neuroscientist Ida Mommenejad, with whom, as well as with Alexander Abbushi, Ivana Franke developed her works *Seeing with eyes closed* and *Waking background*, stated in her lecture held at the exhibition opening, those works create an environment for critical reflection on how we see ourselves and how the seeing ourselves shapes us. Mommenjad interprets it as a mode of political action in the almost Bauhaus-like idea about the impact of the perceived on the performance of the self and the way it operates in the world, as well as the responsibility for creating and operating in the world of visual images and signs.

Fig. 2: Ivana Franke, *When we close our eyes we see a flock of birds*, 2013. Courtesy of the artist.

Fig. 3: David Maljković, *Images with their own shadow*, 2008.
16mm film installation. Courtesy the Artist, Annet Gelink Gallery Amsterdam, Georg Kargl Fine Arts, Vienna, Metro Pictures, New York, Sprueth Magers, Berlin London.

Fig. 4: David Maljković, *Images with their own shadow*, 2008. film still. Courtesy the Artist, Annet Gelink Gallery Amsterdam, Georg Kargl Fine Arts, Vienna, Metro Pictures, New York, Sprueth Magers Berlin London.

The *ouevre* of David Maljković recalls the neo-avant-garde on several levels. The most famous example is his video *Scenes for a New Heritage* from 2004, which almost iconically warned of the demise of the modernist utopia as embodied in the artworks of sculptor Vojin Bakić. As a protagonist of Croatian and Yugoslav modernism and author of some of the most successful abstract sculptures in public space, mostly placed at commemorative localities related to the anti-fascist struggle in World War II, Bakić witnessed at the very end of his life the destruction of so many artworks in the Croatian war of the 1990s: at that time, monuments commemorating the struggle of the Yugoslav partisans were a challenge and a provocation to a part of the Croatian population, and in Bakić's case, his Serbian origin and the partisan tradition of his family could only be a disadvantage. A long-awaited retrospective exhibition of his work is soon to be opened at the Museum of Contemporary Art. Maljković's film takes place in front of one of Bakić's most controversial monuments: the commemorative complex in Croatian WWII memorial site Petrova Gora, a futuristic construction from 1981 that remained uncompleted, and which the contemporary art critics could barely accept as it was far ahead of his time.

Unfortunately, the monument was devastated after the territory was returned under the jurisdiction of the Croatian state in 1995: it lost a part of its steel plating. In Maljković's post-apocalyptic video, the visitors approach the monument and discuss in a non-existing language - translated in subtitles - about the enigmatic uses and functions of the monument. The author almost prophetically heralded the visual travelogues that have been presenting Yugoslav abstract sculpture in the recent years, rather superficially and with a good dose of exoticism. But among the most relevant investigations on the public monument sculpture of the 1960s and 1970s, which have explored the modernist legacy in an artistic and academic context, and have been on the increase since the early 2000s, a particularly important one is the project called *YESTERDAY TOMORROW* by curator Vesna Vuković, who has more than once and from various viewpoints raised the question *What is to be done with Petrova Gora* by means of exhibitions set up at the very locality of the monument and at Gallery Nova, as well as in debates and a publication.

Fig. 5: David Maljković, *These days*, 2005.
video stills. Courtesy the Artist, Annet Gelink Gallery Amsterdam, Georg Kargl Fine Arts, Vienna, Metro Pictures, New York, Sprueth Magers Berlin London.

The ensuing video *Memories of These Days* (2005), created shortly afterwards, was shot in the former Italian Pavilion at the Zagreb Fairgrounds[1]. Its main protagonists, people of Maljković's age and active on the Croatian cultural scene, utter bizarre sentences in English, unnaturally slowed down and in a distorted voice. We could interpret them as ghostlike, and, according to Anselm Franke, "for Maljković, ghosts do not come from an elsewhere, they are simply there; reminding that the past is still with us" (Franke 2012, p. 85). It is the generation that spent most of its most productive years in the waiting room of the transition period, at the time when the entry of Croatia in the EU was speculated to happen in 2009 (Cerizza 2007) The video was presented in the interior of a standing car, its wheels blocked by a cardboard prop, an exhausted and abandoned counterpart of *Nike of Samothrace* from Marinetti's *Futurist Manifesto*. This world delivers modernity realised as a psychological condition; no longer mythological, it has become mental reality and then a reality of de-mobilisation, states Franke in his essay *Modernity Realized (*Franke 2012, p. 105). Voice, which is perhaps the first element introducing intermediality and totality into the well ordered visual world of modernism, is what has been taken away from the young (and beautiful!) people featuring in a film shot in 2008, in front of artworks made by artist and architect Vjenceslav Richter at the Collection of Vjenceslav Richter and Nada Kareš-Richter. They have been given Richter's voice, and by using this director's intervention, Maljković has transformed his imaginary spectators and the fictive audience of Richter's work and museum into a medium, into those who transmit the message. Vesna Meštrić, curator of the Richter collection states in her introduction essay that *Images with Their Own Shadows* have their origin in the legacy of the EXAT 51 ideas, expressed in one of Richter's less familiar statements:

> [...] if there were such a thing as architecture without function, if it were actually a collage crucified in space, it would be a real spatial image experienced by the viewer from the inside, but in that case a part of the image would always be out of his range of sight (Meštrić 2011).

At the series of exhibitions *Images for Secession*, this artwork has been represented by a crystal-like stage set and a screening frame, as a window into utopias that were perhaps never as topical as today. Its shape has its origin in one of late Richter's works, as Vesna Meštrić writes, *Truncated Cube* from 2001, which marked his explorations in the field of deconstruction «by opening the inner spaces of a cube as new artistic facts» (Meštrić 2011).

[1] For an analysis of this work, see Valentina Rossi essay published in this volume.

Fig. 6, 7: Ana Hušman, *Postcards*, 2013. film stills.
Courtesy of the artist.

A stage set, this time cinematic, likewise accompanies the gallery staging of one of the most awarded films by Ana Hušman, *Lunch* from 2008. A study on the rules of proper behaviour, taken from traditional cookbooks and manuals on etiquette, has been dramatized on the basis of an almost exaggerated evocation of social gatherings in the 1970s, when such literature was very popular and widely read. The rather archaic sentences describing the desirable manners when entertaining guests for lunch problematize rather openly the issue of woman's work and her responsibility for the household, additionally underlined by the stage set and the costumes, which recall the era of intensive struggles for women's rights. At the same time, with regard to the thirty-year time gap, the film draws its spectators, at least those from the European cultural circle, onto the slippery ground of nostalgia. A different type of nostalgia, now for one's homeland, has been used as a basis of small educational sketches in the textbook of Croatian language intended for the children and grandchildren of Croatian emigrants, which Hušman has staged in her most recent film, *Postcards* (2013). Learning a language that these protagonists did not suck in with their mother's milk, but must learn as a second language despite their origin, proves to be an excellent medium for communicating bizarre commonplaces and reasons for national pride. In order to corroborate national identification with the linguistic one, the emigrants' children are thus taught that they belong to one of the most ancient peoples in Europe. It is known that Eugène

Ionesco used to borrow texts from handbooks of English language for his theatre of absurd, but these sentences, whose meaning is often reduced to exemplifying a grammatical rule, or teaching the correct use of a word, seem even more grotesque in their function of awakening and triggering national pride. Thus Croatia and Zagreb are considered very ancient - unlike America, discovered only in 1492 - famous for their beautiful old houses and their caring and hospitable people, who drink brandy before their lunch... These expectedly stereotypical situations are enhanced by means of cultural and tourist information about Zagreb, which sound equally absurd and are in some cases simply incorrect. As Ana Hušman states in the interview published in the exhibition leaflet:

> for the play I use dialogues from handbooks for studying language and they are interesting because they are written in a way you cannot stage. That is the dialogue that cannot be realized. The impossibility of the performative of the text and the possibility of ending it at any given moment is interesting to me in work with actors and the text itself (Hušman 2013).

The film alternates sketches in the form of reading exercises with acted segments, moving picture postcards of Zagreb and their emotional descriptions, and with textual sequences containing sentences that actual people have written on postcards sent to their dear ones or relatives back home in Thirties. That often insecure, uncouth and even incorrect language is contrasted in its living history to the artificial language standard that permeates the tacky dialogues falsifying the past and the present for the sake of propaganda rather than education. In her text *Postcards* Leonida Kovač added to History and Photography, which Barthes recognizes as inventions of the nineteenth century, nation state and postcards:

> In this nineteenth century, in which the industrial revolution was accompanied by the invention of mass, reproducible media and mass migrations of the population, the nation state set up a monopoly on the postal system, and the first printed picture postcard the visuals of which were meant as souvenirs appeared in 1870 in France, at Camp de Conile, the training camp for soldiers in the Franco-Prussian war (Kovač 2013).

Let us finish the line with the notion of *Gesamtkunstwerke,* which emerged after the national uprisings in Europe of 1848. Three music intermezzos bring songs that are repeated beyond the limits of the spectators' patience, performed by an orchestra dressed as animals in the national coat of arms. However, that musical heraldry,

inspired by songs that bear actual national significance, is exhausted in its symbolical meaning, as it is, alluding to the continuity of national statehood in a period that did not even know the idea of nation, void of all content in the present context, or even for the times when the national coat of arms was designed.

Fig. 8: Fokus grupa, *A Proposal for the Monument to the New (Inter)Nationalism* (installation detail), 2012. Courtesy of the artists

National parks and memorial localities are places in which the territory of a state is inscribed emotionally, intertwined with personal histories and daydreaming. They have an important role in recent installations by Fokus grupa (art and life partners Iva Kovač and Elvis Krstulović), presented for the first time at Miroslav Kraljević Gallery in Zagreb in 2012. The smallest, most basic unit of the installation, which provides the common title to the entire exhibition, is the sculpture *A Proposal for the Monument to the New (Inter)Nationalism* - a faithful replica of an oak twig: a powerful tree that is at once a symbol of numerous and diverse Indo-European identities, but also a historically marked economic resource and, in some cases, a stronghold of national or regional economies. Like its counterpart from the animal kingdom, the eagle, the oak features in numerous national emblems, and their strong mythological foothold among, for example, the Slavic nations, lies in the fact that both symbols allude to the supreme deity called Perun, an archetypal figure of patriarchal power. Similar attributes are ascribed to the Greek Zeus, “the father of gods and men,” as well as to his Roman counterpart, Jupiter, and these ancient pagan deities are replaced in the Christian version by the Old Testament Saint Elias or the celestial

warrior Saint Michael. In times of national revivals and awakenings, as well as the creation of nation-states or at least mythologies on the European soil, the pagan heritage and its atavisms are used as a foundation for youthful nationalism, more often than not with a visual backdrop of the newfound beauty of the untouched, virginal, and sometimes wild and cruel nature. But the frail twig appeared in the exhibition as an emblem of resources, that is, the utilitarian application of symbols, functioning as a reminder of the former economic importance.

Seen symbolically, the frail twig, made out of polyester, is a tree substitute dedicated to the divine father, whose sanctuaries were often located on mountain tops or at least hills. A more contemporary version of such an altar is the *Altar of the Homeland* by Kuzma Kovačić, erected in 1994 in Medvedgrad above Zagreb during the questionable restoration and reconstruction of the medieval fortress which had roused the popular and literary imagination at the time of late Romanticism. Combining the location of the pagan sanctuary dedicated to an altitude deity with the aggressive royalist tradition of the original, nineteenth-century Altar of the Homeland in Rome, a monument was designed that stands apart from the formal lines of late minimalism thanks to a few descriptive details which locate it in a specific historical context. In the gallery appropriation of the purified altar form, Iva Kovač and Elvis Krstulović used a far more perishable and modest material than precious stone, utilizing recycled discarded chipboard furniture for creating the sculpture *Behavioral Furniture*. Kovačić's altar's neutral cubes recreated by Fokus grupa direct the motion through the Gallery Miroslav Kraljević, in a way almost becoming gallery furniture, a sculpture that not only can be touched but also sat upon, reduced to its basic form and some fundamental utilitarian uses, like sitting on it while watching the film projection.

According to the authors, the starting point of the film *There Aren't Words for What We Do or How We Feel so We Have to Make Them Up* and of the entire project is their foray into nature which had begun precisely at Medvedgrad. Their trips to Medvednica were not escapist protests like the work *Hallelujah the hills* by the group Weekend art - filmmaker and performer Tomislav Gotovac, Ivana Keser Battista, Aleksandar Battista Ilić -, but a pilgrimage to the place that has in recent media reveilles become one of the new iconic images that affirm the identity of the inhabitants of *Our Beautiful*. The authors' forays have resulted from them, followed by a professional camera through national parks with the intention of being openly exposed to the celebrated landscape. Giving up the safety of the ironic tradition and distance, Fokus grupa embarked on a quest for "genuine national identity" in a landscape devoid of immediate markers of civilization and historical sediment, even in the form of ruins so dear to Romanticism.

The film *There Aren't Words for What We Do or How We Feel so We Have to Make Them Up* opens with an allusion to an anecdote that affirms the myth of "the most beautiful county in the world" - Alfred Hitchcock's famous admiration for the sunset on the shores of Zadar - but the filmic quest for Arcadia and the authentic emotions it awakens becomes a meditation on the failed attempt to construct the image and vision that would directly, nonverbally, mediate concepts such as origin, unity, purity, timelessness. Language, another stronghold of national identity, is performed in the film by a male speaker, in international English seasoned with a Slavic accent.

Embarking on a trip outside the secure city street raster as well as beyond their usual media of artistic work, Iva Kovač and Elvis Krstulović commence their search for the "real places" that lie outside the media-mediated instruments of national self-identification and pay visits to all the more or less present mythical topoi, like the Velebit's Holy Hill. Their characters are not recorded by camera, but inscribed in the editing process, integrated only by the seemingly neutral suggestive baritone who confesses the search in the first person. The work's procedural aspect, indicated only by the confessional form of the text, can be glimpsed through the dramaturgy of attempting and giving up which the spoken testimony is based on.

International English, but in written form, appears in the artist book *Perfect Lovers* (2002 - 2012). The very choice of language distances itself from the form of the private, and the confessional character of the real stories is blurred by the shifts and overlaps of the protagonists' identities. The texts, short love croquis, are followed by the authors' private photographs, thus physically exposing their intimacy, hidden behind words in the language performance and displaced narration. The confession thereby takes refuge in the secure domain of sexual fantasy, and the documentary in fiction. The couple's photographic exposure takes place with separate protagonists, in moments of relaxation and outside any roles, revealing them only in their physical presence. The internationalism introduced by the oak twig, a symbol of identity and the ancient basis of economy but also of the space created by man, is conveyed through a public display of confessions and intimate stories. Love is derived from the acceptance of the world through the division of difference, and that is the beginning of the universalist potential of each of these personal, intimate stories, as Alain Badiou would say in his book *In Praise of Love* (Badiou 2011, p. 51). But while discussing the comparison of love and politics, Badiou also touches on the subject of internationalism, this time through the somewhat anachronistic notion of "fraternity."

> There are two political, or philosophical-political, notions one can compare at a purely formal level to the dialectics present within love. Firstly, the word “communism” encompasses this idea that the collectivity is capable of integrating all extrapolitical differences… But what on earth is “fraternity”? No doubt it is related to the issue of differences, of their friendly co-presence within the political process, the essential boundary being the confrontation with the enemy. And that is a notion that can be covered by internationalism, because if the collective can really take equality on board, that means it can also integrate the most extensive divergences and greatly limit the power of identity (Badiou 2011, p. 60).

«National landscapes use their nature, in which image and reality are intertwined, in order to naturalize the nation’s legitimacy. Like the altar, the image of the national landscape summarizes their complexity into visual clarity» as Paul Wilson (2007, p. 155) writes in his text *Banality and critique: Contemporary photography and Finnish national landscape*. Contemporary Finnish photography and the famous Helsinki School, which Wilson discusses in his essay, are often cited as an example of the coupling of art and nationalism which seeks to internalize the representation of nature into something called the national space and, consequently, through the process of self-legitimization, the national imaginary. As an opposition to such instrumentalization Wilson cites the aesthetics of banality, used by some artists to rebel against that kind of identification. In the case of the work of Iva Kovač and Elvis Krstulović, that is, Fokus grupa, it is precisely love speech, but also the risk of love, through the prism of emphatic emotion which they are unreservedly given over to, that is the origin of the liberation of language, of landscape, and finally the very medium of the safe cradle of national culture.

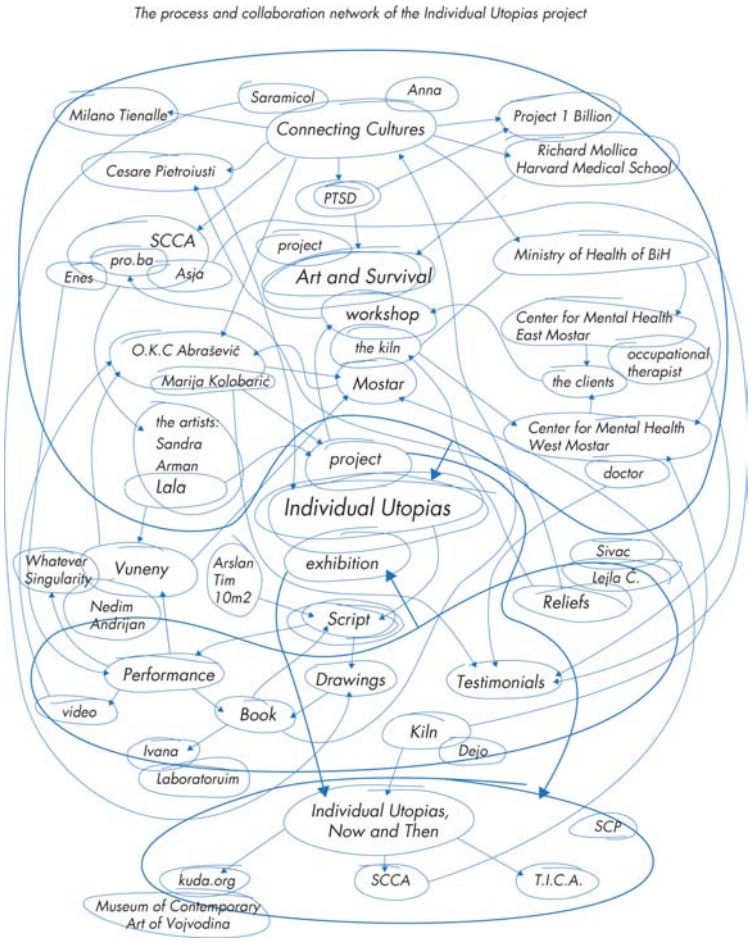


Fig. 9: Lala Raščić, *Individual utopias*, graph (as published in Raščić 2010). Courtesy of the artist.

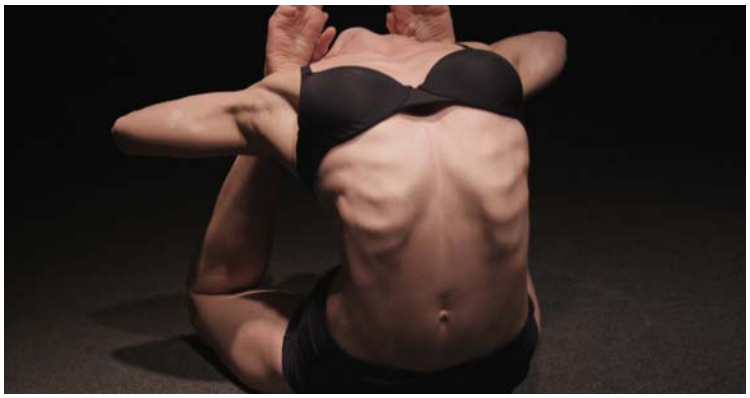
Fig. 10: Lala Raščić and Vuneny, *Individual utopias / rehearsal for a performance*, 2008, video still. Courtesy of the artist.

Fig. 11: Lala Raščić, *Individual utopias. teracotta relief*, 33 x 32 x 5 cm, 2008 (2010). Courtesy of the artist.

Individual Utopias is the title of an artist book and a performance by Lala Raščić from 2008. The expression has been borrowed from a sentence uttered by Italian artist Cesare Pietroiusti during the five-day conference held in May 2007 in Mostar, organized by the Milanese Centre of Connecting Cultures in the framework of the *Project 1 Billion* (Raščić 2010, p. 39). It was an engaged and collaborative art project in which Lala Raščić - who currently lives and works between Sarajevo, Zagreb, and New Orleans- together with two younger artists from Bosnia and Herzegovina, Armin Kulašić and Sandra Dukić, was to participate and moderate a workshop at the Centre for Mental Health in Mostar, divided into two fractions. The artistic and humanitarian initiative was meant to train the patients, diagnosed with the Posttraumatic Stress Syndrome, to work creatively and produce ceramic souvenirs, which in a utopian budget proposal figured as a basis of self-financing for the project. The whole process was also to be recorded and assembled into a documentary on the workshop and the project by the production house pro.ba from Sarajevo. However, although supported from various important institutions, among others the Federal Ministry of Health, the project failed to serve as an example of healing war traumas by using the power of art and surpassing the divisions by means of creative energy. Since its basis was the donation of a ceramic oven to the Centre for Mental Health, on which patients from both eastern and western embankment of the divided city were supposed to work, it got into a cul-de-sac as a consequence of imprecise communication, the impossibility of cooperation between the two centres for mental health, the lack of a target group of patients in the centres, and the unrealistic expectations, as well as the obscurity of statement by the centre itself on why it needed the oven. Eventually, the expensive device that was brought to Mostar proved to be inadequate for use by the patients, and also out of order. The final result

of the workshop was indeed a joint project, but in a negative sense, carried out by Lala Raščić herself, with a motivation that was almost self-therapeutic, as a performance - performed live several times - on the basis of a script published in the artist book *Individual Utopias* - designed by Ivana Vučić for Studio Laboratorium -, and the name was then taken over by a regional collaborative initiative, *Individual Utopias Now and Then*, which gathered together three regional centres and one museum of contemporary art: kuda.org from Novi Sad, SCCA from Sarajevo, T.I.C.A. from Tirana and Museum of contemporary art of Vojvodina from Novi Sad. Eventually even the ceramic reliefs, modelled on the video stills from the workshop, could be actualized after a few failed attempts, and will probably be reproduced next to the script in the book of scripts that is in preparation. Thus, the therapy took the form of bitter irony and satire (Detheridge 2008, pp. 55-56), the working methodology showed that, whatever the attempts at instrumentalizing art for a particular goal and the maintenance of a community may be, if one does not ensure and generate support and need from below, the project will hardly become more than a good-willed proposal.

Fig. 12, 13, 14, 15: Damir Očko, *SPRING*, 4k transferred to full HD, 2012. Courtesy the artist, Yvon Lambert, Paris and Tiziana di Caro, Salerno.



At the last year's presentation of the Croatian visual scene in Paris, the solo exhibition of Damir Očko, held at Palais de Tokyo, attracted considerable attention. His work *SPRING* (2012), which was first screened at the exhibition, was partly shot at one of the two active volcanoes of Europe, located on one of the best known islands in the history of film, the volcano island of Stromboli. Shots of dark stony deserts, of volcano fumes and eruptive movements of lava, blinding in its fiery colourism, alternate with three acrobatic numbers, three contortionists who use their body language to create visual and corporeal interpretation of four poems read by a female voice[2]. The extreme situation, located in the midst of nature, where the link with the glowing mouth of the planet seems immediate, is complemented by an extreme situation of the body, which does not stop at the acrobatic skill of the performers: the glottis, part of the throat used to produce voice before it is articulated in the mouth, is indirectly visualized by a sustained touch of the neon tube that the contortionist is pulling out of his throat. The text of four poems, the script in four acts, verbalizes the very process of creating voice, whereas its filmic superstructure seeks

[2] «SPRING is a collection of poetry, musical scores and a cinematic structure, exploring the notions of oppression and resistance. The title SPRING doesn't mean Spring-time, however it doesn't exclude itself from a notion of a Spring-time. It also doesn't exclude itself from a meanings such are Spring-the mechanical device, Spring-the political movement, Spring-the release from a constrained position, Spring-to come into being; rather it establishes itself between all those meanings» (Očko 2012).

to present it from both the inside and the outside, within the throat and outside of the body that produces the voice. In an interview published for the exhibition, Očko has revealed how he used the structure of music on film in order to obtain a series of filmic images - their rhythm relying primarily on music (Očko & Balit 2012). In this particular film, which he considers the least narrative of them all, he started by translating all the meanings of the word “spring” referring to an eruptive movement or breaking out of some sustained state, into a filmic image. Even though conceptually born in a well darkened chamber, Očko’s films call for, but without imposing, total attention to which the spectator is forced in a cinema theatre, which suspends his movements and dislocates him in terms of space and time. They create a context that is both associative and rational by exhibiting the text and the collage in their roles of a script, a sketch, and a visual music score. Thus, this comprehensive work becomes multilayered and complete by being inscribed from the spectator’s perception, be it static or in movement, among its layers of meaning.

From the avant-garde to the national movements and utopias, the described artworks and their authors explore a general level of interpretation in works of art and their contexts. There are no pure, perfected forms or autonomous objects here: they are mostly blurred or fluid in their borders, but one may almost say that their openness is modularly extended rather than totalizing. By opening up the possibility of additions in terms of interpretation and meaning, and by getting away from the orthodox purity of their medium, they remain open for various interpretations and revive in dialogues, as impetuses in the distribution of sensible. Since, according to Jacques Ranciére, in the «level of the sensible delimitation of what is common to the community, the forms of visibility and of its organization» (Ranciére 2006, p. 18) is where the question of the apparent dichotomy of aesthetics and politics should be raised. By sharing images, sounds, words, appearances, hopes, signs, shapes and histories, works discussed above refer to linguistic and, moreover, cultural communities, that from the very conception extend far beyond the borders of nation state.

The author

Jasna Jakšić, curator and art critic. Graduated Art History, Italian Language and Literature, and Librarianship from the University of Zagreb. Currently works as Head Librarian at the Museum of Contemporary Art in Zagreb. Curated more than 20 exhibitions in Croatia and abroad, mainly focusing on the emerging artists. Co-editor (with Tina Gverović and Siniša Ilić) of issue 86 of *Život umjetnosti*, 'Collaborate or else', dedicated to collaborative artistic practices. From 2010-2012 manager of the project *Digitizing ideas: archives of neo-avantguarde and conceptual artistic practices.* Member of the

International Association of Art Critics, published in various art and cultural magazines such as *Život umjetnosti*, *Oris*, *Kontura* and *Zarez*, as well as internet portals such as *Kulturpunkt* and *Artmargins*. Lives and works in Zagreb.

e-mail: jasnajaksic@gmail.com

Bibliographic references

Agudio, E 2011, 'Images happen', in Franke, I, Abbushi, A & Mommenejad, I, *Seeing with eyes closed,* Association of Neuroesthetics, Berlin.
Available from: <http://www.ivanafranke.net/texts/16> [30/10/2013].

Badiou, A & Truong, N 2011, *Pohvala ljubavi,* Drugi smjer, Zagreb.

Beccaria, M 2009, 'The body in the net: Gianni Colombo's Spazio elastico', ed. C. Christov-Bakargiev, 2009, *Gianni Colombo*, [exhibition catalogue], Castello di Rivoli, Torino, 16. 9. 2009 - 5. 4. 2010, Skira, Milano, pp. 57-58.

Cerizza, L 2007, 'David Maljkovic', *Frieze*, Issue 110, October.
Available from: <http://www.frieze.com/issue/review/david_maljkovic/ > [26/06/2013]

Detheridge, A 2008, in *Individualne utopije,* Studio Laboratorium, Zagreb, pp. 51-56.

Franke, A 2012, 'The Ground is Moving under the Frozen Surface of Signs', in *David Maljković: Sources in the air*, JRP Ringer, Zürich, pp. 71-183.

Groys, B 2006, *Učiniti stvari vidljivima: strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Hušman, A 2013, Interview published in *Razglednice/Postcards*, Galerija Studentskog Centra, Zagreb.

Kolešnik, Lj 2012, 'Konfliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost', ed. Lj. Kolešnik, *Socijalizam i modernost: umjetnost, kutura, politika 1950.-1974*, Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb.

Kovač, L 2013, 'Postcards' in *Postcards,* Galerija studentskog centra, Zagreb.

Meštrić, V 2011, 'Images with their own shadows' in *David Maljković: Images with their own shadows,* [exhibition catalogue], Museum of contemporary art, Zagreb, 5. 9.2011 - 29. 10. 2011, Zagreb, s.p.

Očko, D 2012, The SPRING
Available from: <http://www.damirocko.com/works/> [6/11/2013].

Očko, D & Balit, D 2012, *The Space inside the Music, Damir Očko in conversation with Daniele Balit.*
Available from: <http://www.damirocko.com/texts/> [6/11/2013].

Roberts, D 2011, *The Total Work of Art in European Modernism*, Cornell University Press, Ithaca (NY).

Ranciére, J 2006, *The politics of aesthetics*, Continuum, London.

Raščić, L 2010, 'Individualne utopije', in *Život umjetnosti,* n. 86, pp. 36-47.

Vuković, V (ed.) 2012, 'JUČER SUTRA', *Zarez*, n. 348.
Available from: <http://www.zarez.hr/clanci/jucer-sutra> [25/09/2013].

Wilson, P 2007, 'Banality and critique: Contemporary photography and Finnish national landscape' in *Contemporary art and nationalism: critical reader,* eds. M. Henriksson & S. Boynik, Institute for contemporary art “EXIT”, Priština, pp. 154-175.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Giuliana Carbi Jesurun

Trieste Contemporanea.
Relazioni con l'arte visiva dell'Europa centro orientale

Abstract

Questo scritto spero fornisca una panoramica generale sull'attività culturale svolta da Trieste Contemporanea e diretta prevalentemente alla produzione di progetti di arte contemporanea e alla divulgazione della storia della cultura visiva recente dell'Europa centro orientale.
Data la specifica destinazione del testo, una particolare attenzione negli esempi provveduti è rivolta alle iniziative realizzate con partner croati o dedicate alla recente storia artistica della Croazia.

I hope this writing supplies a general panorama of Trieste Contemporanea's cultural activities which are primarily directed towards the production of contemporary art projects and the circulation of the history of recent visual culture in Central Eastern Europe.
Given the specific destination of the text, the particular attention to the examples provided is concentrated on the initiatives realized with Croatian partners or dedicated to the recent artistic history of Croatia.

Il progetto

Trieste Contemporanea nasce nel giugno 1995. La sua forma giuridica è quella di un'associazione di associazioni. Attualmente sono membri del comitato organismi della nostra regione, del Veneto ed esteri. Tra quest'ultimi il dinamico Institute for Contemporary Art di Zagabria, diretto da Janka Vukmir. Ogni associazione pur lavorando normalmente a sue iniziative è partner di Trieste Contemporanea sui progetti specifici che l'assemblea decide di realizzare nell'ambito dei *Dialoghi con l'arte dell'Europa Centro Orientale*, sotto-dicitura del nome del comitato triestino che ne definisce il campo d'azione comune. Le attività poi si svolgono attivando partenariati, collaborazioni, coproduzioni e scambi a livello internazionale.

Con sguardo retrospettivo, vedendo che oggi, in qualche modo conformandosi alle regole dei bandi europei, gli enti locali erogatori di finanziamenti consigliano proprio di unire in un unico progetto le forze di diversi organismi culturali - penso ad esempio alla Casa del Cinema di Trieste -, si può certamente dire che Trieste Contemporanea è la prima struttura di questo tipo che abbia operato a Trieste e nella nostra regione. Questa felice intuizione si deve a due triestini lungimiranti. A Franco Jesurun, indimenticabile e generoso primo fondatore del comitato e "apripista", sempre curioso, di molte iniziative che a partire dagli anni Settanta hanno contribuito a comporre il profilo culturale contemporaneo di Trieste (Jesurun 2009). Ad Adalberto Donaggio, che allora, come presidente della Camera di Commercio di Trieste, appoggiò i contenuti del progetto con grande apertura, intuendo che lo scambio culturale con l'Europa dell'Est era un fecondo strumento di sviluppo per nuove relazioni anche in campo economico.

Nei suoi quasi vent'anni il progetto di Trieste Contemporanea ha visto coinvolti innumerevoli ministeri ed enti governativi, istituzioni nazionali e istituzioni e organismi di livello locale. Un ruolo determinante è quello assunto nel tempo dall'Iniziativa Centro Europea. Questo organismo internazionale (http://www.cei.int/) al quale aderiscono 18 stati europei, ha il segretariato generale a Trieste. La cosa è molto rilevante nella determinazione della progettualità culturale della città di cui diremo nel prossimo capitolo. L'Iniziativa Centro Europea è partner di alcuni progetti di Trieste Contemporanea da molti anni. Su indicazione dell'InCE realizziamo anche manifestazioni specifiche, come è stato il caso della *Trieste Contemporanea Central European Video Art Presentation*, in occasione dell'incontro a Trieste dei capi di governo dei paesi InCE nel 2001 - 38 artisti; partecipazione croata di Marijan Crtalić e Renata Poliak -, o della rassegna *Free Port of Art. First CEI Trieste Exhibition of Contemporary Visual Art*, svoltasi al Magazzino 26 del porto vecchio in occasione della sezione FVG della Biennale di Venezia 'diffusa' di Vittorio Sgarbi nel 2011 - 31 artisti; partecipazione croata di Nemanja Cvijanović, Igor Eškinja e Dalibor Martinis -.

Lo scenario

La valorizzazione di Trieste come cerniera tra le culture (visive) dell'Occidente europeo, dei paesi dell'Europa orientale e di quelli del bacino del Mediterraneo era il cuore iniziale del progetto di Trieste Contemporanea. La posizione nella storia e nella geografia europea della città chiamava naturalmente un progetto di questo tipo.

A diversi anni di distanza la validità dell'intuizione dei fondatori è confermata e rafforzata. Per la multiculturale città di Trieste, che si trova nella rara circostanza di essere caratterizzata nel contrasto di città porto di mare e di città di confine - e di essere ancora viva nell'immaginazione della gente comune e degli intellettuali dell'Europa dell'Est per essere stata la loro prima meta oltre cortina - puntare ad un laboratorio diffuso per la promozione e lo studio della produzione europea di cultura e conoscenza, vocato alla specializzazione nelle culture dell'Europa centro orientale, è un'attesa di ruolo che oggi si può avanzare con certezza sia all'interno che all'esterno della città.

Ciò è ora più semplice per due motivi. Da un lato per i cambiamenti nella visione politica europea, in termini di prospettiva generale e di allargamento degli stati membri dell'UE, e, dall'altro lato, per una visione più aperta della storia complessa di questa striscia di terra adriatica da parte della sua popolazione, in termini di consapevolezza delle comunità locali. La rappresentazione emblematica e fin troppo scontata di questo nuovo scenario è il concerto diretto da Riccardo Muti in piazza Unità nel luglio del 2010 alla presenza dei tre presidenti di Croazia, Slovenia e Italia.

L'ingresso recentissimo della Croazia nell'Unione Europea è in questo senso, a mio avviso, molto significativo per Trieste: nell'avanzamento del processo di allargamento, il risultato, inaspettato ma positivissimo, di questa nuova adesione è che la città acquista equilibrio "territoriale" e il progetto di laboratorio di cui stiamo parlando, che i nostri amministratori dovrebbero sostenere energicamente d'ora in avanti, acquista un peso europeo più forte. Al punto che questo progetto ora potrebbe essere esteso all'intera regione e finalizzato come fulcro di specificità culturale e di riconoscibilità del nostro territorio, strutturando intorno alla "vocazione storica" del capoluogo regionale una rete di relazioni internazionali di macroarea - che di fatto acquistano caratteristiche diverse dalle precedenti convenzioni transfrontaliere - per lavorare su progetti comuni di ricerca sulle arti contemporanee espresse dall'"insieme" più grande dei paesi CEE. Un luogo dove fare una simile ricerca coordinata in modo continuativo non esiste allo stato attuale e a nostro avviso siamo all'ultimo tempo utile per farlo qui, prima che pensino altrove a colmare la lacuna…

I due principali ambiti di attività

In sintesi, due principali "precetti" guidano in modo vicendevole l'attività di Trieste Contemporanea.

Uno è quello di occuparsi del fare artistico visivo contemporaneo dell'Europa dell'Est: discuterne gli orizzonti, divulgarne le eccellenze, portarne conoscenza anche nella nostra regione. Questo indirizzo d'azione è a sua volta duplice. Avendo appreso che esistono molte "parti mancanti" nella comune storia europea del Novecento di questo segmento creativo - al punto che un "manuale" di storia dell'arte contemporanea allargato ai paesi che erano un tempo oltre cortina ancora non esiste e modificherebbe la comune conoscenza dell'argomento - da un lato speriamo di contribuire in parte ad una nuova visione complessiva comprendendo nella nostra attività approfondimenti storici e ricerche originali dedicate. Dall'altro, crediamo che sia molto importante che questa ricognizione storica non debba essere fine a se stessa, ma debba avvenire in ragione della sua connessione problematica con i fermenti che emergono dalla situazione artistica dell'oggi, e che questi ultimi debbano essere intercettati, indagati e divulgati con uguale attenzione.

L'altro "precetto" fondamentale è quello di creare una serie di relazioni e di scambi con le istituzioni e gli attori culturali di questi paesi. In questo caso, essenzialmente si tratta di condividere entusiasmi e aspettative per il futuro dell'arte contemporanea, discutendo le sue criticità e collaborando a progetti comuni. Questo facendo, anche con la speranza di potenziare il ruolo, quanto più possibile internazionale, di Trieste nella mappa delle vicende in svolgimento dell'arte contemporanea.

A. Le attività svolte e le iniziative ricorrenti

All'inizio, mentre già si delineavano le linee, tuttora attive, delle biennalità intrecciate del concorso di design e del forum di Venezia, abbiamo dapprima realizzato dei progetti "monografici" per paese, informando sia di episodi storici che dei nuovi fermenti artistici. Si sono così susseguite le grandi rassegne dedicate alla Repubblica Ceca nel 1996, alla Lituania nel 1997 e all'Ungheria nel 1998 che vide fra l'altro il memorabile arrivo del grande architetto Imre Makovecz (ed. Dorfles 1998).

All'attività prevalente nel campo dell'arte contemporanea venivano affiancate rassegne di musica, cinema e spettacolo dal vivo. Le molte iniziative programmate formavano il calendario di un vero e proprio festival, che aveva come momento centrale le grandi mostre d'arte visiva. Per esempio la mostra di arte lituana alla Stazione Marittima o la mostra di arte ungherese, in co-produzione con il Ludwig Museum-Museum of Contemporary Art di Budapest, al Palazzo della Regione di piazza Unità (eds. Bálványos, Bogataj & Megyesi 1998).

L'uso di spazi diversi della città, anche creando ex novo strutture espositive temporanee come è il caso del citato Palazzo della Regione, è un fattore importante del coinvolgimento della città nelle iniziative che sono state dedicate all'arte europea.

Palazzo Economo, in collaborazione con la Soprintendenza, è sede della rassegna di arte slovena nel 1995. Il Museo Revoltella accoglie le mostre conclusive di diversi concorsi di design, diventando fra l'altro sede gemella della sede veneziana di Ca' Rezzonico di queste mostre. Al castello di Miramare nel 2002 torna una panoramica ungherese, una mostra di sculture nel parco per la stagione della cultura ungherese in Italia, tenutasi in quell'anno con il coinvolgimento dei ministeri alla cultura dei due paesi. Il teatro Rossetti ospita il concerto della Slovenska Filharmonija di Lubiana diretto da János Kovács nel 1996. Con uno straordinario gesto, Lorenzo Iorio, allora soprintendente del teatro lirico, apre il Ridotto del Verdi, in via eccezionale durante il restauro, per accogliere il concerto-conferenza su Mikalojus Konstantinas Čiurlionis del 1997. Lo teneva Vytautas Landsbergis. Raccontando al pianoforte la creatività del grande compositore ed artista che era il centro dei suoi studi musicologici, quella sera il presidente del parlamento lituano emozionò tutta la affollata platea - che certamente sognò che un giorno anche un grande uomo di cultura italiano potesse prendere la carica in un nostro governo con simile impegno e animo gentile.

Un altro recital formidabile fu quello di Gisela May, ultima erede diretta dell'insegnamento attoriale di Bertoldt Brecht. Nel 1996 l'ospitalità, inusuale ai tempi, fu del teatro sloveno. L'interpretazione fu travolgente e nell'intervallo dello spettacolo, alcune persone, che avevano assistito agli inizi degli anni Sessanta al concerto della May al Teatro Nuovo di via Giustiniano, arrivarono in camerino per farsi firmare i dischi in vinile che avevano conservato preziosi da quel tempo.

Altre strutture deputate della città accolgono le iniziative musicali, di spettacolo e di nuovi media - il teatro Miela, la chiesa di San Silvestro, il Goethe Institut, il Conservatorio di Musica… e la lista potrebbe continuare. Sedi non consuete sono dedicate all'arte contemporanea per la prima volta, come il Palazzo delle Poste per le citate rassegne ceca e lituana - parte della quale si tenne anche alla Stazione marittima - o il MIB al Ferdinandeo. Per un intero anno, nel 2001, tutti gli spazi comuni e le classi della scuola internazionale di management ospitano 36 artisti, in una avvincente triangolare Croazia, Slovenia e Italia - partecipazione croata: Dragica Antolović, István Bálind, Marina Banić, Tomislav Brajnović, Tanja Dabo, Duje Jurić, Božidar Jurjević, Siniša Majkus, Robert Pauletta, Silvio Šarić, Robert Šimrak, Mirko Zrinšćak - (eds. Carbi, Valušek, & Zgonik, 2001).

Anche altre sedi ospitano iniziative da noi organizzate, frutto di collaborazioni intercorse con organizzazioni ed enti del territorio, come ad esempio le due edizioni

di *Provinciassieme*, curate da Trieste Contemporanea nel 1997 e 1998 per la Provincia di Trieste - un calendario giornaliero estivo di eventi disseminati nei Comuni della nostra provincia - e la citata mostra di arte centroeuropea preparata per l'InCE che apriva il neo restaurato magazzino 26 del porto vecchio. Da menzionare anche le recenti collaborazioni in Friuli, istituzione della residenza internazionale per artisti *RAVE* a Trivignano Udinese, 2011; co-ideazione di *Business meets Art*, primo convegno regionale sulle relazioni tra arte e economia, a Udine, per l'organizzazione di Etrarte, 2012.

Avendo sempre a cuore la continuità tra storia e fermento dell'arte di cui dicevo, nel corso degli anni sono affinati anche strumenti di promozione "domestica". Una parte di attività viene dedicata alla documentazione storica delle "qualità" internazionali di Trieste. Sono stati realizzati, tra l'altro, volumi monografici e film documentari. Da citare tra i primi almeno "l'operazione" Sergio Miniussi - a diverse tappe in anni successivi, a cominciare dalla riedizione de *La gioia è dura* nel 2002, e che fa tra l'altro determinare nel 2008 dal MIBAC "archivio di interesse storico" il Fondo dello scrittore conservato da Trieste Contemporanea, poi donato all'Archivio di Stato di Trieste - e la splendida monografia sugli architetti Berlam di Marco Pozzetto (1999) e, tra i secondi, una collana che è iniziata nel 2009 con i video su Leo Castelli (Polveroni 2009) e Leonor Fini (Penco 2009). Una parte di scambio è concentrata sulla conoscenza della cultura e dell'arte italiana all'estero. Da citare almeno, la mostra di arte italiana al Palazzo Reale di Budapest, allora sede del Ludwig Museum, curata nel 1999 su invito di Katalin Néray, squisita direttrice del più importante museo d'arte contemporanea ungherese. Alla formazione sono dedicati stages curatoriali offerti in sede e un seminario di storia dell'arte dell'Europa centro orientale, iniziato nel 2011. Frutto di progetti speciali di indagine sul campo sono diverse pubblicazioni e mostre.

Fin dai primi programmi si vuole dare attenzione anche a settori, per così dire di nicchia, ma ad alto profilo sperimentale, come poteva e può avvenire in una zona di confine tra l'arte visiva "pura" e la produzione d'avanguardia di artisti innovatori: in zone dove l'immagine si mescola al movimento - il cinema - o nelle molte zone di contaminazione con altre arti; il teatro, ad esempio. In questa direzione abbiamo in questi anni sia proposto retrospettive su autori storici, quali ad esempio László Moholy-Nagy o Tadeusz Kantor (ed. Accademia di Belle Arti di Venezia 2011), ma anche mostrato molto cinema sperimentale contemporaneo - da menzionare almeno l'eccellente lituano Šarūnas Bartas. La video arte soprattutto può essere considerata un campo di indagine privilegiato. La creazione del format *Videospritz*, attualmente

molto apprezzato dai giovani, ha mostrato centinaia di autori e i videomaker croati ne sono ospiti regolari. L'iniziativa può vantare una autorevole ascendenza che risale alla prima rassegna di videoarte organizzata in assoluto a Trieste: "L'arte per la televisione", promossa nel 1981 dall'associazione L'Officina, socio fondatore di Trieste Contemporanea.

Vorrei però soffermarmi sul cinema d'animazione, perché rappresenta un episodio storico molto particolare e originale della produzione artistica europea oltre cortina. Infatti, a fianco delle grandi scuole di cinematografia "nazionale" delle repubbliche sovietiche, la produzione di film animati, spesso destinati ad un pubblico adulto, è stata una specializzazione professionale d'eccellenza in tutti questi paesi, all'apice negli anni Cinquanta.

Per chi come me è stato bambino a Trieste negli anni Sessanta, una delle poche occasioni di vedere i cartoni animati alla televisione era offerta subito dopo pranzo da TV Capodistria. Grazie soprattutto all'amico Carlo Montanaro, abbiamo fatto delle splendide 'incursioni' in questo curioso mondo, organizzando rassegne complete e retrospettive monografiche sulla produzione storica di diversi paesi. Lego un'emozione particolare ad una mostra che ha materializzato nel vero senso della parola le immagini che avevo amato nel cinescopio. Assieme alla retrospettiva *Cinquant'anni di cinema d'animazione a Praga*, nel 1996, grazie alla cura di Leon Weigert, direttore del Museo del cinema di animazione ceco di Kratochvile, abbiamo portato al Palazzo delle Poste una grande mostra dei pupazzi originali creati a metà degli anni Cinquanta da Jiří Trnka per i "mitici" film animati su *Le avventure del bravo soldato Švejk*, l'anti-eroe uscito dalla penna boema di Jaroslav Hašek, che piaceva anche a Bertolt Brecht. Non solo i pupazzi, ma gli interi plastici, ad esempio quello di quando il protagonista sale sulla tradotta, erano lì, nelle bacheche che avevamo fatto costruire per proteggerli, e i nuovi bimbi erano incantati quanto me…

Presentiamo ancor oggi regolarmente rassegne di animazione. Abbiamo dedicato la rassegna del 2001 alla straordinaria avventura della Zagreb Film, creatrice di un numero di cartoni animati molto amati dall'infanzia, come il professor Balthazar ad esempio. La storia gloriosa di questa casa di produzione croata si può sintetizzare in due premi eccellenti: vinse nel 1958 un premio al festival del cinema di Venezia con il corto *Samac* di Vatroslav Mimica e nel 1963 un oscar a Hollywood con il corto *Ersatz* di Dušan Vukotić (Montanaro 2011).

Nelle tre schede che seguono descrivo nei tratti essenziali quelle che possiamo considerare le tre attuali attività ricorrenti principali di Trieste Contemporanea, rimandando gli approfondimenti al nostro sito www.triestecontemporanea.it

Concorso internazionale di design. Grazie all'autorevole consiglio di Gillo Dorfles, viene creato il *Concorso Internazionale di Design* che attualmente si rivolge ai progettisti di 23 paesi dell'Europa centrale e orientale. Il concorso è bandito nel 1995. Nel 1996 diventa biennale. Nel 2006 si arricchisce del premio InCE, assegnato nel 2012 anche in Croazia, alla giovane designer Ena Priselec. Nel 2014 il concorso giungerà all'undicesima edizione ed è a tutt'oggi l'unico esistente dedicato specificatamente ai paesi dell'Europa dell'Est.

Negli anni ha visto diverse migliaia di *designer* cimentarsi in uno stimolante confronto internazionale, soprattutto dedicato ai giovani. Essi hanno messo in discussione, dalla propria cultura di provenienza, concetti come il gioco, il viaggio, il cibo, la fortuna e, per più edizioni, hanno potuto indagare, con l'aiuto delle maestranze delle fornaci veneziane, le qualità possibili dell'innovazione formale europea da coniugare ad una speciale conoscenza tecnica locale, come è quella del vetro muranese.

Le varie edizioni del concorso sono in genere presentate in diverse sedi. L'edizione 2012 ad esempio ha partecipato nello stesso anno al programma di Bio.23, la ventitreesima edizione della storica Biennale del Design di Ljubljana. Una cosa bella da segnalare è che tutte le edizioni sul vetro sono state presentate insieme nella mostra *Glasstouch. Il design europeo per il vetro soffiato dalla collezione dei concorsi di Trieste Contemporanea,* organizzata dal Museo civico di Bassano del Grappa nel 2009.

Premio giovane emergente europeo. Dal 1999 il premio viene assegnato ogni anno ad un giovane artista scelto in una rosa di nomi segnalati dal comitato di curatori della rete Continental Breakfast. L'artista vincitore progetta una mostra per il nostro spazio e viene pubblicato un catalogo-monografia, che spesso è la prima documentazione che questi giovani possiedono. Visto il problema, sempre più difficile oggi, di reperire risorse per la produzione di nuovi lavori artistici, dallo scorso anno abbiamo pensato di proporre al vincitore l'alternativa di un premio in denaro da utilizzare a questo fine. Il premio è andato in Croazia nel 2005, a Nika Radić, instaurando anche una bella collaborazione con la rivista di Zagabria *Radionica* che ha pubblicato in un numero monografico il catalogo-diario del progetto espositivo studiato dalla vincitrice durante una residenza d'artista in Islanda ("Radionica", Svibanj/May 2005, br. 6, Zagreb).

CEI Venice forum for contemporary art curators. È un meeting biennale che si svolge nei giorni di apertura della Biennale di Venezia; è aperto ad esperti e curatori dell'Europa centro orientale e ai commissari della Biennale di Venezia responsabili dei padiglioni nazionali dei paesi dell'Europa centro orientale; dal 2003 è un CEI Feature Event ed è organizzato da Trieste Contemporanea all'interno dell'attività del network internazionale Continental Breakfast.

Il Forum ha festeggiato, nel maggio scorso, i suoi dieci anni e ha finora visto quasi duecento relatori avvicendarsi davanti ad una platea di centinaia di addetti ai lavori: commissari della Biennale, direttori di musei, curatori indipendenti ed artisti. Gli amici croati che hanno partecipato come relatori sono Breda Beban, Ivana Bago, Branko Franceschi, Nataša Ivančević, Sandra Križić Roban, Dea Vidović e Janka Vukmir.

Dopo gli esordi nella aula magna storica dell'Accademia di Venezia (2001, 2003), le successive edizioni del Forum sono state realizzate, grazie alla collaborazione dell'UNESCO Regional Bureau for Science and Culture in Europe, a Palazzo Zorzi, magico spazio rinascimentale ideato da Mauro Codussi.

B. Le relazioni e il network Continental Breakfast

Le relazioni intrattenute fin dai tempi della fondazione con molte istituzioni, organismi e altri attori dell'arte contemporanea dell'Europa dell'Est sono ben presto diventate il vero patrimonio del Comitato.

Per l'incalzante e prodigioso progresso tecnologico della comunicazione, non riesco neanche più a ricordare i tempi in cui si bandiva il primo concorso di design sperando che la notizia, scritta con una anziana Olivetti Lettera 22, raggiungesse i possibili concorrenti via fax, allora macchine spesso malfunzionanti proprio nella regione balcanica. Agli inizi della nostra attività, molto più del nostro sito web - uno dei primi in regione dedicato all'arte contemporanea, ma in un internet ancora lento e poco utilizzato - era importante per queste relazioni la rivista che facevamo e diffondevamo in Europa in cinquemila copie. Ricordo che quando andai a conoscerlo, il direttore dell'Ujazdów Castle di Varsavia mi portò in biblioteca e mi mostrò con orgoglio la nostra rivista in consultazione. Nel 2000 fummo i primi in Europa a pubblicare la Carta di Cracovia, che parlava per la prima volta di salvaguardia in un mondo globalizzato.

Sembra preistoria ma era pochi anni fa, ed ora siamo in un'epoca di mille opportunità tecnologiche virtuali di essere "in contatto".

Non è mutato però il valore della conoscenza diretta e di amicizia fra persone, anzi è tuttora imprescindibile lo scambio di informazioni e la trasmissione di progettualità che essa può generare. Il Forum di Venezia ne è un esempio interessante. Nel 2001 ci siamo detti: durante la Biennale Arti Visive, il mondo dell'arte è qui. Perché allora non dare uno strumento specifico anche agli esperti dell'arte contemporanea dell'Europa dell'Est? Fu una geniale intuizione del direttore della nostra rivista di allora, Enrico Tantucci. Una cosa semplice, alla quale nessuno aveva ancora pensato, come lo sono le geniali intuizioni che portano ad esiti inaspettati: già nel 2003 il network Continental Breakfast era fondato e funzionante - generato proprio dal nostro incontro veneziano e dallo scambio diretto, lì possibile, di esperienze, idee, attese comuni. Ricordo vividamente alcuni dei futuri fondatori di Continental Breakfast che in meno di mezz'ora in aula magna, su una nostra proposta ideale, mettono giù le idee portanti 'pratiche' del nuovo progetto - Sirje Helme, Beral Madra, Katalin Néray, e Anda Rottenberg, che da lì a poco sarebbe stata a Belgrado il formidabile motore della prima grande iniziativa espositiva targata CB, organizzata dal ministero della cultura serbo (eds. Rottenberg & Petrović 2004).

Avevamo già avuto esperienza di co-produzioni, di cui abbiamo già parlato, ed anche di co-finanziamenti, su attività svolte a Trieste - da citare almeno la partecipazione al nostro programma 1996 della municipalità di Praga, co-produttore e finanziatore in solido delle iniziative triestine, non scontato in quegli anni -. Abbiamo anche a nostra volta aiutato la progettazione internazionale di iniziative di altre organizzazioni estere. In Croazia, nel 2004 siamo stati selezionatori per la prima *Quadrilaterale* del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Fiume (ed. Franceschi 2005) e, tra le ultime cose in corso, siamo partner, con la stessa istituzione croata capofila e assieme allo sloveno Museo civico di Idrija, del progetto *Smuggling Anthologies* che si concluderà alla fine del 2014, finanziato dall' Unione Europea tramite l'EACEA. Essere parte attiva di co-progettazioni in Europa di progetti e interventi sull'arte contemporanea è ora un ruolo possibile a Trieste Contemporanea grazie all'aiuto e ai generosi suggerimenti degli amici della nostra rete europea, verso i quali va tutta la nostra gratitudine. In Croazia, l'attività convegnistica del network Continental Breakfast ha avuto una sua densa tappa nel 2010, per il progetto *Words Room*.

L'autrice

Giuliana Carbi, storica dell'arte e curatrice d'arte contemporanea nata a Trieste nel 1959.
La sua formazione comprende studi nel campo della storia dell'arte, della critica d'arte e della filosofia. Conseguito il dottorato di ricerca in storia dell'arte, fino al 1991 è titolare della cattedra di storia dell'arte contemporanea all'Università di Trieste, dove poi è docente in corsi di perfezionamento fino al 1995. Crea nel 1995 il Comitato Trieste Contemporanea di cui è attualmente presidente e per il quale anche cura ogni due anni il CEI Venice Forum for Contemporary Art Curators from Central Eastern Europe. È fondatrice dell'associazione culturale L'Officina di Trieste nel 1981, anno dal quale, fino al 2010 assieme a Franco Jesurun, dirige e cura anche le attività dello Studio Tommaseo di Trieste. Ad oggi, suoi scritti sono stati pubblicati in 8 lingue.

Riferimenti bibliografici

Accademia di Belle Arti di Venezia (ed.) 2011, *Omaggio a Kantor. Opere su carta 1947 - 1990*, Archetipolibri, Bologna.

Balaci, R (ed.) 2003, *No focus / demo. Nicolae Comanescu*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Bálványos, A, Bogataj, R & Megyesi, Z (ed.) 1998, *Nice time / Bel tempo*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Bjelica-Mladenović, A-E (ed.) 2010, *Looks like we've been here before. Dušica Dražić*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Boubnova, I (ed.) 2011*, Presence. HR-Stamenov*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Capra, D (ed.) 2008, *20kHz. Alberto Tadiello*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Capra, D (ed.) 2009, *The dream of Icarus was to make a cloud. Driant Zeneli*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Carbi, G & Michelli, L (ed.) 1999, *Szép idő / Bel tempo / Fine weather*, Ludwig Museum, Budapest – Museum of Contemporary Art, Budapest.

Carbi, G (ed.) 1999, *Idiot prostitut. Gia Edzgveradze*, Supernova edizioni, Venezia.

Carbi, G (ed.) 2000, *Open game / Partita aperta. Mojca Osojnik*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Carbi, G, Valušek, B & Zgonik, N (eds.) 2001, *MIBart. Per un'economia dello sguardo / For an economy of the eye*, MIB School of Management, Trieste.

Carbi, G (ed.) 2001, *Gaetano Mainenti,* Trieste Contemporanea, Trieste.

Carbi, G (ed.) 2005, *Continental Breakfast. The expanded map. Second CEI Venice Forum for contemporary art curators,* Trieste Contemporanea, Trieste.

Carbi, G (ed.) 2007, *Continental Breakfast. Outposts. Third CEI Venice Forum for contemporary art curators ,* Trieste Contemporanea, Trieste.

Carbi, G (ed.) 2009, *Continental Breakfast. The pass. Fourth CEI Venice Forum for contemporary art curators ,* Trieste Contemporanea, Trieste.

Carbi, G & Carlesso, T (eds.) 2011, *Gianpietro Carlesso. Curvature*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Carbi, G (ed.) 2011, *Continental Breakfast. Place of encounter. Fifth CEI Venice Forum for contemporary art curators ,* Trieste Contemporanea, Trieste.

Carbi, G (ed.) 2011, *Free port of art. First CEI Trieste exhibition of contemporary visual art*, Central European Initiative, Trieste.

Carbi, G (ed.) 2013, *My Pick 2003-2013,* Trieste Contemporanea, Trieste.

Carbi, G (ed.) 2013, *Continental Breakfast. Running time. Sixth CEI Venice Forum for contemporary art curators* Trieste Contemporanea, Trieste (in corso di stampa).

Cosulich Canarutto, S (ed.) 2002, *New ! Experience clear and perfect vision. Discover a New reality. Non addictive / Non-deforming. Paweł Althamer 19/10/02 – 03/12/02*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Donaggio, A 1995, 'CCIAA: lo scambio di idee', *Trieste Contemporanea*, n. 0.

Dorfles, G (ed.) 1998, *Imre Makovecz. Architecture / Architettura*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Fabbris, E (ed.) 2006 *Glassdressing*, Juliet Editrice, Trieste.

Franceschi, B (ed.) 2005, *Biennale Kvadrilaterale 1. Relativizam / Biennial of Quadrilateral 1. Relativism*, MMSU, Rjieka.

Il Fondo Franco Jesurum va al Civico Museo Teatrale C. Schmidl.
Available from: http://www.triestecontemporanea.it/news.php?id_news=135&id_m=2 [15 luglio 2013]

Jesurun, F 2009, *Trentacinque anni di attività raccontati da Franco Jesurun,* consultabile da http://trentacinque.triestecontemporanea.it/timeline.html> [15 luglio 2013].

Jurénaité, R (ed.) 1997, *Lithuanian dialogues / Dialoghi lituani*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Knowles, A, Tantucci, E [et al.] 2000, 'Cracow Special / Nekrošius Effect'*, Trieste Contemporanea*, n. 6/7.

Madra, B (ed.) 2007, *After All. Continental Breakfast, 2007 Istanbul Forum*, Mima Sinan Fine Arts University, Istanbul.

Miniussi, S 2002, *La gioia è dura*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Montanaro, C (ed.) 2011, *Drawing and life. Croatian animation of Zagreb Film / Il disegno e la vita. L'animazione croata della Zagreb Film*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Pellegrin, M (ed.) 1998, *Innerscapes, An Anthology of Artists' Writings*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Pozzetto, M 1999, *Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam. Un secolo di architettura*, Editoriale Lloyd / Mgs Press, Trieste.

Premuda, C (ed.) 2004, *EaTable Glass*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Punis, S (ed.) 2000, *Pnudgots. Artisti under 35 del Friuli-Venezia Giulia*, Supernova edizioni, Venezia.

Rottenberg, A & Petrovic, S (eds.) 2004, *45th October Salon. Continental Breakfast Belgrade*, Belgrade Cultural Centre, Belgrade.

Tantucci, E [et al.] 2001, 'Dossier Venezia'*, Trieste Contemporanea*, n. 8.

Tantucci, E 2003, 'Verso un network permanente. I risultati del First CEI Venice Forum', *Trieste Contemporanea*, n. 12/13.

Tantucci, V (ed.) 2008, *The new Chinese Shadows. The Young Video Art of Pecking / Le nuove ombre cinesi. La giovane videoarte di Pechino*, Juliet Editrice, Trieste.

Trolp, J (ed.) 2010, *The only one / L'unico*, Trieste Contemporanea, Trieste.

Vassileva, M (ed.) 2006, *MUSIZ. Ivan Moudov,* Trieste Contemporanea, Trieste.

Vukmir, J Radić N [et al.] 2005, 'Nika Radić / young european artist 2005', *Radionica*, 2005, br. 6, Svibanj/May, Zagreb.

Vukmir, J & Carbi, G (ed.) 2011, *Words Room. Continental Breakfast Zagreb Conference 2010*, Institute for Contemporary Art, Zagreb.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Marco Scotti - Anna Zinelli

Marzo 1991:
la residenza del gruppo Gorgona a Brunnenburg

Abstract

Questo articolo si propone di indagare l'affermazione di una ricezione critica di Gorgona in Italia attraverso uno specifico caso di studio, individuato nella residenza d'artista a cui hanno partecipato alcuni esponenti del gruppo presso il castello di Brunnenburg, nei pressi di Merano, organizzata dal collezionista ed editore veronese Francesco Conz in collaborazione con l'MSU di Zagabria nel 1991. Il progetto avrebbe dovuto avere come esito un'edizione - poi mai realizzata a causa di diversi ritardi e quindi della scomparsa dello stesso Conz - e precede di sei anni la prima retrospettiva monografica italiana del gruppo, ponendosi come uno dei primi momenti di apertura nel contesto italiano.

This article aims at investigating the affirmation of the critical reception of Gorgona in Italy through a specific case study, identified in the artists residence which was attended by some members of the group at the Brunnenburg castle, near Merano, organized by the collector and publisher Francesco Conz, from Verona, in collaboration with the MSU Zagreb in 1991. The project would have resulted in an edition - which has never been finished because of several delays and the subsequent demise of Conz - and took place six years before the first monographic exhibition of the group in Italy; therefore this could be considered one of the first outbreaks of the Italian context.

Introduzione

Nel marzo del 1991 il collezionista ed editore Francesco Conz, in collaborazione con il Muzej suvremene umjetnosti - MSU di Zagabria, invita per una residenza d'artista al castello di Brunnenburg di Merano alcuni artisti che avevano fatto parte di Gorgona, avanguardia croata attiva come gruppo tra il 1959 e il 1961. Questa residenza, che avrebbe dovuto avere come esito la realizzazione di un'edizione d'artista legata al monumentale progetto di Conz dedicato a Ezra Pound, *La Livre,* rappresenta il primo importante momento di apertura nel contesto italiano verso Gorgona.

Anna Zinelli

Francesco Conz e Gorgona

Il “gruppo” Gorgona viene fondato nel 1959 a Zagabria ed è attivo fino al 1966. La stessa definizione di gruppo è tuttavia problematizzata dalla critica fin dalle sue prime contestualizzazioni storiche, come nel caso del fondamentale contributo di Nena Dimitrijević (1977) che si apre insistendo proprio su tale aspetto:

> From 1959 to 1966, there was a group of artists in Zagreb about which little remained in the written art history of this area. “Gorgona” was not an art group in the usual sense, whose goal was to promote a certain ideological-aesthetic concept and recruit protagonists among the elite of the local art scene. It was a group of artist who shared common affinities in a much broader sense than that implied by framework of any stylistic program. […] “Gorgona” was not an art group in the usual sense of the word (Dimitrijević 1977, s.p.).

Dimitrijević colloca l’attività del gruppo - costituito da quattro pittori, Jevšovar, Knifer, Seder, Vaništa, uno scultore, Kožarić, un architetto, Horvat, e tre storici dell’arte, Meštrović, Putar e Bašičević che lavorava sotto lo pseudonimo di Mangelos - in relazione con l’affermazione internazionale dell’arte concettuale, nelle sue diverse declinazioni, e propone una classificazione della sua attività in tre categorie: «1. Exhibition in studio G. 2. Publication of *Gorgona*. 3.Concepts, projects, various forms of art communication» (Dimitrijević 1977, s.p).

Fig. 1: Gorgona, performance (Adoration) durante l'apertura della mostra di Julije Knifer presso la Gallery of Contemporary Art, Zagreb (GSU), 1966. Foto di Branko Balić (Photoarchives Branko Balić, Institute of Art History, Zagreb).

Lo Studio G, noto anche come Salon Šira, era di fatto un negozio di cornici, affittato dal gruppo di artisti in modo tale da poter proporre delle mostre esterne al circuito dell'arte ufficiale, autofinanziandosi, e adottando dunque una precisa strategia all'interno del sistema artistico jugoslavo che non prevedeva un libero mercato. La questione del rapporto tra l'attività svolta dal gruppo e il contesto croato è stata indagata nel saggio di Piotrowski (2009), secondo cui l'aspetto centrale non è tanto da considerarsi in un'attività di "opposizione" del gruppo rispetto all'establishment artistico, come proposto da Cramer (1993), dal momento che la stessa cultura ufficiale guardava in questi anni più al modernismo che al realismo socialista. Le azioni proposte da Gorgona sono quindi piuttosto da intendersi come una forma di lettura critica del modernismo, che se da una parte collocano il movimento nell'ambito del concettuale internazionale, da un'altra permettono anche di coglierne la specificità che lo differenzia dalle neo-avanguardie occidentali. Laddove infatti queste volevano segnare uno scarto rispetto al sistema di valori sotteso al modernismo, collegando i concetti di autonomia e universalismo dell'arte a

dinamiche di assoggettamento nazionali, di genere e politiche, Gorgona tende invece ad accogliere elementi derivati dalla filosofia esistenzialista - quali l'idea di "libertà", di "nichilismo", di "metafisica" - spesso associati alla pittura modernista e in particolare all'informale (Piotrowski 2009, p. 184). Tihomir Milovac (2002) sottolinea invece come il riconoscimento del carattere innovativo delle azioni proposte da Gorgona a partire dai primi anni '60, tendenti a una forma di "non-arte", sia stato riconosciuto solo in un secondo momento, a dieci o quindici anni dalla loro realizzazione. Tali azioni, definibili come idee, progetti e diverse forme di comunicazione artistica, sono perfettamente descritte da Branka Stipančić:

> A number of activities in everyday life, such as meetings of the group members, their mutual correspondence, and the walks they took together were considered art events (Stipančić 2006, p. 174).

Tra il 1961 e il 1963 presso lo studio vengono organizzate mostre di artisti croati e internazionali, quali Ivo Gattin, Eugen Feller, François Morellet, Piero Dorazio, Victor Vasarely[1]; tuttavia l'attività espositiva viene interrotta a causa dei problemi finanziari del gruppo e l'attenzione degli artisti si concentra piuttosto sulla produzione di *Gorgona*, un'"anti-rivista" di cui escono undici numeri tra il 1961 e il 1966. Subito interpretata come l'apporto più significativo di Gorgona al dibattito internazionale dalla lettura della Dimitrijević (1977), questa pubblicazione non è pensata come una rivista d'arte ma come una vera e propria opera, commissionata per ogni sua edizione a un diverso artista[2]. Sempre Dimitrijević riconduce questa pratica al concetto di "informale freddo" teorizzato da Celant come una forma di spostamento dell'attenzione «dal significato dell'umano e del materico all'uomo e ai suoi media» (Celant 1971), e alla distinzione tra informazione primaria e secondaria, teorizzata da Siegelaub (1969), secondo cui con la pratica concettuale si verificherebbe una corrispondenza tra il valore informativo primario - di cui era tradizionalmente depositaria l'opera originale - e la sua riproduzione.

L'anti-rivista *Gorgona* ha un'ampia circolazione nel circuito artistico internazionale, come attestato dalla sua presenza nelle collezioni della libreria del MOMA e nell'esposizione del 2011 *Scenes from Zagreb*, dagli apprezzamenti da parte di artisti come Fontana e Rauschenberg (Dimitrijević 1977) e dai progetti per

[1] Per l'antologia completa delle attività di Gorgona si rimanda al catalogo della mostra organizzata all'MSU di Zagabria a cura di Marija Gattin (2002, pp. 48-49).

[2] Gli undici numeri realizzati della rivista sono rispettivamente eseguiti da Josip Vaništa (n. 1, 1961), Julije Knifer (n. 2, 1961), Marijan Jevšovar (n. 3, 1961), Victor Vasarely (n. 4, 1961), Ivan Kožarić (n. 5, 1961) Josip Vaništa (n. 6, 1961), Milijenko Horvat (n. 7, 1965), Harold Pinter (n. 8, 1965), Dieter Rot (n. 9, 1966), Josip Vaništa (n. 10, 1966), Josip Vaništa (n. 11, 1966); restano invece non realizzati i progetti, attestati nella documentazione, di Ivan Čižmek, Lucio Fontana, Ivo Gattin, Ivan Kožarić, Mangelos, Piero Manzoni, Enzo Mari e Đuro Seder.

numeri della rivista stessa - rimasti poi irrealizzati per motivi economici - proposti da Piero Manzoni e Enzo Mari.

Si può pensare che proprio la diffusione internazionale dell'anti-rivista nei circuiti artistici sia uno dei motivi che hanno portato l'interesse di Francesco Conz verso l'attività di Gorgona. Collezionista ed editore veneto legato ad alcuni dei più importanti movimenti delle neo-avanguardie, egli aveva aperto nel 1972 la Galleria d'Arte Moltiplicata a Venezia, fondando al contempo le edizioni F. Conz e avviando il costituirsi dell'archivio. In questi stessi anni, anche attraverso viaggi in Germania e negli Stati Uniti, era entrato in contatto con gli esponenti dell'Azionismo Viennese e di Fluxus e aveva iniziato ad ospitare in Italia gli artisti e a promuovere edizioni e pubblicazioni, parallelamente alla raccolta di materiale storico. Nel 1973 aveva venduto la propria collezione e si era trasferito ad Asolo, organizzando presso Palazzo Baglioni performance, residenze ed edizioni di artisti quali Joe Jones, Günter Brus, Hermann Nitsch - che nel 1973 realizza qui la celebre *Asolo Raum* -, Charlotte Moorman e Nam June Paik, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins; infine dal 1979 si era trasferito a Verona, inizialmente collaborando alle Edizioni Factotum e creando poi una casa-laboratorio in Via Quadrelli, in cui soggiorneranno - tra gli altri - Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Henri Chopin, Lawrence Ferlinghetti, Ben Patterson (Peterlini 2012).

Dai primi anni '70 le diverse sedi adottate da Conz hanno dunque costituito dei fondamentali luoghi di incontro per gli artisti delle neoavanguardie internazionali e il suo operato, come ricordato dal suo collaboratore Patrizio Peterlini, si è posto ben oltre la semplice attività del collezionista:

> Ciò che caratterizzava fortemente l'Archivio F. Conz, e che lo rende un unicum, è la straordinaria volontà di dialogo continuo, serrato e produttivo che ha portato Francesco Conz a porsi come artefice di incontri, vero e proprio catalizzatore, in grado di legare tra di loro molti movimenti d'avanguardia. […] Il concetto di incontro è infatti la chiave per comprendere appieno lo sviluppo e l'influenza esercitata dall'Archivio nel corso di oltre trent'anni di attività. La grande capacità di Francesco Conz di creare un ambiente favorevole alla convivialità e allo scambio è ciò che ha permesso l'instaurarsi di rapporti che vanno ben al di là della mera produzione di alcuni oggetti per le Edizioni o per l'Archivio (Peterlini 2012, p. 60).

Anche Andreas Hapkemeyer, in occasione della mostra tenutasi tra il novembre del 2006 e il gennaio del 2007 presso il Museion di Bolzano dedicata a un corpus delle Edizioni F. Conz donate dallo stesso editore alla collezione del museo, si è

soffermato sul carattere eccentrico della figura del collezionista, affermando che questi «non è un mercante nel senso tradizionale del termine, bensì un invasato che considera l'arte una forza vitale» (ed. Conz & Hapkemeyer 2007, s.p.) e ricordando come egli abbia sempre guardato essenzialmente a quelle tendenze tese ad abolire la distinzione tra arte e vita come ambiti radicalmente diversi. Nell'intervista pubblicata nello stesso catalogo (Bini & Guidi 2007) Conz sostiene che il proprio interesse si è sempre rivolto alle forme artistiche "intermediali" e tra queste cita anche Gorgona, assieme ai principali movimenti del secondo novecento quali Fluxus, l'Azionismo Viennese, il Lettrismo, la Poesia Concreta. Egli accosta quindi l'operato di Gorgona a quegli indirizzi di ricerca che a partire dalla fine degli anni '50 hanno determinato una radicale messa in discussione dello statuto linguistico dell'oggetto estetico adottando procedimenti improntanti sulla contaminazione di differenti sistemi espressivi, quali la pittura, la musica, le forme performative, secondo un approccio teorizzato appunto da Higgins a metà degli anni '60 come "intermediale" :

> Thus the happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and the theatre. It is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs. The concept itself is better understood by what is not, rather than what it is. Approaching it, we are pioneers again, and shall continue to be as long as there's plenty of elbow room and no neighbours around a few miles. Of course a concept like this is very disturbing to those whose mentality is compartimentalized (Higgins 1965).

L'attenzione rivolta a Gorgona, a oltre trent'anni di distanza dal suo scioglimento, si colloca dunque all'interno di un interesse preciso volto ad indagare le ricerche radicali delle neoavanguardie, attraverso la forma della residenza, dell'incontro e del lavoro fianco a fianco con gli artisti secondo una modalità di collaborazione che attraversa tutto l'operato di Conz, e che in diversi casi ha portato al formarsi di rapporti personali che hanno segnato profondamente l'operato artistico.

A partire dalla metà degli anni ottanta egli aveva avviato uno dei suoi più importanti progetti, protrattosi fino alla sua morte, nel 2009, e mai ultimato: *La Livre. An Homage to Ezra Pound*; nel gennaio del 1991 invita a prenderne parte gli artisti di Gorgona.

Particolarmente esemplificativo del suo modus operandi, il progetto si basa sul coinvolgimento di artisti - oltre sessanta, in un arco di tempo di quasi vent'anni - a una serie di residenze presso il castello di Brunnenburg di Merano, volti alla

realizzazione di una monumentale edizione di opere dedicate a Ezra Pound, che vi trascorse gli ultimi anni della sua vita. Lo stesso Conz lo ricorda, sempre in occasione della mostra al Museion, in questi termini:

> Il più grande progetto che ho realizzato è stato quello di invitare tutti gli artisti con i quali collaboro ad un grande omaggio a Ezra Pound al castello di Brunnenburg. Dai vari workshop organizzati ne sono uscite migliaia di opere a lui dedicate, che saranno raggruppate il prossimo anno in una serie di libri d'artista, anche questi dedicati a lui e alla sua opera (Hapkemeyer 2007, s.p.).

Per quanto l'attuale inaccessibilità dell'archivio Conz abbia implicato alcune difficoltà nel reperimento dei materiali, la documentazione presente presso l'MSU di Zagabria (in parte digitalizzata all'interno del progetto *Digitizing Ideas: Archives of Conceptual and Neo-Avantgarde Art Practices*[3]) e in particolare la documentazione fotografica e il carteggio tra Conz e la curatrice del museo Marija Gattin, hanno permesso di ricostruire le diverse tappe attraverso cui si è articolato il viaggio e la progettazione di questa collaborazione.

Fig. 2: progetto di frontespizio per l'edizione *Gorgona in Brunnenburg 1991*, archivio Francesco Conz, Verona.

[3] *Digitizing Ideas* nasce nel 2010 come progetto congiunto di quattro musei europei di arte contemporanea: il Museum of Modern Art di Varsavia, la Galleria Moderna di Lubiana, il Museo delle arti visive contemporanee di Vojvodina (Novi Sad) e il Museo di Arte Contemporanea di Zagabria come partner principale (Jakšić 2013).

In un periodo compreso tra la fine del 1990 e i primi di gennaio del 1991 Conz si trova a Zagabria ospitato da Matičević, come attestato dalla lettera dell'8 gennaio in cui lo ringrazia per la ospitalità e gli conferma la disponibilità del castello di Brunnenburg (Conz, F., 8 gennaio 1991, Lettera a Davor Matičević, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 28, Documentation and Information Department, Muzej suvremene umjetnosti [d'ora in avanti MSU], Zagreb). Durante questo soggiorno aveva infatti incontrato Josip Vaništa e la curatrice dell'MSU Marija Gattin[4], come attestato da un verbale manoscritto (Gorgona, 4 gennaio 1991, Trascrizione del colloquio, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, transkript razgovora 13, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb) da cui è possibile ricostruire la prima proposta di partecipare a una residenza nel marzo dello stesso anno. Il 18 febbraio Gattin invia a Conz (Gattin, M., 18 febbraio 1991, Lettera a Francesco Conz, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 2, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb) un "memo" per il progetto, dando la conferma definitiva relativa alla partecipazione degli artisti Vaništa, Kožarić, Knifer, Seder, Jevšovar, Putar e di una persona che avrebbe rappresentato l'MSU, che si rivelerà essere poi la stessa Gattin. Il progetto, finanziato da Conz e coordinato dal museo, prevede la produzione di un "box/folio" contenente i lavori che gli artisti realizzeranno a Merano in 15 copie e una serigrafia di un lavoro precedente di ciascuno, da stampare in 42 copie: 15 per i "box", a cui si aggiungono una copia per ciascun artista, una per l'MSU e le restanti a Conz. Questi decide di includere anche dei lavori di Mangelos, morto nel 1987, da far firmare sul retro agli altri esponenti del gruppo come forma di omaggio; non partecipano invece Miljenko Horvat, l'architetto del gruppo, trasferitosi in Canada nel 1966, né Putar, inizialmente previsto. Il 22 febbraio Conz scrive a Gattin riguardo al modo in cui sarà organizzato il viaggio, e afferma che nel corso del soggiorno a Merano si terrà anche un incontro con i curatori del Museion di Bolzano per discutere di una possibile mostra, che non sarà poi realizzata:

> I have planned that we all go on Sunday to Como for signing the editions, and for that we need at least one day. We will be returning to Verona in the evening and then, on Monday we will set out for Merano and we should three days there. This means, we will be back in Verona on Wednesday evening or Thursday morning. […] While in Merano, we will meet with the officials of the Museum at Bozen so that we can have

[4] Marija Gattin (1957 - 2010), laureata in Storia dell'Arte e Italianistica presso la Facoltà di Zagabria nel 1984, è stata curatrice e archivista presso l'MSU | Muzej suvremene umjetnosti Zagreb [Museum of Contemporary Art Zagreb] dal 1987. Diverse sue ricerche si sono concentrate su Gorgona ed è stata curatrice della prima retrospettiva italiana *Gorgona Gorgonesco Gorgonico* (1997).

> the first talks about a possible Show at the museum […] and this, in my opinion, will be an important step for the forthcoming recognition of the work of Gorgona (Conz, F., 22 febbraio 1991, Fax a Marija Gattin, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo-fax 26, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb).

Egli definisce quindi il progetto in generale come un passo importante per un futuro riconoscimento del lavoro di Gorgona, sottolineando come la scelta di chiamare i sei artisti in Italia, accompagnata dalla proposta di una mostra monografica, si iscriva in una precisa volontà di riscoperta critica dell'attività del gruppo. Il progetto costituisce quindi - nonostante la mancata realizzazione tanto della mostra[5] quanto dell'edizione che non sarà mai effettivamente pubblicata - un momento di prima apertura di un dibattito che si svilupperà essenzialmente negli anni successivi.

Fig. 3: da sinistra, Mary De Rachewiltz, Josip Vaništa, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić e Đuro Seder; Brunnenburg, 6 marzo 1991.

[5] Per quanto riguarda la proposta della mostra a Bolzano non risulta presente nessuna traccia di un inizio anche solo dei lavori preparatori né negli archivi del Museion né nelle testimonianze dirette che abbiamo potuto raccogliere tra i protagonisti della vicenda.

Il 2 marzo i sei artisti insieme a Marija Gattin arrivano a Verona e il giorno successivo si recano a Como. Qui firmeranno le serigrafie su tela di grande formato[6] ricavate da alcuni lavori che avevano precedentemente inviato a Conz. Da quanto risulta dal carteggio (Gattin, M., 12 marzo 1991, Lettera a Francesco Conz, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 1, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb) 15 sarebbero state stampate su pelle artificiale, 17 su tela come un lavoro unico dei sette artisti e 25 come stampe singole. Rientrati a Verona in serata, il 4 marzo partono per Merano dove incontrano la vedova e la figlia di Ezra Pound e iniziano a organizzare i materiali di lavoro a cui si dedicheranno nei due giorni successivi; vengono inoltre raggiunti da un operatore che realizza un video costituito da brevi interviste. Il 6 marzo lasciano quindi Brunnenburg; Knifer e Jevšovar ripartono per Zagabria, mentre gli altri si fermano alcuni giorni a Venezia insieme a Conz.

Marco Scotti

2. Un progetto mai realizzato

Nel catalogo ragionato delle edizioni di Francesco Conz, redatto da Patrizio Peterlini e ad oggi ancora inedito (Peterlini 2010) il progetto su tela stampato a Como risulta così costituito:

GORGONA Group
Untitled
1990
140 x 950 cm
Various editions signed and numbered
Silkscreen on cloth
15 copies + 3 A.P. on cloth
Deluxe edition of 16 copies on vinyl
The works of Mangelos and Putar have been certified with signatures of all members of Gorgona

Marijan JEVŠOVAR
Untitled

[6] Tale formato (ca. 140 X 110 cm) risulta essere uno stardard di tutte le edizioni Conz, così come la pratica dell' ingrandimento di lavori precedenti di piccolo formato.

1990
130 x 100 cm
20 signed and numbered copies + 2 A.P.
Silkscreen on cloth

Julije KNIFER
Untitled
1990
140 x 110 cm
20 signed and numbered copies + 3 A.P.
Silkscreen on cloth

Ivan KOŽARIĆ
Untitled
1990
120 x 150 cm
20 signed and numbered copies
Silkscreen on cloth

Dimitrije Bašičević MANGELOS
Untitled
1991
140 x 110 cm
50 signed and numbered copies + 5 A.P.
Silkscreen on cloth
Certified with signatures of all members of Gorgona

Radoslav PUTAR
February 21, 1989
1990
150 x 120 cm
20 signed and numbered copies
Silkscreen on cloth
Certified with signatures of all members of Gorgona

Đuro SEDER
Untitled
1990

125 x 100 cm
20 signed and numbered copies + 2 A.P.
Silkscreen on cloth

Josip VANIŠTA
Erased Line
1990
150 x 230 cm
20 signed and numbered copies + 2 A.P.
Silkscreen on cloth

L'edizione stampata a Como risulta quindi essere costituita da sette opere dei singoli artisti e da un ottavo lavoro ottenuto dalle stesse affiancate in una striscia continua - Gorgona Group, *Untitled* - a realizzare una sorta di "opera collettiva". In una lettera di Marija Gattin (Gattin, M., 18 febbraio 1991, Lettera a Francesco Conz, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 2, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb) si avanza l'ipotesi di inserire questo lavoro nel "box"[7], assieme ai lavori originali realizzati a Brunnenburg, a cui si aggiungevano tre lavori di Mangelos, delle fotografie che documentavano la residenza e delle fotografie storiche e il video con le interviste sempre girato a Brunnenburg. Tuttavia, l'ampia dimensione rende improbabile questa destinazione; il box stesso inoltre non sarà mai realizzato - sebbene tutte le sue componenti fossero state prodotte, ad esclusione della cartella che avrebbe dovuto contenerle: le stampe su tela avranno una distribuzione autonoma.

[7] Il 18 febbraio Gattin, ricapitalando il contenuto del "Gorgona Project" afferma: *b) Joint serigraph on canvas, of which 15 numerated copies will be printed to be included in the box/folio* (Gattin, M., 18 febbraio 1991, Lettera a Francesco Conz, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 2, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb).

Fig. 4: Julije Knifer, Josip Vaništa, Marijan Jevšovar, Ivan Kožarić e Đuro Seder a Brunnenburg. Courtesy: Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Per quanto concerne i lavori realizzati durante la residenza è interessante notare come non siano direttamente collegati ad Ezra Pound, a differenza di quanto previsto inizialmente dal progetto, per ragioni che vengono ricondotte da Đuro Seder (Janković 2013) alla volontà di Vaništa - considerato dal gruppo di artisti il coordinatore di questo progetto - di prendere le distanze dalle possibili implicazioni politiche veicolate da tale figura. Le tredici opere realizzate dai cinque artisti sono tutte su carta dello stesso formato (30 x 42[8]) e di ciascuna vengono realizzate quindici copie, una per ciascuno dei box, sempre eseguite a mano quindi come quindici originali.

[8] Il formato è quello dei cartoncini su cui Conz faceva lavorare tutti gli artisti invitati a partecipare al progetto *La Livre* e che sarebbe dovuto essere quello dell'edizione.

Tutto quello che risulta oggi pubblicato, a documentare questa esperienza, sono alcune pagine sul catalogo della più recente mostra al MSU di Zagabria (ed. Gattin 2002, pp. 151-153) che presentano una foto degli artisti intenti a firmare i lavori, una cartolina raffigurante il castello e una breve nota di Vaništa - ripresa di una pratica comune al gruppo fin dagli anni sessanta - in cui sul quotidiano di Zagabria *Večernji list* si preavvisa il pubblico di una visita di Gorgona a Brunnenburg, direttamente dalla pagina degli annunci[9].

IZGUBLJENO NAĐENO

OBAVIJESTI

Jedna obavijest
Na poziv izdavača Francesca Conza iz Verone, članovi Gorgone, u skrovitosti Tirolo di Merana, izveli su kolektivno djelo (2-7. III. 1991.)

SITNE USLUGE

SEPTIČKE JAME PRAŽNJENJE – ODVOZ
Tel. 172-653

Fig. 5: Annuncio pubblicato da Josip Vaništa sul quotidiano *Večernji list;* Cartolina raffigurante il Castello di Brunnenburg. Fonte: Gattin ed. 2002, pp. 152-153.

Jevšovar realizza nel corso del soggiorno tre differenti opere. Nelle due datate 5 marzo inserisce una figura quadrangolare centrale su sfondo bianco, mentre in quella del 6 propone una striscia di colore rettangolare su uno sfondo bruno. A proposito del suo lavoro Dimitrijević (1977) aveva parlato di un' "antiestetica" basata su «colori spenti, pigmenti senza vita, che egli distende più volte sulla tela» tendendo deliberatamente a distruggere l'atto formale e degradare il fatto pittorico, resi anonimi e irriconoscibili. La questione fondamentale, che ritroviamo anche nei lavori del 1991, viene quindi identificata nell'attacco alla tradizione artistica, non in chiave ironica

[9] Tradotto, l'annuncio recita «un preavviso. Su invito di Francesco Conz da Verona, i membri del gruppo Gorgona, nel rifugio di Merano, in Tirolo, hanno eseguito un lavoro collettivo (2-7. III. 1991.)».

come nel dadaismo ma piuttosto guardando alla superficie come problema centrale della struttura pittorica.

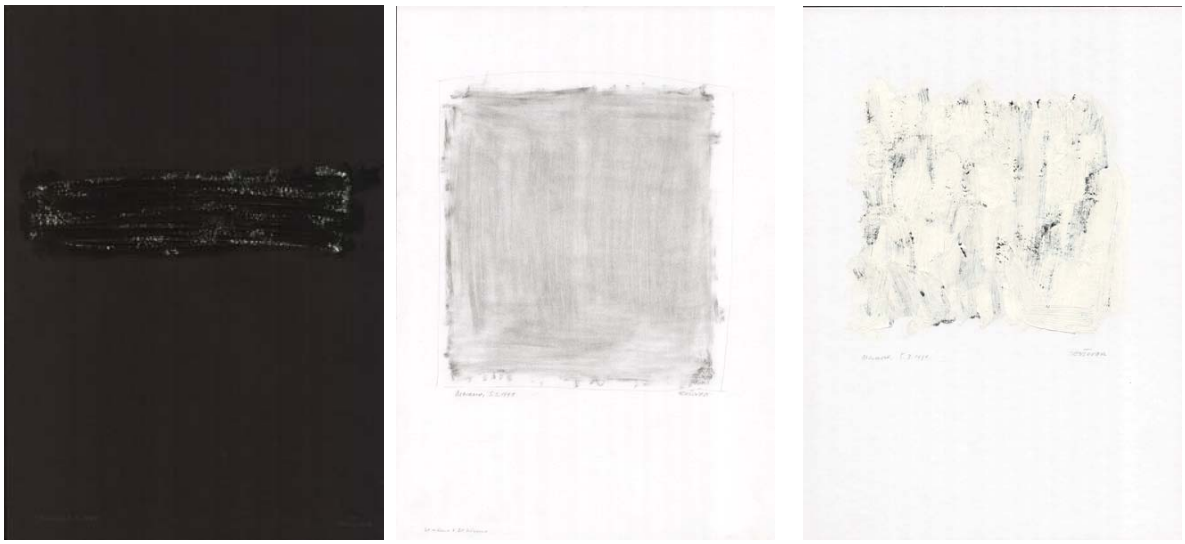


Fig. 6, 7, 8: Marijan Jevšovar, *untitled*, 1991, tre lavori, ognuno 30 x 42 cm

Knifer propone il suo classico tema del “meandro”, una struttura geometrica improntata sul contrasto tra bianco e nero, adottata a partire dalla fine del 1959 come forma di “antipittura”. Nena Dimitrijević (1977) la identifica come un sinonimo della sua “identità artistica” e sostiene che egli, rifacendosi al *Primary Painting* e dell’estetica dell'*Hard Edge*, adotta una forma di concettualizzazione della pratica artistica che viene ad identificarsi con un’unica soluzione pittorica, un simbolo che è sublimazione di volontà radicale.

In occasione della mostra di Hannover *Julije Knifer. Neue Arbeiten 1991-1993,* dedicata proprio all’attività di Knifer di questo periodo, Davor Matičević (1994) propone una periodizzazione dell’attività dell’artista in quattro differenti fasi, e afferma che se in un momento iniziale il “meandro” poteva essere accostato alle tendenze neocostruttiviste, e a ricerche come quella del gruppo Zero, N o Equipo 57, in realtà se ne discosta per la centralità dell’attività individuale; in particolare a partire dagli anni ’80 e ’90, sempre muovendo dal motivo del meandro, secondo il critico egli rinnoverà il proprio approccio a partire da una trasformazione delle componenti neutrali in individuali, ideali in emozionali (Matičević 1994).

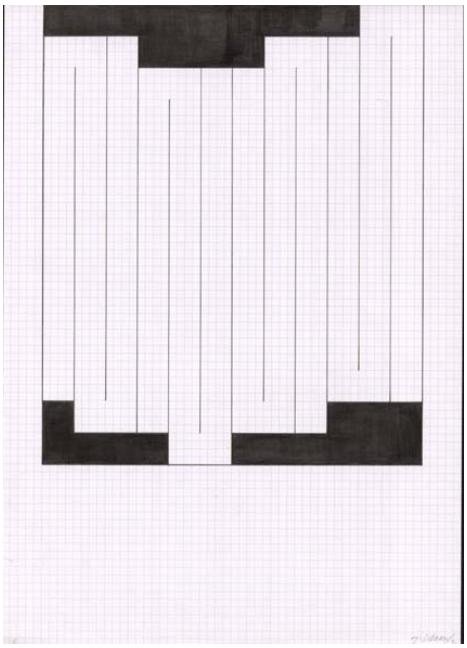


Fig. 9: Julije Knifer, *untitled*, 1991, 30 x 42 cm.

Le tre opere di Kožarić sono tutte datate 5 marzo 1991 e rimandano alla sua linea di ricerca volta all'indagine - portata avanti tanto nella pratica pittorica che scultorea - sul rapporto tra positivo e negativo: in particolare in una riutilizza come maschera grafica una forma ritagliata dalla precedente per realizzare quelle che Seder ricorda come "superfici imperfette", un motivo riconducibile al periodo di Gorgona. Inoltre, sia nell'intervista-video realizzata a Brunnenburg sia nelle testimonianze raccolte all'interno di questo dossier, emerge un particolare interesse dell'artista per la valle di Merano e per la sua rappresentazione, anche in relazione alla sua memoria personale.

Fig. 10, 11, 12: Ivan Kožarić, *untitled*[1], 1991, tre lavori, ognuno 30 x 42 cm.

L'opera di Đuro Seder tende invece a un maggiore distacco rispetto alla sua produzione "gorgonesca" come affermato dallo stesso artista nell'intervista realizzata in occasione di questa ricerca[10]. Egli propone un disegno in cui ritorna il suo caratteristico uso di forme irregolari e linee semicircolari, a cui però aggiunge l'elemento grafico con la reiterazione della scritta "peace" e un secondo disegno derivato da un suo precedente dipinto in cui due profili si fondono in un unico volto. Seder stesso ricorda come nel periodo della residenza, immediatamente precedente allo scoppio della guerra in Croazia, ci fosse «nell'aria un sentore di intolleranza» e come l'opera volesse quindi parlare «dell'importanza dell'unità fra le persone».

Fig. 13, 14: Đuro Seder, *untitled*, 1991, due lavori, ognuno 27.5 x 39 cm.

[10] Si rimanda all'intervista realizzata da Iva Rada Janković, pubblicata in questo stesso Dossier.

Vaništa affianca due cartoncini, dividendo il primo longitudinalmente con una linea, motivo che aveva iniziato ad utilizzare dal 1961 come «the only remnant of content, of theme in this kind of painting withouth illusion», come riportato da Dimitrijević (1977, s.p.) che ripropone anche - senza citarne la fonte - i principi della sua pittura espressi dallo stesso artista:

> Aim for simplicity painting.
> Aim for sparseness.
> Avoid illusion.
> A very finished look: the negation of the painting approach. School not necessary. Drawing or drawing experience included. The ways and means of traditional painting are insufficient. Do not change the paint in the can while painting.
> A signature is not necessary.

Paradossalmente emerge quindi un'attitudine opposta rispetto a quanto richiesto da Conz, che ricercava un'autenticazione attraverso la firma da parte degli artisti e un senso collettivo del lavoro. A proposito di Vaništa, Putar parla appunto di un ascetismo volontario che ha portato nel suo lavoro a una ricerca della perfezione nel vuoto (Putar 1984, s.p.). Nel suo recente saggio, Christian Rattemeyer ritorna su questi aspetti, individuando categorie e modalità del suo fare artistico:

> Simplicity, Reduction, Emptiness, Silence. These are categories of abstraction, of leaving out, concentrating to the essence of the work […]. Translation, Repetition, Dematerialization. Collectively, these works transform radical (albeit Modernist) gesture of pictorial abstraction and change its purpose, meaning, and thrust (Rattemeyer 2013, pp. 180-189).

A Brunnenburg Vaništa realizza l'opera con la tecnica del collage, a differenza di quella inizialmente sperimentata e su cui è spesso ritornato sin dagli anni sessanta che prevedeva l'uso di una matita morbida e un righello (Stipančić 2007, s.p.).

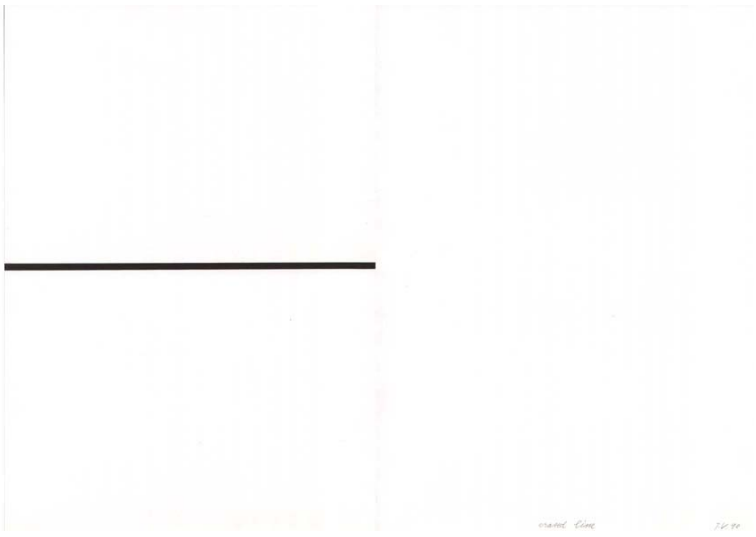


Fig. 15: Josip Vaništa, *Erased Line*, 1991, 60 x 42 cm.

Infine, oltre ai lavori realizzati a Brunnenburg, era previsto l'inserimento nel box di tre serigrafie di opere di Mangelos adattate al formato previsto per l'edizione (42x30 cm) e firmate sul retro dagli altri artisti.

Pseudonimo di Dimitrije Bašičević, Mangelos aveva svolto la propria attività artistica - che ha portato alla definizione di una "No-Art" fondata sulla rispettiva contrapposizione e negazione tra scrittura e pittura - parallelamente a quella teorica e curatoriale e aveva realizzato anche una serie di manifesti dedicati a tematiche quali "il pensiero funzionale", "l'energia", "l'istinto", la memoria". Nel saggio dedicato a questa specifica produzione artistica, Stipančić afferma:

> Many of them, regardless of the scope of subject, included his notion of there being of two civilisation - a "handmade civilisation" and a "mechanical" one. The latter, he believed, is based on "functional thought" and is, therefore, in opposition to the old "handmade civilisation. In order to express his theses on the "death of art", Mangelos engaged in a dialogue with numerous philosophers and theoreticians, from Hegel to W. Benjamin (Stipančić 2002, p. 34).

Le tre opere presentate e firmate dai membri di Gorgona per l'edizione sono riconducibili rispettivamente al manifesto per l'energia, alla serie dei paesaggi dedicata a Pitagora e a quella dei dialoghi. Espressione di un pensiero funzionale (Stipančić 2002, p. 35), i manifesti dell'artista erano riportati su blocchi per appunti, mappamondi e lavagne, e sono riconducibili - anche seguendo la cronologia definita

dall'artista stesso della propria vita - alle ultime tre fasi della sua produzione (1963-1987), e in particolare agli anni settanta. Anche le serigrafie riprese per l'edizione di Francesco Conz sono parte di un percorso di riduzione e sintesi delle proprie teorie a un minimo di informazioni necessarie intrapreso dall'artista, così come di traduzioni e passaggi tra diversi media (Dimitrijević 1977) - dalla lavagna alla scrittura alla pittura, per arrivare alla serigrafia - che attraverso pittura e scrittura mette in scena un *paesaggio* dedicato a Pitagora, uno dei tanti riferimenti e dialoghi intrapresi con diversi filosofi, così come un dialogo - possiamo confrontarlo con il *dialogo con la morte* conservato nelle collezioni Tate - e un *manifesto dell'energia*, in cui significativamente Mangelos si limita a dipingere il titolo, una numerazione e le parole *teorija energije*.

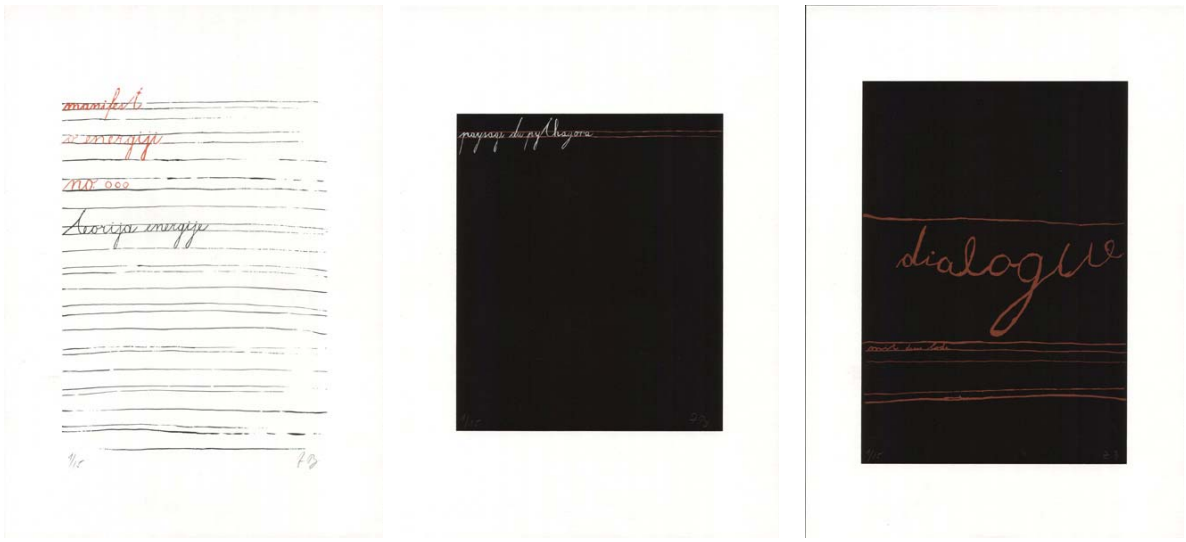


Fig. 16, 17, 18: Mangelos, *untitled*, 1991, tre lavori, ognuno 30 x 42 cm.

Tanto la scelta di produrre un'opera "collettiva" nell'edizione stampata a Como quanto quella del lavoro comune risultano quindi come sostanzialmente estranee al modo di lavorare del gruppo di artisti. Se le opere di Mangelos, morto alcuni anni prima, sono semplicemente selezionate dal suo archivio, il lavoro per i membri di Gorgona non è mai infatti inteso come "collettivo", come sostenuto da Nena Dimitrijević, che individuava come unici tratti comuni tra questi artisti profondamente diversi tra di loro uno "spirito del modernismo" a cui tutti appartenevano, ovvero il riconoscimento dell'assurdo, del vuoto e della monotonia come categorie estetiche, e una tendenza verso un'ironia nichilista e metafisica (Dimitrijević 1977, s.p.). Questa linea critica verrà ripresa da Valérie Dupont (1989, p. 60) che cita - senza specificare la fonte - la dichiarazione di Putar secondo cui l'opera collettiva è impossibile da

realizzarsi. Anche nell'intervista video realizzata a Brunnenburg[11] - che sarebbe dovuta essere inclusa nel box - gli artisti ritornano sul fatto che il loro lavoro fosse sempre concepito singolarmente e su come loro stessi non fossero assolutamente abituati a lavorare fianco a fianco.

Fig. 19: da sinistra Josip Vaništa, Ivan Kožarić, Marijan Jevšovar, Julije Knifer e Đuro Seder intenti a firmare l'opera di Mangelos stampata a Como, 4 marzo 1991.

D'altra parte uno degli elementi che ha contraddistinto la ricezione internazionale di Gorgona è la ricerca di una libertà intellettuale e spirituale come unico legame tra artisti molto diversi fra loro, dalla forte personalità e che hanno sempre lavorato come singoli, perfettamente riconducibile all'interno della lettura impostata dalla Dimitrijević[12] (1977) di un gruppo senza un preciso programma estetico. A partire da questo studio - la prima ricerca complessiva e con una diffusione internazionale - si è infatti articolato un dibattito che considera alla base di Gorgona l'interazione tra una tradizione Dada e la diffusa riscoperta della filosofia orientale in questi ambienti artistici, e che vedrà in alcune esposizioni internazionali

[11] Il video è stato consultato nella versione presente come file nell'Archivio Conz, che per quanto frammentaria e tagliata, corrisponde come durata (10'58'') a quella prevista per il box.
[12] Questo scritto, pubblicato nel catalogo in croato e in inglese, oltre a essere ampiamente citato in tutte le pubblicazioni dedicate al gruppo, è ripubblicato integralmente in Gattin ed. 2002, Djurić & Šuvaković eds. 2003 e parzialmente, tradotto in francese, in *Gorgona (...Jevšovar, Knifer...)* 1989.

successive i momenti fondamentali di rilettura e riscoperta del gruppo. Denegri (1986), in occasione della retrospettiva allestita a Belgrado nel 1986, sottolineava come la mostra del 1977 e il saggio relativo si collocassero come una svolta fondamentale nella percezione del gruppo, in un momento particolarmente favorevole in cui in Croazia erano ancora vive «new art practices», legate a diverse forme di dematerializzazione dell'opera d'arte. Tale fattore poteva evidentemente favorire una lettura critica di Gorgona che prendesse in considerazione diversi modelli, contatti e possibili influenze per il gruppo nell'ambito delle avanguardie contemporanee.

Davor Matičević in due momenti fondamentali all'interno di questa diffusione, la presentazione di Gorgona a fianco del gruppo OHO all'interno della XVI Biennale di San Paolo in Brasile (1981), e quindi la mostra al FRAC Bourgogne di Digione (1989), insiste sull'a-storicità del gruppo, così come sulla sua dimensione al tempo stesso locale e internazionale. Se la presentazione a fianco del gruppo OHO è fondamentalmente una summa delle caratteristiche individuata dalla Dimitrijević - citata qui esclusivamente come Nena Baljkovic - che assume una sua importanza proprio per l'accostamento in mostra con il decisamente più noto collettivo sloveno e grazie alla visibilità offerta da una biennale internazionale, è con il testo pubblicato in occasione della mostra francese (Matičević 1989) che si articola un nuovo momento nella ricezione del gruppo. A partire da una ricostruzione storica dettagliata dei progetti e delle proposte «attraverso cui si forma l'immagine di Gorgona» (Matičević 1989, p. 14), considera infatti una tradizione di interesse a Zagabria per l'arte come "*mode d'existance*" al di fuori della critica ufficiale e non accettata dai responsabili della politica espositiva dei musei. Gorgona si colloca all'interno di questa per arrivare alla presentazione del carattere individuale del lavoro artistico: al gruppo viene riconosciuto il merito di "screditare" i conflitti tra astrazione e figurazione, e tra astrazione geometrica e astrazione lirica, all'interno della scena nazionale, arrivando a far parte della sfera culturale europea proprio per questo bisogno di rilettura dei propri ripensamenti, così come per l'assenza di un linguaggio e di un'espressione unica e affermata (Matičević 1989, p. 23).

Marija Gattin è l'altra figura fondamentale, come critica e curatrice della prima mostra Italiana *Gorgona Gorgonesco Gorgonico* - mostra che vedrà Conz stesso tra le persone coinvolte nelle ricerche e nelle giornate di studi collegate - e quindi della retrospettiva presso l'MSU (2002), nella ricezione internazionale del gruppo. È già evidente nel saggio che accompagna la mostra veneziana il tentativo di leggere Gorgona indipendentemente da un dato formale, sul piano intellettuale, pur rimanendo legata alle categorie impostate dalla Dimitrijević e alla necessità di una lettura che avvicini il gruppo a diverse espressioni artistiche successive:

> Formalmente Gorgona esercitò la stessa compagine linguistica e semantica secondo la quale si riconosce la sua appartenenza al tempo dei più radicali avvenimenti europei ad essa affini. "Libro come lavoro d'arte", l'uso della lingua come uno dei media, l'uso della posta, il comportamento come categoria estetica - sono tutti sintagmi della teoria dell'arte degli anni settanta che a posteriori ha riconosciuto le anticipazioni del proprio tempo. Da qui il paragone con il movimento contemporaneo Fluxus e altri movimenti "neo-dadaisti" e "neobauhaus", il cui obiettivo era più sociale che estetico (Gattin 1997, p. 2).

Questa lettura ritorna anche negli studi Laszlo Beke (1999), che pochi anni più tardi inseriva Gorgona come in un quadro generale di concettuale est-europeo, attraverso una lettura di questo come fenomeno come dematerializzava i confini tra generi e linguaggi artistici e – al pari di Fluxus – tra arte e vita.

È ancora Marija Gattin invece a considerare una continuità dell'esperienza che arriva fino agli anni duemila, elemento fondamentale per comprendere l'esperienza della residenza a Brunnenburg nel 1991, a venticinque anni dalla fine dell'esperienza di Gorgona:

> Dopo lo spegnersi dell'intensa attività del gruppo, Gorgona tuttavia continuò ad esistere, almeno come un aspetto dello stato spirituale, se non anche di quello psichico dei singoli membri (Gattin 1997, p. 6).

L'attenzione di Francesco Conz verso Gorgona - che non a caso all'interno delle sue edizioni si trova a fianco di movimenti quali Fluxus, Poesia Visiva e Azionismo - è quindi contestualizzata in una più generale ripresa critica.

Se da una parte infatti Gorgona risulta praticamente sconosciuta a livello internazionale sino alla mostra del 1977 - che a fianco dell'allestimento a Zagabria ha visto una riproposizione lo stesso anno presso lo Stadtisches Museum Abteiberg di Monchengladbach -, dall'altra il dibattito critico contemporaneo considera l'attività del gruppo come un fenomeno eccezionale (Benčić 2006, p. 174), che presenta diversi elementi caratterstici di Fluxus come dell'arte concettuale.

Fig. 20: Ivan Kožarić a Brunnenburg, 6 marzo 1991.
Courtesy: Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Gli autori ringraziano per la preziosa collaborazione Patrizio Peterlini, Jasna Jakšić, Jadranka Vinterhalter, Ivna Jelčić e tutto lo staff del Documentation and information department - MSU Zagreb, Radmila Iva Janković, Andreas Hapkemeyer, Jelena Radojev, Biljana Bošnjaković, Melania Gazzotti.

Gli autori

Marco Scotti
Dottorando in Storia dell'Arte presso l'Università di Parma, è curatore e storico dell'arte contemporanea. Si occupa inoltre di progettazione e comunicazione di eventi culturali. Le linee della ricerca sviluppata sono da collegarsi alla storia dell'arte, del design e dell'architettura del XX secolo: in particolare si interessa di cinema, di pubblicità - ambito anche della sua ricerca all'interno del dottorato - e dell'immagine e del progetto videoludico. Insegna inoltre Sceneggiatura per il videogioco presso l'Accademia Santa Giulia di Brescia, e ha recentemente lavorato come curatore al progetto *personal effectsonsale* presso il padiglione l'Esprit Nouveau di Bologna, alla XXXII edizione della Biennale Roncaglia e al 48. Premio Suzzara.

Web: http://twitter.com/marcoscotti
e-mail: marco.scotti1@nemo.unipr.it

Anna Zinelli
Frequenta la Scuola di Dottorato in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Parma con un progetto relativo alle partecipazioni italiane alle esposizioni documenta di Kassel. Si è laureata in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli studi di Parma con la tesi *Il problema estetico del kitsch e la sua analisi negli scritti di Gillo Dorfles* (vincitrice del "Premio Braglia" 2010-2011), di cui un breve estratto è stato pubblicato sulla rivista *scientifica Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti* (n.2, 2012). Ha pubblicato inoltre su *Arte e critica* e *Studi di estetica*. Ha esperienze nell'ambito archivistico e bibliotecario e lavora presso la Fondazione Socin di Bolzano per cui sta catalogando un fondo misto di materiali pittorici, grafici, scultorei e documentari.

e-mail: annazinelli@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

Beke, L 1999, 'Conceptual tendencies in Eastern Europe Art', in *Global Conceptualism points of origin, 1950-1980*, ed. J. Farver, Queens Museum of Art, New York, pp. 41-51.

Beroš, N 1995, 'After Gorgona (Gorgona and after)', in *Contemporary Art The Non Aligned Countrie*s, Jakarta, Indonesia, s.p.

Beroš, N 1998, 'de l'ésotérisme de Gorgona à la dématérialisation de Weekend Art', *Art press,* n. 241, décembre, pp. 46-52.

Bini, E & Guidi, P 2007, 'Intervista a Francesco Conz', in *Leinwände - Edizioni Francesco Conz*, catalogo della mostra, Museion - Museum für moderne und zeitgenössiche Kunst, ed. F. Conz & A. Hapkemeyer, Bolzano / Bozen, 9 novembre 2006 - 12 gennaio 2007, Museion, Bolzano, s.p.

Conz, F & Hapkemeyer, A 2007, 'Life is a killer' in *Leinwände - Edizioni Francesco Conz*, catalogo della mostra, Museion - Museum für moderne und zeitgenössiche Kunst, ed. F. Conz & A. Hapkemeyer, Bolzano / Bozen, 9 novembre 2006 - 12 gennaio 2007, Museion, Bolzano, s.p.

Cramer, S & Stipančić, B (eds.) 1993, *The Horse who sings. Radical Art from Croatia*, exhibition catalogue, Sidney Museum of Contemporary Art, Sidney, 17. 3. 1993 - 27. 5. 1993, Museum of Contemporary Art, Sidney.

Celant, G 1971, 'Book as art work 1960-1970', *Data*, n. 1, pp. 35-49.

Conz, F & Peterlini P (eds.) 2010, *Editions Conz 1972-2010,* [in possession of the author], unpublished.

Denegri, J 1986, 'The Gorgona and after', in *Marijan Jevsovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Đuro Seder, Josip Vaništa*, Galerija SKC, Beograd, reprinted in *Gorgona* 2002, ed. M. Gattin, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 68-71.

Dimitrijević, N 1977*, Gorgona*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Djurić, D & Šuvaković, M (eds.) 2003, *Impossible histories. Historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991,* The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Gattin, M (ed.) 1997, *Gorgona Gorgonesco Gorgonico*, catalogo della mostra, Villa Pisani Stra, Ex Macello Dolo (VE), 14 giugno – 30 settembre 1997, [s.e.], Venezia.

Gattin, M (ed.) 2002, *Gorgona*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Gorgona (...Jevšovar, Knifer...) 1989, [catalogo della mostra], FRAC Bourgogne, 3.03-15.04 1989, Art Plus Universitè, Dijon.

Higgins, D 1966, 'Intermedia', *The Something Else Newsletter*, vol. 1, february, s.p.

Hoptman, L & Pospiszyl, T 2002, *Primary Documents. A sourcebook for Eastern and Central Europe Art since the 1950s*, MoMA, New York.

Kirker, A & Zurbrugg, N 1997, *Francesco Conz and the intermedia avant-garde*, catalogue of the exhibition, Queensland Art Gallery, Brisbane.

Irwin 2006, *East Art Map. Contemporary Art And Eastern Europe*, Afterall, London.

Jakšić, J 2013, 'Digitizing Ideas: Accessing Art from Libraries and Archives in a Digital Environment', in *More Museum/ contributi critici*, 1 febbraio 2013.
Available from: <http://moremuseum.wordpress.com/jasna-jaksic-digitizing-ideas-accessing-art-from-libraries-and-archives-in-a-digital-environment/> [18 settembre 2013].

Mascelloni E & Cortenova G 1998, *Cinquanta opere dalla collezione Lanfranchi e dall'Archivio Conz*, Skira, Milano.

Matičević, D 1981, 'Groups Gorgona & OHO from Yugoslavia', in XVI São Paulo Biennial, [catalogo della mostra], s.e., São Paulo.

Matičević, D 1989, 'Gorgona, un mouvement sans histoire', *Gorgona (...Jevšovar, Knifer...)* 1989, [catalogo della mostra], FRAC Bourgogne, 3.03-15.04 1989, Art Plus Universitè, Dijon, pp. 12-24.

Matičević, D 1994, 'Der Mäander. Variatonen eines Motivs', in Knifer J, *Julije Knifer. Neue Arbeiten 1991-1993*, [catalogo della mostra], Forum für Kulturaustausch, Stuttgart, 29 aprile - 12 giugno 1994, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, pp. 6-9.

Milovac, T 2002, *The Misfits*, in *The Misfits. conceptualist strategies in Croatian contemporary art/ Neprilagodeni - konceptualisticke strategije u hrvatskoj suvremonoj umjetnosti*, ed. T. Milovac, [catalogo della mostra], Art Moscow-Expo park, 18.04-28.04 2002, Museum of contemporary art, Skopje, maggio-giugno 2002, Kunstamt (sic) Kreuzberg Bethanien, Berlin, ottobre 2002, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 7-17.

Peterlini, P 2010, *The secret Museum*, Editions F. Conz, *,* [in possession of the author], unpublished.

Peterlini, P 2012, 'Per una cronologia parziale dei primi dieci anni dell'archivio Conz', in *Fluxus in Italia,* ed. C. Gualco*,* Canneto Editore, Genova 2012, pp. 58-71.

Piotrowski, P 2009, *In the Shadow of Yalta*, Reaktion Books, London.

Putar, R 1984, *Vaništa*, [catalogo della mostra], Galerija 11 Igor Magić, Zagreb, 25.11-15.12 1987, Sveucilišna naklada, Liber, Zagreb.

Rattemeyer, C 2013, 'Josip Vaništa - The Endless Line', in *Josip Vaništa, Abolition of Retrospective*, 2013, pp. 180-189.

Siegelaub, S 1969, 'On Exhibition and the World at Large Iinterview with Charles Harrison", *Studio International,* n. 917, december; reprinted in Conceptual Art: A Critical Anthology 1999, ed. A. Alberro & B. Stimson, The MIT Press, Cambridge (MA), p. 201.

Stipančić, B 2002, *Dimitrije Bašičević Mangelos - Manifestos*, in *The Misfits*, in *The Misfits. conceptualist strategies in Croatian contemporary art/ Neprilagodeni - konceptualisticke strategije u hrvatskoj suvremonoj umjetnosti*, ed. T. Milovac, [catalogo della mostra], Art Moscow-Expo park, 18.04-28.04 2002, Museum of contemporary art, Skopje, maggio-giugno 2002, Kunstamt (sic) Kreuzberg Bethanien, Berlin, ottobre 2002, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 33-36.

Stipančić, B 2006, 'Untitled', in Irwin, *East Art Map. Contemporary Art And Eastern Europe*, Afterall, London, pp. 174-180.

Stipančić, B 2007, *Josip Vaništa. vrijeme Gorgone i Postgorgone*, Kratis, Zagreb.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Marco Scotti - Anna Zinelli

Marzo 1991:
la residenza del gruppo Gorgona a Brunnenburg

Abstract

Questo articolo si propone di indagare l'affermazione di una ricezione critica di Gorgona in Italia attraverso uno specifico caso di studio, individuato nella residenza d'artista a cui hanno partecipato alcuni esponenti del gruppo presso il castello di Brunnenburg, nei pressi di Merano, organizzata dal collezionista ed editore veronese Francesco Conz in collaborazione con l'MSU di Zagabria nel 1991. Il progetto avrebbe dovuto avere come esito un'edizione - poi mai realizzata a causa di diversi ritardi e quindi della scomparsa dello stesso Conz - e precede di sei anni la prima retrospettiva monografica italiana del gruppo, ponendosi come uno dei primi momenti di apertura nel contesto italiano.

This article aims at investigating the affirmation of the critical reception of Gorgona in Italy through a specific case study, identified in the artists residence which was attended by some members of the group at the Brunnenburg castle, near Merano, organized by the collector and publisher Francesco Conz, from Verona, in collaboration with the MSU Zagreb in 1991. The project would have resulted in an edition - which has never been finished because of several delays and the subsequent demise of Conz - and took place six years before the first monographic exhibition of the group in Italy; therefore this could be considered one of the first outbreaks of the Italian context.

Introduzione

Nel marzo del 1991 il collezionista ed editore Francesco Conz, in collaborazione con il Muzej suvremene umjetnosti - MSU di Zagabria, invita per una residenza d'artista al castello di Brunnenburg di Merano alcuni artisti che avevano fatto parte di Gorgona, avanguardia croata attiva come gruppo tra il 1959 e il 1961. Questa residenza, che avrebbe dovuto avere come esito la realizzazione di un'edizione d'artista legata al monumentale progetto di Conz dedicato a Ezra Pound, *La Livre,* rappresenta il primo importante momento di apertura nel contesto italiano verso Gorgona.

Anna Zinelli

Francesco Conz e Gorgona

Il “gruppo” Gorgona viene fondato nel 1959 a Zagabria ed è attivo fino al 1966. La stessa definizione di gruppo è tuttavia problematizzata dalla critica fin dalle sue prime contestualizzazioni storiche, come nel caso del fondamentale contributo di Nena Dimitrijević (1977) che si apre insistendo proprio su tale aspetto:

> From 1959 to 1966, there was a group of artists in Zagreb about which little remained in the written art history of this area. “Gorgona” was not an art group in the usual sense, whose goal was to promote a certain ideological-aesthetic concept and recruit protagonists among the elite of the local art scene. It was a group of artist who shared common affinities in a much broader sense than that implied by framework of any stylistic program. […] “Gorgona” was not an art group in the usual sense of the word (Dimitrijević 1977, s.p.).

Dimitrijević colloca l’attività del gruppo - costituito da quattro pittori, Jevšovar, Knifer, Seder, Vaništa, uno scultore, Kožarić, un architetto, Horvat, e tre storici dell’arte, Meštrović, Putar e Bašičević che lavorava sotto lo pseudonimo di Mangelos - in relazione con l’affermazione internazionale dell’arte concettuale, nelle sue diverse declinazioni, e propone una classificazione della sua attività in tre categorie: «1. Exhibition in studio G. 2. Publication of *Gorgona*. 3.Concepts, projects, various forms of art communication» (Dimitrijević 1977, s.p).

Fig. 1: Gorgona, performance (Adoration) durante l'apertura della mostra di Julije Knifer presso la Gallery of Contemporary Art, Zagreb (GSU), 1966. Foto di Branko Balić (Photoarchives Branko Balić, Institute of Art History, Zagreb).

Lo Studio G, noto anche come Salon Šira, era di fatto un negozio di cornici, affittato dal gruppo di artisti in modo tale da poter proporre delle mostre esterne al circuito dell'arte ufficiale, autofinanziandosi, e adottando dunque una precisa strategia all'interno del sistema artistico jugoslavo che non prevedeva un libero mercato. La questione del rapporto tra l'attività svolta dal gruppo e il contesto croato è stata indagata nel saggio di Piotrowski (2009), secondo cui l'aspetto centrale non è tanto da considerarsi in un'attività di "opposizione" del gruppo rispetto all'establishment artistico, come proposto da Cramer (1993), dal momento che la stessa cultura ufficiale guardava in questi anni più al modernismo che al realismo socialista. Le azioni proposte da Gorgona sono quindi piuttosto da intendersi come una forma di lettura critica del modernismo, che se da una parte collocano il movimento nell'ambito del concettuale internazionale, da un'altra permettono anche di coglierne la specificità che lo differenzia dalle neo-avanguardie occidentali. Laddove infatti queste volevano segnare uno scarto rispetto al sistema di valori sotteso al modernismo, collegando i concetti di autonomia e universalismo dell'arte a

dinamiche di assoggettamento nazionali, di genere e politiche, Gorgona tende invece ad accogliere elementi derivati dalla filosofia esistenzialista - quali l'idea di "libertà", di "nichilismo", di "metafisica" - spesso associati alla pittura modernista e in particolare all'informale (Piotrowski 2009, p. 184). Tihomir Milovac (2002) sottolinea invece come il riconoscimento del carattere innovativo delle azioni proposte da Gorgona a partire dai primi anni '60, tendenti a una forma di "non-arte", sia stato riconosciuto solo in un secondo momento, a dieci o quindici anni dalla loro realizzazione. Tali azioni, definibili come idee, progetti e diverse forme di comunicazione artistica, sono perfettamente descritte da Branka Stipančić:

> A number of activities in everyday life, such as meetings of the group members, their mutual correspondence, and the walks they took together were considered art events (Stipančić 2006, p. 174).

Tra il 1961 e il 1963 presso lo studio vengono organizzate mostre di artisti croati e internazionali, quali Ivo Gattin, Eugen Feller, François Morellet, Piero Dorazio, Victor Vasarely[1]; tuttavia l'attività espositiva viene interrotta a causa dei problemi finanziari del gruppo e l'attenzione degli artisti si concentra piuttosto sulla produzione di *Gorgona*, un'"anti-rivista" di cui escono undici numeri tra il 1961 e il 1966. Subito interpretata come l'apporto più significativo di Gorgona al dibattito internazionale dalla lettura della Dimitrijević (1977), questa pubblicazione non è pensata come una rivista d'arte ma come una vera e propria opera, commissionata per ogni sua edizione a un diverso artista[2]. Sempre Dimitrijević riconduce questa pratica al concetto di "informale freddo" teorizzato da Celant come una forma di spostamento dell'attenzione «dal significato dell'umano e del materico all'uomo e ai suoi media» (Celant 1971), e alla distinzione tra informazione primaria e secondaria, teorizzata da Siegelaub (1969), secondo cui con la pratica concettuale si verificherebbe una corrispondenza tra il valore informativo primario - di cui era tradizionalmente depositaria l'opera originale - e la sua riproduzione.

L'anti-rivista *Gorgona* ha un'ampia circolazione nel circuito artistico internazionale, come attestato dalla sua presenza nelle collezioni della libreria del MOMA e nell'esposizione del 2011 *Scenes from Zagreb*, dagli apprezzamenti da parte di artisti come Fontana e Rauschenberg (Dimitrijević 1977) e dai progetti per

[1] Per l'antologia completa delle attività di Gorgona si rimanda al catalogo della mostra organizzata all'MSU di Zagabria a cura di Marija Gattin (2002, pp. 48-49).

[2] Gli undici numeri realizzati della rivista sono rispettivamente eseguiti da Josip Vaništa (n. 1, 1961), Julije Knifer (n. 2, 1961), Marijan Jevšovar (n. 3, 1961), Victor Vasarely (n. 4, 1961), Ivan Kožarić (n. 5, 1961) Josip Vaništa (n. 6, 1961), Milijenko Horvat (n. 7, 1965), Harold Pinter (n. 8, 1965), Dieter Rot (n. 9, 1966), Josip Vaništa (n. 10, 1966), Josip Vaništa (n. 11, 1966); restano invece non realizzati i progetti, attestati nella documentazione, di Ivan Čižmek, Lucio Fontana, Ivo Gattin, Ivan Kožarić, Mangelos, Piero Manzoni, Enzo Mari e Đuro Seder.

numeri della rivista stessa - rimasti poi irrealizzati per motivi economici - proposti da Piero Manzoni e Enzo Mari.

Si può pensare che proprio la diffusione internazionale dell'anti-rivista nei circuiti artistici sia uno dei motivi che hanno portato l'interesse di Francesco Conz verso l'attività di Gorgona. Collezionista ed editore veneto legato ad alcuni dei più importanti movimenti delle neo-avanguardie, egli aveva aperto nel 1972 la Galleria d'Arte Moltiplicata a Venezia, fondando al contempo le edizioni F. Conz e avviando il costituirsi dell'archivio. In questi stessi anni, anche attraverso viaggi in Germania e negli Stati Uniti, era entrato in contatto con gli esponenti dell'Azionismo Viennese e di Fluxus e aveva iniziato ad ospitare in Italia gli artisti e a promuovere edizioni e pubblicazioni, parallelamente alla raccolta di materiale storico. Nel 1973 aveva venduto la propria collezione e si era trasferito ad Asolo, organizzando presso Palazzo Baglioni performance, residenze ed edizioni di artisti quali Joe Jones, Günter Brus, Hermann Nitsch - che nel 1973 realizza qui la celebre *Asolo Raum* -, Charlotte Moorman e Nam June Paik, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins; infine dal 1979 si era trasferito a Verona, inizialmente collaborando alle Edizioni Factotum e creando poi una casa-laboratorio in Via Quadrelli, in cui soggiorneranno - tra gli altri - Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Henri Chopin, Lawrence Ferlinghetti, Ben Patterson (Peterlini 2012).

Dai primi anni '70 le diverse sedi adottate da Conz hanno dunque costituito dei fondamentali luoghi di incontro per gli artisti delle neoavanguardie internazionali e il suo operato, come ricordato dal suo collaboratore Patrizio Peterlini, si è posto ben oltre la semplice attività del collezionista:

> Ciò che caratterizzava fortemente l'Archivio F. Conz, e che lo rende un unicum, è la straordinaria volontà di dialogo continuo, serrato e produttivo che ha portato Francesco Conz a porsi come artefice di incontri, vero e proprio catalizzatore, in grado di legare tra di loro molti movimenti d'avanguardia. […] Il concetto di incontro è infatti la chiave per comprendere appieno lo sviluppo e l'influenza esercitata dall'Archivio nel corso di oltre trent'anni di attività. La grande capacità di Francesco Conz di creare un ambiente favorevole alla convivialità e allo scambio è ciò che ha permesso l'instaurarsi di rapporti che vanno ben al di là della mera produzione di alcuni oggetti per le Edizioni o per l'Archivio (Peterlini 2012, p. 60).

Anche Andreas Hapkemeyer, in occasione della mostra tenutasi tra il novembre del 2006 e il gennaio del 2007 presso il Museion di Bolzano dedicata a un corpus delle Edizioni F. Conz donate dallo stesso editore alla collezione del museo, si è

soffermato sul carattere eccentrico della figura del collezionista, affermando che questi «non è un mercante nel senso tradizionale del termine, bensì un invasato che considera l'arte una forza vitale» (ed. Conz & Hapkemeyer 2007, s.p.) e ricordando come egli abbia sempre guardato essenzialmente a quelle tendenze tese ad abolire la distinzione tra arte e vita come ambiti radicalmente diversi. Nell'intervista pubblicata nello stesso catalogo (Bini & Guidi 2007) Conz sostiene che il proprio interesse si è sempre rivolto alle forme artistiche "intermediali" e tra queste cita anche Gorgona, assieme ai principali movimenti del secondo novecento quali Fluxus, l'Azionismo Viennese, il Lettrismo, la Poesia Concreta. Egli accosta quindi l'operato di Gorgona a quegli indirizzi di ricerca che a partire dalla fine degli anni '50 hanno determinato una radicale messa in discussione dello statuto linguistico dell'oggetto estetico adottando procedimenti improntanti sulla contaminazione di differenti sistemi espressivi, quali la pittura, la musica, le forme performative, secondo un approccio teorizzato appunto da Higgins a metà degli anni '60 come "intermediale" :

> Thus the happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and the theatre. It is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs. The concept itself is better understood by what is not, rather than what it is. Approaching it, we are pioneers again, and shall continue to be as long as there's plenty of elbow room and no neighbours around a few miles. Of course a concept like this is very disturbing to those whose mentality is compartimentalized (Higgins 1965).

L'attenzione rivolta a Gorgona, a oltre trent'anni di distanza dal suo scioglimento, si colloca dunque all'interno di un interesse preciso volto ad indagare le ricerche radicali delle neoavanguardie, attraverso la forma della residenza, dell'incontro e del lavoro fianco a fianco con gli artisti secondo una modalità di collaborazione che attraversa tutto l'operato di Conz, e che in diversi casi ha portato al formarsi di rapporti personali che hanno segnato profondamente l'operato artistico.

A partire dalla metà degli anni ottanta egli aveva avviato uno dei suoi più importanti progetti, protrattosi fino alla sua morte, nel 2009, e mai ultimato: *La Livre. An Homage to Ezra Pound*; nel gennaio del 1991 invita a prenderne parte gli artisti di Gorgona.

Particolarmente esemplificativo del suo modus operandi, il progetto si basa sul coinvolgimento di artisti - oltre sessanta, in un arco di tempo di quasi vent'anni - a una serie di residenze presso il castello di Brunnenburg di Merano, volti alla

realizzazione di una monumentale edizione di opere dedicate a Ezra Pound, che vi trascorse gli ultimi anni della sua vita. Lo stesso Conz lo ricorda, sempre in occasione della mostra al Museion, in questi termini:

> Il più grande progetto che ho realizzato è stato quello di invitare tutti gli artisti con i quali collaboro ad un grande omaggio a Ezra Pound al castello di Brunnenburg. Dai vari workshop organizzati ne sono uscite migliaia di opere a lui dedicate, che saranno raggruppate il prossimo anno in una serie di libri d'artista, anche questi dedicati a lui e alla sua opera (Hapkemeyer 2007, s.p.).

Per quanto l'attuale inaccessibilità dell'archivio Conz abbia implicato alcune difficoltà nel reperimento dei materiali, la documentazione presente presso l'MSU di Zagabria (in parte digitalizzata all'interno del progetto *Digitizing Ideas: Archives of Conceptual and Neo-Avantgarde Art Practices*[3]) e in particolare la documentazione fotografica e il carteggio tra Conz e la curatrice del museo Marija Gattin, hanno permesso di ricostruire le diverse tappe attraverso cui si è articolato il viaggio e la progettazione di questa collaborazione.

Fig. 2: progetto di frontespizio per l'edizione *Gorgona in Brunnenburg 1991*, archivio Francesco Conz, Verona.

[3] *Digitizing Ideas* nasce nel 2010 come progetto congiunto di quattro musei europei di arte contemporanea: il Museum of Modern Art di Varsavia, la Galleria Moderna di Lubiana, il Museo delle arti visive contemporanee di Vojvodina (Novi Sad) e il Museo di Arte Contemporanea di Zagabria come partner principale (Jakšić 2013).

In un periodo compreso tra la fine del 1990 e i primi di gennaio del 1991 Conz si trova a Zagabria ospitato da Matičević, come attestato dalla lettera dell'8 gennaio in cui lo ringrazia per la ospitalità e gli conferma la disponibilità del castello di Brunnenburg (Conz, F., 8 gennaio 1991, Lettera a Davor Matičević, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 28, Documentation and Information Department, Muzej suvremene umjetnosti [d'ora in avanti MSU], Zagreb). Durante questo soggiorno aveva infatti incontrato Josip Vaništa e la curatrice dell'MSU Marija Gattin[4], come attestato da un verbale manoscritto (Gorgona, 4 gennaio 1991, Trascrizione del colloquio, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, transkript razgovora 13, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb) da cui è possibile ricostruire la prima proposta di partecipare a una residenza nel marzo dello stesso anno. Il 18 febbraio Gattin invia a Conz (Gattin, M., 18 febbraio 1991, Lettera a Francesco Conz, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 2, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb) un "memo" per il progetto, dando la conferma definitiva relativa alla partecipazione degli artisti Vaništa, Kožarić, Knifer, Seder, Jevšovar, Putar e di una persona che avrebbe rappresentato l'MSU, che si rivelerà essere poi la stessa Gattin. Il progetto, finanziato da Conz e coordinato dal museo, prevede la produzione di un "box/folio" contenente i lavori che gli artisti realizzeranno a Merano in 15 copie e una serigrafia di un lavoro precedente di ciascuno, da stampare in 42 copie: 15 per i "box", a cui si aggiungono una copia per ciascun artista, una per l'MSU e le restanti a Conz. Questi decide di includere anche dei lavori di Mangelos, morto nel 1987, da far firmare sul retro agli altri esponenti del gruppo come forma di omaggio; non partecipano invece Miljenko Horvat, l'architetto del gruppo, trasferitosi in Canada nel 1966, né Putar, inizialmente previsto. Il 22 febbraio Conz scrive a Gattin riguardo al modo in cui sarà organizzato il viaggio, e afferma che nel corso del soggiorno a Merano si terrà anche un incontro con i curatori del Museion di Bolzano per discutere di una possibile mostra, che non sarà poi realizzata:

> I have planned that we all go on Sunday to Como for signing the editions, and for that we need at least one day. We will be returning to Verona in the evening and then, on Monday we will set out for Merano and we should three days there. This means, we will be back in Verona on Wednesday evening or Thursday morning. […] While in Merano, we will meet with the officials of the Museum at Bozen so that we can have

[4] Marija Gattin (1957 - 2010), laureata in Storia dell'Arte e Italianistica presso la Facoltà di Zagabria nel 1984, è stata curatrice e archivista presso l'MSU | Muzej suvremene umjetnosti Zagreb [Museum of Contemporary Art Zagreb] dal 1987. Diverse sue ricerche si sono concentrate su Gorgona ed è stata curatrice della prima retrospettiva italiana *Gorgona Gorgonesco Gorgonico* (1997).

> the first talks about a possible Show at the museum […] and this, in my opinion, will be an important step for the forthcoming recognition of the work of Gorgona (Conz, F., 22 febbraio 1991, Fax a Marija Gattin, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo-fax 26, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb).

Egli definisce quindi il progetto in generale come un passo importante per un futuro riconoscimento del lavoro di Gorgona, sottolineando come la scelta di chiamare i sei artisti in Italia, accompagnata dalla proposta di una mostra monografica, si iscriva in una precisa volontà di riscoperta critica dell'attività del gruppo. Il progetto costituisce quindi - nonostante la mancata realizzazione tanto della mostra[5] quanto dell'edizione che non sarà mai effettivamente pubblicata - un momento di prima apertura di un dibattito che si svilupperà essenzialmente negli anni successivi.

Fig. 3: da sinistra, Mary De Rachewiltz, Josip Vaništa, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić e Đuro Seder; Brunnenburg, 6 marzo 1991.

[5] Per quanto riguarda la proposta della mostra a Bolzano non risulta presente nessuna traccia di un inizio anche solo dei lavori preparatori né negli archivi del Museion né nelle testimonianze dirette che abbiamo potuto raccogliere tra i protagonisti della vicenda.

Il 2 marzo i sei artisti insieme a Marija Gattin arrivano a Verona e il giorno successivo si recano a Como. Qui firmeranno le serigrafie su tela di grande formato[6] ricavate da alcuni lavori che avevano precedentemente inviato a Conz. Da quanto risulta dal carteggio (Gattin, M., 12 marzo 1991, Lettera a Francesco Conz, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 1, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb) 15 sarebbero state stampate su pelle artificiale, 17 su tela come un lavoro unico dei sette artisti e 25 come stampe singole. Rientrati a Verona in serata, il 4 marzo partono per Merano dove incontrano la vedova e la figlia di Ezra Pound e iniziano a organizzare i materiali di lavoro a cui si dedicheranno nei due giorni successivi; vengono inoltre raggiunti da un operatore che realizza un video costituito da brevi interviste. Il 6 marzo lasciano quindi Brunnenburg; Knifer e Jevšovar ripartono per Zagabria, mentre gli altri si fermano alcuni giorni a Venezia insieme a Conz.

Marco Scotti

2. Un progetto mai realizzato

Nel catalogo ragionato delle edizioni di Francesco Conz, redatto da Patrizio Peterlini e ad oggi ancora inedito (Peterlini 2010) il progetto su tela stampato a Como risulta così costituito:

GORGONA Group
Untitled
1990
140 x 950 cm
Various editions signed and numbered
Silkscreen on cloth
15 copies + 3 A.P. on cloth
Deluxe edition of 16 copies on vinyl
The works of Mangelos and Putar have been certified with signatures of all members of Gorgona

Marijan JEVŠOVAR
Untitled

[6] Tale formato (ca. 140 X 110 cm) risulta essere uno stardard di tutte le edizioni Conz, così come la pratica dell' ingrandimento di lavori precedenti di piccolo formato.

1990
130 x 100 cm
20 signed and numbered copies + 2 A.P.
Silkscreen on cloth

Julije KNIFER
Untitled
1990
140 x 110 cm
20 signed and numbered copies + 3 A.P.
Silkscreen on cloth

Ivan KOŽARIĆ
Untitled
1990
120 x 150 cm
20 signed and numbered copies
Silkscreen on cloth

Dimitrije Bašičević MANGELOS
Untitled
1991
140 x 110 cm
50 signed and numbered copies + 5 A.P.
Silkscreen on cloth
Certified with signatures of all members of Gorgona

Radoslav PUTAR
February 21, 1989
1990
150 x 120 cm
20 signed and numbered copies
Silkscreen on cloth
Certified with signatures of all members of Gorgona

Đuro SEDER
Untitled
1990

125 x 100 cm
20 signed and numbered copies + 2 A.P.
Silkscreen on cloth

Josip VANIŠTA
Erased Line
1990
150 x 230 cm
20 signed and numbered copies + 2 A.P.
Silkscreen on cloth

L'edizione stampata a Como risulta quindi essere costituita da sette opere dei singoli artisti e da un ottavo lavoro ottenuto dalle stesse affiancate in una striscia continua - Gorgona Group, *Untitled* - a realizzare una sorta di "opera collettiva". In una lettera di Marija Gattin (Gattin, M., 18 febbraio 1991, Lettera a Francesco Conz, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 2, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb) si avanza l'ipotesi di inserire questo lavoro nel "box"[7], assieme ai lavori originali realizzati a Brunnenburg, a cui si aggiungevano tre lavori di Mangelos, delle fotografie che documentavano la residenza e delle fotografie storiche e il video con le interviste sempre girato a Brunnenburg. Tuttavia, l'ampia dimensione rende improbabile questa destinazione; il box stesso inoltre non sarà mai realizzato - sebbene tutte le sue componenti fossero state prodotte, ad esclusione della cartella che avrebbe dovuto contenerle: le stampe su tela avranno una distribuzione autonoma.

[7] Il 18 febbraio Gattin, ricapitalando il contenuto del "Gorgona Project" afferma: *b) Joint serigraph on canvas, of which 15 numerated copies will be printed to be included in the box/folio* (Gattin, M., 18 febbraio 1991, Lettera a Francesco Conz, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 2, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb).

Fig. 4: Julije Knifer, Josip Vaništa, Marijan Jevšovar, Ivan Kožarić e Đuro Seder a Brunnenburg. Courtesy: Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Per quanto concerne i lavori realizzati durante la residenza è interessante notare come non siano direttamente collegati ad Ezra Pound, a differenza di quanto previsto inizialmente dal progetto, per ragioni che vengono ricondotte da Đuro Seder (Janković 2013) alla volontà di Vaništa - considerato dal gruppo di artisti il coordinatore di questo progetto - di prendere le distanze dalle possibili implicazioni politiche veicolate da tale figura. Le tredici opere realizzate dai cinque artisti sono tutte su carta dello stesso formato (30 x 42[8]) e di ciascuna vengono realizzate quindici copie, una per ciascuno dei box, sempre eseguite a mano quindi come quindici originali.

[8] Il formato è quello dei cartoncini su cui Conz faceva lavorare tutti gli artisti invitati a partecipare al progetto *La Livre* e che sarebbe dovuto essere quello dell'edizione.

Tutto quello che risulta oggi pubblicato, a documentare questa esperienza, sono alcune pagine sul catalogo della più recente mostra al MSU di Zagabria (ed. Gattin 2002, pp. 151-153) che presentano una foto degli artisti intenti a firmare i lavori, una cartolina raffigurante il castello e una breve nota di Vaništa - ripresa di una pratica comune al gruppo fin dagli anni sessanta - in cui sul quotidiano di Zagabria *Večernji list* si preavvisa il pubblico di una visita di Gorgona a Brunnenburg, direttamente dalla pagina degli annunci[9].

IZGUBLJENO NAĐENO

OBAVIJESTI

Jedna obavijest
Na poziv izdavača Francesca Conza iz Verone, članovi Gorgone, u skrovitosti Tirolo di Merana, izveli su kolektivno djelo (2-7. III. 1991.)

SITNE USLUGE

SEPTIČKE JAME PRAŽNJENJE – ODVOZ
Tel. 172-653

Fig. 5: Annuncio pubblicato da Josip Vaništa sul quotidiano *Večernji list;* Cartolina raffigurante il Castello di Brunnenburg. Fonte: Gattin ed. 2002, pp. 152-153.

Jevšovar realizza nel corso del soggiorno tre differenti opere. Nelle due datate 5 marzo inserisce una figura quadrangolare centrale su sfondo bianco, mentre in quella del 6 propone una striscia di colore rettangolare su uno sfondo bruno. A proposito del suo lavoro Dimitrijević (1977) aveva parlato di un' "antiestetica" basata su «colori spenti, pigmenti senza vita, che egli distende più volte sulla tela» tendendo deliberatamente a distruggere l'atto formale e degradare il fatto pittorico, resi anonimi e irriconoscibili. La questione fondamentale, che ritroviamo anche nei lavori del 1991, viene quindi identificata nell'attacco alla tradizione artistica, non in chiave ironica

[9] Tradotto, l'annuncio recita «un preavviso. Su invito di Francesco Conz da Verona, i membri del gruppo Gorgona, nel rifugio di Merano, in Tirolo, hanno eseguito un lavoro collettivo (2-7. III. 1991.)».

come nel dadaismo ma piuttosto guardando alla superficie come problema centrale della struttura pittorica.

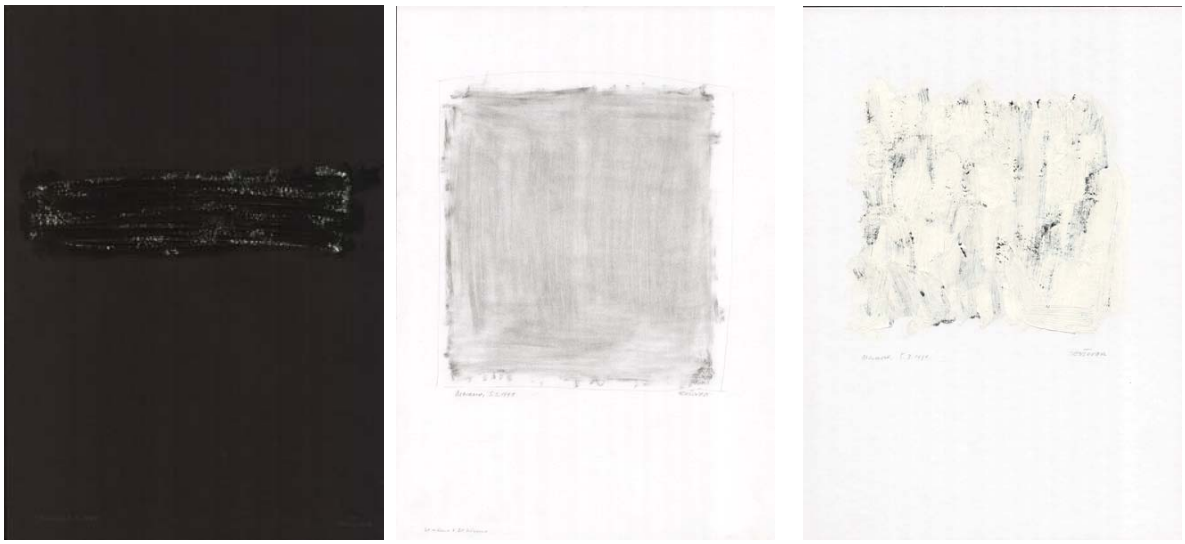


Fig. 6, 7, 8: Marijan Jevšovar, *untitled*, 1991, tre lavori, ognuno 30 x 42 cm

Knifer propone il suo classico tema del “meandro”, una struttura geometrica improntata sul contrasto tra bianco e nero, adottata a partire dalla fine del 1959 come forma di “antipittura”. Nena Dimitrijević (1977) la identifica come un sinonimo della sua “identità artistica” e sostiene che egli, rifacendosi al *Primary Painting* e dell’estetica dell'*Hard Edge*, adotta una forma di concettualizzazione della pratica artistica che viene ad identificarsi con un’unica soluzione pittorica, un simbolo che è sublimazione di volontà radicale.

In occasione della mostra di Hannover *Julije Knifer. Neue Arbeiten 1991-1993,* dedicata proprio all’attività di Knifer di questo periodo, Davor Matičević (1994) propone una periodizzazione dell’attività dell’artista in quattro differenti fasi, e afferma che se in un momento iniziale il “meandro” poteva essere accostato alle tendenze neocostruttiviste, e a ricerche come quella del gruppo Zero, N o Equipo 57, in realtà se ne discosta per la centralità dell’attività individuale; in particolare a partire dagli anni ’80 e ’90, sempre muovendo dal motivo del meandro, secondo il critico egli rinnoverà il proprio approccio a partire da una trasformazione delle componenti neutrali in individuali, ideali in emozionali (Matičević 1994).

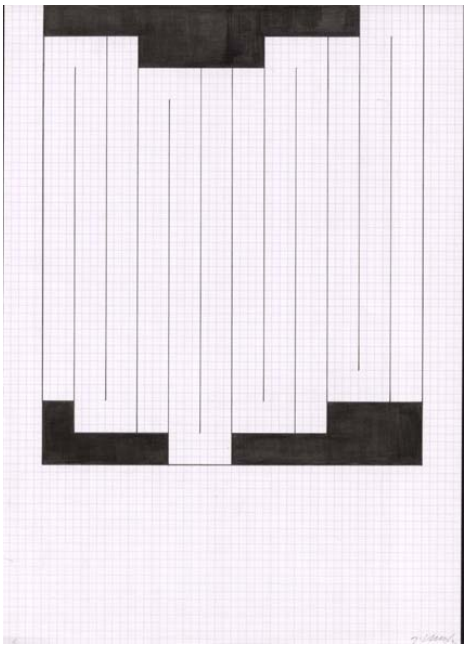


Fig. 9: Julije Knifer, *untitled*, 1991, 30 x 42 cm.

Le tre opere di Kožarić sono tutte datate 5 marzo 1991 e rimandano alla sua linea di ricerca volta all'indagine - portata avanti tanto nella pratica pittorica che scultorea - sul rapporto tra positivo e negativo: in particolare in una riutilizza come maschera grafica una forma ritagliata dalla precedente per realizzare quelle che Seder ricorda come "superfici imperfette", un motivo riconducibile al periodo di Gorgona. Inoltre, sia nell'intervista-video realizzata a Brunnenburg sia nelle testimonianze raccolte all'interno di questo dossier, emerge un particolare interesse dell'artista per la valle di Merano e per la sua rappresentazione, anche in relazione alla sua memoria personale.

Fig. 10, 11, 12: Ivan Kožarić, *untitled*[1], 1991, tre lavori, ognuno 30 x 42 cm.

L'opera di Đuro Seder tende invece a un maggiore distacco rispetto alla sua produzione "gorgonesca" come affermato dallo stesso artista nell'intervista realizzata in occasione di questa ricerca[10]. Egli propone un disegno in cui ritorna il suo caratteristico uso di forme irregolari e linee semicircolari, a cui però aggiunge l'elemento grafico con la reiterazione della scritta "peace" e un secondo disegno derivato da un suo precedente dipinto in cui due profili si fondono in un unico volto. Seder stesso ricorda come nel periodo della residenza, immediatamente precedente allo scoppio della guerra in Croazia, ci fosse «nell'aria un sentore di intolleranza» e come l'opera volesse quindi parlare «dell'importanza dell'unità fra le persone».

Fig. 13, 14: Đuro Seder, *untitled*, 1991, due lavori, ognuno 27.5 x 39 cm.

[10] Si rimanda all'intervista realizzata da Iva Rada Janković, pubblicata in questo stesso Dossier.

Vaništa affianca due cartoncini, dividendo il primo longitudinalmente con una linea, motivo che aveva iniziato ad utilizzare dal 1961 come «the only remnant of content, of theme in this kind of painting withouth illusion», come riportato da Dimitrijević (1977, s.p.) che ripropone anche - senza citarne la fonte - i principi della sua pittura espressi dallo stesso artista:

> Aim for simplicity painting.
> Aim for sparseness.
> Avoid illusion.
> A very finished look: the negation of the painting approach. School not necessary. Drawing or drawing experience included. The ways and means of traditional painting are insufficient. Do not change the paint in the can while painting.
> A signature is not necessary.

Paradossalmente emerge quindi un'attitudine opposta rispetto a quanto richiesto da Conz, che ricercava un'autenticazione attraverso la firma da parte degli artisti e un senso collettivo del lavoro. A proposito di Vaništa, Putar parla appunto di un ascetismo volontario che ha portato nel suo lavoro a una ricerca della perfezione nel vuoto (Putar 1984, s.p.). Nel suo recente saggio, Christian Rattemeyer ritorna su questi aspetti, individuando categorie e modalità del suo fare artistico:

> Simplicity, Reduction, Emptiness, Silence. These are categories of abstraction, of leaving out, concentrating to the essence of the work […]. Translation, Repetition, Dematerialization. Collectively, these works transform radical (albeit Modernist) gesture of pictorial abstraction and change its purpose, meaning, and thrust (Rattemeyer 2013, pp. 180-189).

A Brunnenburg Vaništa realizza l'opera con la tecnica del collage, a differenza di quella inizialmente sperimentata e su cui è spesso ritornato sin dagli anni sessanta che prevedeva l'uso di una matita morbida e un righello (Stipančić 2007, s.p.).

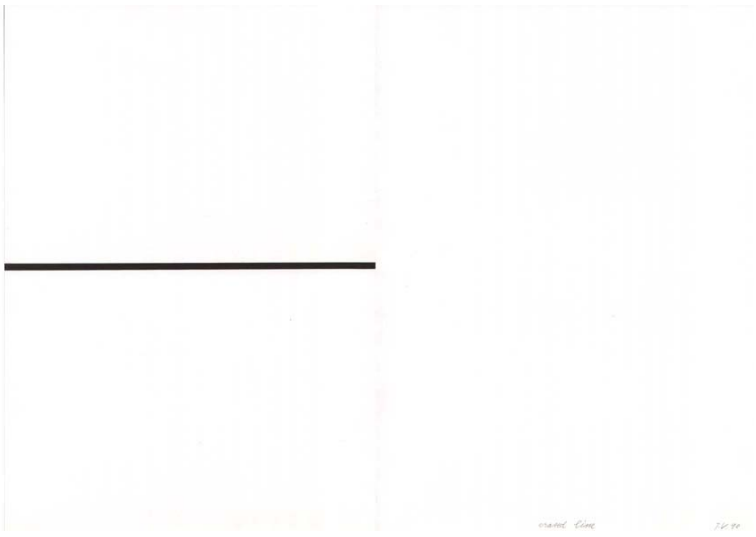


Fig. 15: Josip Vaništa, *Erased Line*, 1991, 60 x 42 cm.

Infine, oltre ai lavori realizzati a Brunnenburg, era previsto l'inserimento nel box di tre serigrafie di opere di Mangelos adattate al formato previsto per l'edizione (42x30 cm) e firmate sul retro dagli altri artisti.

Pseudonimo di Dimitrije Bašičević, Mangelos aveva svolto la propria attività artistica - che ha portato alla definizione di una "No-Art" fondata sulla rispettiva contrapposizione e negazione tra scrittura e pittura - parallelamente a quella teorica e curatoriale e aveva realizzato anche una serie di manifesti dedicati a tematiche quali "il pensiero funzionale", "l'energia", "l'istinto", la memoria". Nel saggio dedicato a questa specifica produzione artistica, Stipančić afferma:

> Many of them, regardless of the scope of subject, included his notion of there being of two civilisation - a "handmade civilisation" and a "mechanical" one. The latter, he believed, is based on "functional thought" and is, therefore, in opposition to the old "handmade civilisation. In order to express his theses on the "death of art", Mangelos engaged in a dialogue with numerous philosophers and theoreticians, from Hegel to W. Benjamin (Stipančić 2002, p. 34).

Le tre opere presentate e firmate dai membri di Gorgona per l'edizione sono riconducibili rispettivamente al manifesto per l'energia, alla serie dei paesaggi dedicata a Pitagora e a quella dei dialoghi. Espressione di un pensiero funzionale (Stipančić 2002, p. 35), i manifesti dell'artista erano riportati su blocchi per appunti, mappamondi e lavagne, e sono riconducibili - anche seguendo la cronologia definita

dall'artista stesso della propria vita - alle ultime tre fasi della sua produzione (1963-1987), e in particolare agli anni settanta. Anche le serigrafie riprese per l'edizione di Francesco Conz sono parte di un percorso di riduzione e sintesi delle proprie teorie a un minimo di informazioni necessarie intrapreso dall'artista, così come di traduzioni e passaggi tra diversi media (Dimitrijević 1977) - dalla lavagna alla scrittura alla pittura, per arrivare alla serigrafia - che attraverso pittura e scrittura mette in scena un *paesaggio* dedicato a Pitagora, uno dei tanti riferimenti e dialoghi intrapresi con diversi filosofi, così come un dialogo - possiamo confrontarlo con il *dialogo con la morte* conservato nelle collezioni Tate - e un *manifesto dell'energia*, in cui significativamente Mangelos si limita a dipingere il titolo, una numerazione e le parole *teorija energije*.

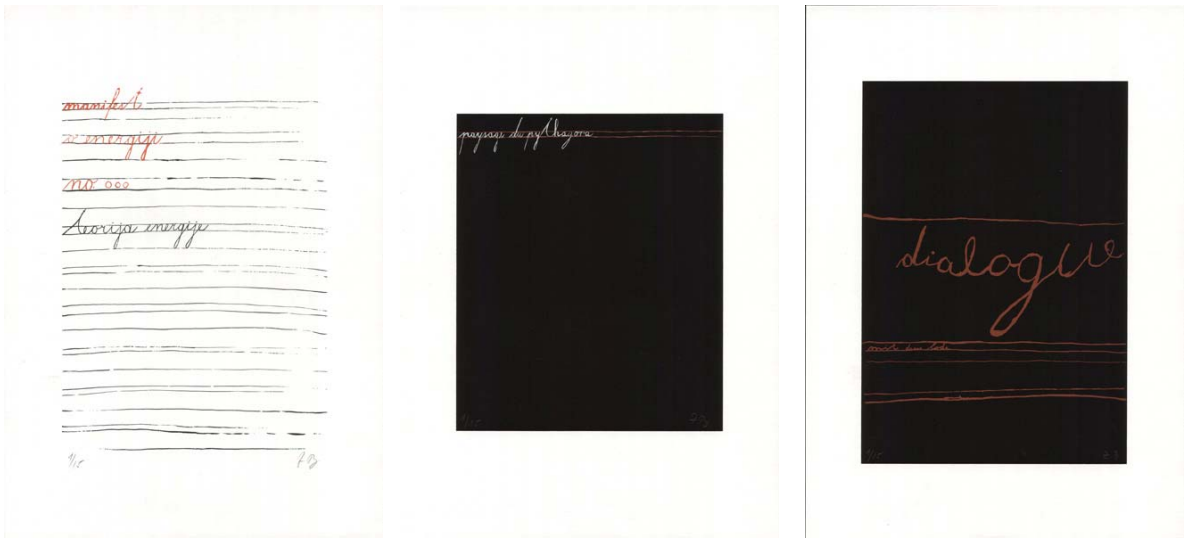


Fig. 16, 17, 18: Mangelos, *untitled*, 1991, tre lavori, ognuno 30 x 42 cm.

Tanto la scelta di produrre un'opera "collettiva" nell'edizione stampata a Como quanto quella del lavoro comune risultano quindi come sostanzialmente estranee al modo di lavorare del gruppo di artisti. Se le opere di Mangelos, morto alcuni anni prima, sono semplicemente selezionate dal suo archivio, il lavoro per i membri di Gorgona non è mai infatti inteso come "collettivo", come sostenuto da Nena Dimitrijević, che individuava come unici tratti comuni tra questi artisti profondamente diversi tra di loro uno "spirito del modernismo" a cui tutti appartenevano, ovvero il riconoscimento dell'assurdo, del vuoto e della monotonia come categorie estetiche, e una tendenza verso un'ironia nichilista e metafisica (Dimitrijević 1977, s.p.). Questa linea critica verrà ripresa da Valérie Dupont (1989, p. 60) che cita - senza specificare la fonte - la dichiarazione di Putar secondo cui l'opera collettiva è impossibile da

realizzarsi. Anche nell'intervista video realizzata a Brunnenburg[11] - che sarebbe dovuta essere inclusa nel box - gli artisti ritornano sul fatto che il loro lavoro fosse sempre concepito singolarmente e su come loro stessi non fossero assolutamente abituati a lavorare fianco a fianco.

Fig. 19: da sinistra Josip Vaništa, Ivan Kožarić, Marijan Jevšovar, Julije Knifer e Đuro Seder intenti a firmare l'opera di Mangelos stampata a Como, 4 marzo 1991.

D'altra parte uno degli elementi che ha contraddistinto la ricezione internazionale di Gorgona è la ricerca di una libertà intellettuale e spirituale come unico legame tra artisti molto diversi fra loro, dalla forte personalità e che hanno sempre lavorato come singoli, perfettamente riconducibile all'interno della lettura impostata dalla Dimitrijević[12] (1977) di un gruppo senza un preciso programma estetico. A partire da questo studio - la prima ricerca complessiva e con una diffusione internazionale - si è infatti articolato un dibattito che considera alla base di Gorgona l'interazione tra una tradizione Dada e la diffusa riscoperta della filosofia orientale in questi ambienti artistici, e che vedrà in alcune esposizioni internazionali

[11] Il video è stato consultato nella versione presente come file nell'Archivio Conz, che per quanto frammentaria e tagliata, corrisponde come durata (10'58'') a quella prevista per il box.
[12] Questo scritto, pubblicato nel catalogo in croato e in inglese, oltre a essere ampiamente citato in tutte le pubblicazioni dedicate al gruppo, è ripubblicato integralmente in Gattin ed. 2002, Djurić & Šuvaković eds. 2003 e parzialmente, tradotto in francese, in *Gorgona (...Jevšovar, Knifer...)* 1989.

successive i momenti fondamentali di rilettura e riscoperta del gruppo. Denegri (1986), in occasione della retrospettiva allestita a Belgrado nel 1986, sottolineava come la mostra del 1977 e il saggio relativo si collocassero come una svolta fondamentale nella percezione del gruppo, in un momento particolarmente favorevole in cui in Croazia erano ancora vive «new art practices», legate a diverse forme di dematerializzazione dell'opera d'arte. Tale fattore poteva evidentemente favorire una lettura critica di Gorgona che prendesse in considerazione diversi modelli, contatti e possibili influenze per il gruppo nell'ambito delle avanguardie contemporanee.

Davor Matičević in due momenti fondamentali all'interno di questa diffusione, la presentazione di Gorgona a fianco del gruppo OHO all'interno della XVI Biennale di San Paolo in Brasile (1981), e quindi la mostra al FRAC Bourgogne di Digione (1989), insiste sull'a-storicità del gruppo, così come sulla sua dimensione al tempo stesso locale e internazionale. Se la presentazione a fianco del gruppo OHO è fondamentalmente una summa delle caratteristiche individuata dalla Dimitrijević - citata qui esclusivamente come Nena Baljkovic - che assume una sua importanza proprio per l'accostamento in mostra con il decisamente più noto collettivo sloveno e grazie alla visibilità offerta da una biennale internazionale, è con il testo pubblicato in occasione della mostra francese (Matičević 1989) che si articola un nuovo momento nella ricezione del gruppo. A partire da una ricostruzione storica dettagliata dei progetti e delle proposte «attraverso cui si forma l'immagine di Gorgona» (Matičević 1989, p. 14), considera infatti una tradizione di interesse a Zagabria per l'arte come "*mode d'existance*" al di fuori della critica ufficiale e non accettata dai responsabili della politica espositiva dei musei. Gorgona si colloca all'interno di questa per arrivare alla presentazione del carattere individuale del lavoro artistico: al gruppo viene riconosciuto il merito di "screditare" i conflitti tra astrazione e figurazione, e tra astrazione geometrica e astrazione lirica, all'interno della scena nazionale, arrivando a far parte della sfera culturale europea proprio per questo bisogno di rilettura dei propri ripensamenti, così come per l'assenza di un linguaggio e di un'espressione unica e affermata (Matičević 1989, p. 23).

Marija Gattin è l'altra figura fondamentale, come critica e curatrice della prima mostra Italiana *Gorgona Gorgonesco Gorgonico* - mostra che vedrà Conz stesso tra le persone coinvolte nelle ricerche e nelle giornate di studi collegate - e quindi della retrospettiva presso l'MSU (2002), nella ricezione internazionale del gruppo. È già evidente nel saggio che accompagna la mostra veneziana il tentativo di leggere Gorgona indipendentemente da un dato formale, sul piano intellettuale, pur rimanendo legata alle categorie impostate dalla Dimitrijević e alla necessità di una lettura che avvicini il gruppo a diverse espressioni artistiche successive:

> Formalmente Gorgona esercitò la stessa compagine linguistica e semantica secondo la quale si riconosce la sua appartenenza al tempo dei più radicali avvenimenti europei ad essa affini. "Libro come lavoro d'arte", l'uso della lingua come uno dei media, l'uso della posta, il comportamento come categoria estetica - sono tutti sintagmi della teoria dell'arte degli anni settanta che a posteriori ha riconosciuto le anticipazioni del proprio tempo. Da qui il paragone con il movimento contemporaneo Fluxus e altri movimenti "neo-dadaisti" e "neobauhaus", il cui obiettivo era più sociale che estetico (Gattin 1997, p. 2).

Questa lettura ritorna anche negli studi Laszlo Beke (1999), che pochi anni più tardi inseriva Gorgona come in un quadro generale di concettuale est-europeo, attraverso una lettura di questo come fenomeno come dematerializzava i confini tra generi e linguaggi artistici e – al pari di Fluxus – tra arte e vita.

È ancora Marija Gattin invece a considerare una continuità dell'esperienza che arriva fino agli anni duemila, elemento fondamentale per comprendere l'esperienza della residenza a Brunnenburg nel 1991, a venticinque anni dalla fine dell'esperienza di Gorgona:

> Dopo lo spegnersi dell'intensa attività del gruppo, Gorgona tuttavia continuò ad esistere, almeno come un aspetto dello stato spirituale, se non anche di quello psichico dei singoli membri (Gattin 1997, p. 6).

L'attenzione di Francesco Conz verso Gorgona - che non a caso all'interno delle sue edizioni si trova a fianco di movimenti quali Fluxus, Poesia Visiva e Azionismo - è quindi contestualizzata in una più generale ripresa critica.

Se da una parte infatti Gorgona risulta praticamente sconosciuta a livello internazionale sino alla mostra del 1977 - che a fianco dell'allestimento a Zagabria ha visto una riproposizione lo stesso anno presso lo Stadtisches Museum Abteiberg di Monchengladbach -, dall'altra il dibattito critico contemporaneo considera l'attività del gruppo come un fenomeno eccezionale (Benčić 2006, p. 174), che presenta diversi elementi caratterstici di Fluxus come dell'arte concettuale.

Fig. 20: Ivan Kožarić a Brunnenburg, 6 marzo 1991.
Courtesy: Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Gli autori ringraziano per la preziosa collaborazione Patrizio Peterlini, Jasna Jakšić, Jadranka Vinterhalter, Ivna Jelčić e tutto lo staff del Documentation and information department - MSU Zagreb, Radmila Iva Janković, Andreas Hapkemeyer, Jelena Radojev, Biljana Bošnjaković, Melania Gazzotti.

Gli autori

Marco Scotti
Dottorando in Storia dell'Arte presso l'Università di Parma, è curatore e storico dell'arte contemporanea. Si occupa inoltre di progettazione e comunicazione di eventi culturali. Le linee della ricerca sviluppata sono da collegarsi alla storia dell'arte, del design e dell'architettura del XX secolo: in particolare si interessa di cinema, di pubblicità - ambito anche della sua ricerca all'interno del dottorato - e dell'immagine e del progetto videoludico. Insegna inoltre Sceneggiatura per il videogioco presso l'Accademia Santa Giulia di Brescia, e ha recentemente lavorato come curatore al progetto *personal effectsonsale* presso il padiglione l'Esprit Nouveau di Bologna, alla XXXII edizione della Biennale Roncaglia e al 48. Premio Suzzara.

Web: http://twitter.com/marcoscotti
e-mail: marco.scotti1@nemo.unipr.it

Anna Zinelli
Frequenta la Scuola di Dottorato in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Parma con un progetto relativo alle partecipazioni italiane alle esposizioni documenta di Kassel. Si è laureata in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli studi di Parma con la tesi *Il problema estetico del kitsch e la sua analisi negli scritti di Gillo Dorfles* (vincitrice del "Premio Braglia" 2010-2011), di cui un breve estratto è stato pubblicato sulla rivista *scientifica Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti* (n.2, 2012). Ha pubblicato inoltre su *Arte e critica* e *Studi di estetica*. Ha esperienze nell'ambito archivistico e bibliotecario e lavora presso la Fondazione Socin di Bolzano per cui sta catalogando un fondo misto di materiali pittorici, grafici, scultorei e documentari.

e-mail: annazinelli@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

Beke, L 1999, 'Conceptual tendencies in Eastern Europe Art', in *Global Conceptualism points of origin, 1950-1980*, ed. J. Farver, Queens Museum of Art, New York, pp. 41-51.

Beroš, N 1995, 'After Gorgona (Gorgona and after)', in *Contemporary Art The Non Aligned Countrie*s, Jakarta, Indonesia, s.p.

Beroš, N 1998, 'de l'ésotérisme de Gorgona à la dématérialisation de Weekend Art', *Art press,* n. 241, décembre, pp. 46-52.

Bini, E & Guidi, P 2007, 'Intervista a Francesco Conz', in *Leinwände - Edizioni Francesco Conz*, catalogo della mostra, Museion - Museum für moderne und zeitgenössiche Kunst, ed. F. Conz & A. Hapkemeyer, Bolzano / Bozen, 9 novembre 2006 - 12 gennaio 2007, Museion, Bolzano, s.p.

Conz, F & Hapkemeyer, A 2007, 'Life is a killer' in *Leinwände - Edizioni Francesco Conz*, catalogo della mostra, Museion - Museum für moderne und zeitgenössiche Kunst, ed. F. Conz & A. Hapkemeyer, Bolzano / Bozen, 9 novembre 2006 - 12 gennaio 2007, Museion, Bolzano, s.p.

Cramer, S & Stipančić, B (eds.) 1993, *The Horse who sings. Radical Art from Croatia*, exhibition catalogue, Sidney Museum of Contemporary Art, Sidney, 17. 3. 1993 - 27. 5. 1993, Museum of Contemporary Art, Sidney.

Celant, G 1971, 'Book as art work 1960-1970', *Data*, n. 1, pp. 35-49.

Conz, F & Peterlini P (eds.) 2010, *Editions Conz 1972-2010,* [in possession of the author], unpublished.

Denegri, J 1986, 'The Gorgona and after', in *Marijan Jevsovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Đuro Seder, Josip Vaništa*, Galerija SKC, Beograd, reprinted in *Gorgona* 2002, ed. M. Gattin, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 68-71.

Dimitrijević, N 1977*, Gorgona*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Djurić, D & Šuvaković, M (eds.) 2003, *Impossible histories. Historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991,* The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Gattin, M (ed.) 1997, *Gorgona Gorgonesco Gorgonico*, catalogo della mostra, Villa Pisani Stra, Ex Macello Dolo (VE), 14 giugno – 30 settembre 1997, [s.e.], Venezia.

Gattin, M (ed.) 2002, *Gorgona*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Gorgona (...Jevšovar, Knifer...) 1989, [catalogo della mostra], FRAC Bourgogne, 3.03-15.04 1989, Art Plus Universitè, Dijon.

Higgins, D 1966, 'Intermedia', *The Something Else Newsletter*, vol. 1, february, s.p.

Hoptman, L & Pospiszyl, T 2002, *Primary Documents. A sourcebook for Eastern and Central Europe Art since the 1950s*, MoMA, New York.

Kirker, A & Zurbrugg, N 1997, *Francesco Conz and the intermedia avant-garde*, catalogue of the exhibition, Queensland Art Gallery, Brisbane.

Irwin 2006, *East Art Map. Contemporary Art And Eastern Europe*, Afterall, London.

Jakšić, J 2013, 'Digitizing Ideas: Accessing Art from Libraries and Archives in a Digital Environment', in *More Museum/ contributi critici*, 1 febbraio 2013.
Available from: <http://moremuseum.wordpress.com/jasna-jaksic-digitizing-ideas-accessing-art-from-libraries-and-archives-in-a-digital-environment/> [18 settembre 2013].

Mascelloni E & Cortenova G 1998, *Cinquanta opere dalla collezione Lanfranchi e dall'Archivio Conz*, Skira, Milano.

Matičević, D 1981, 'Groups Gorgona & OHO from Yugoslavia', in XVI São Paulo Biennial, [catalogo della mostra], s.e., São Paulo.

Matičević, D 1989, 'Gorgona, un mouvement sans histoire', *Gorgona (...Jevšovar, Knifer...)* 1989, [catalogo della mostra], FRAC Bourgogne, 3.03-15.04 1989, Art Plus Universitè, Dijon, pp. 12-24.

Matičević, D 1994, 'Der Mäander. Variatonen eines Motivs', in Knifer J, *Julije Knifer. Neue Arbeiten 1991-1993*, [catalogo della mostra], Forum für Kulturaustausch, Stuttgart, 29 aprile - 12 giugno 1994, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, pp. 6-9.

Milovac, T 2002, *The Misfits*, in *The Misfits. conceptualist strategies in Croatian contemporary art/ Neprilagodeni - konceptualisticke strategije u hrvatskoj suvremonoj umjetnosti*, ed. T. Milovac, [catalogo della mostra], Art Moscow-Expo park, 18.04-28.04 2002, Museum of contemporary art, Skopje, maggio-giugno 2002, Kunstamt (sic) Kreuzberg Bethanien, Berlin, ottobre 2002, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 7-17.

Peterlini, P 2010, *The secret Museum*, Editions F. Conz, *,* [in possession of the author], unpublished.

Peterlini, P 2012, 'Per una cronologia parziale dei primi dieci anni dell'archivio Conz', in *Fluxus in Italia,* ed. C. Gualco*,* Canneto Editore, Genova 2012, pp. 58-71.

Piotrowski, P 2009, *In the Shadow of Yalta*, Reaktion Books, London.

Putar, R 1984, *Vaništa*, [catalogo della mostra], Galerija 11 Igor Magić, Zagreb, 25.11-15.12 1987, Sveucilišna naklada, Liber, Zagreb.

Rattemeyer, C 2013, 'Josip Vaništa - The Endless Line', in *Josip Vaništa, Abolition of Retrospective*, 2013, pp. 180-189.

Siegelaub, S 1969, 'On Exhibition and the World at Large Iinterview with Charles Harrison", *Studio International,* n. 917, december; reprinted in Conceptual Art: A Critical Anthology 1999, ed. A. Alberro & B. Stimson, The MIT Press, Cambridge (MA), p. 201.

Stipančić, B 2002, *Dimitrije Bašičević Mangelos - Manifestos*, in *The Misfits*, in *The Misfits. conceptualist strategies in Croatian contemporary art/ Neprilagodeni - konceptualisticke strategije u hrvatskoj suvremonoj umjetnosti*, ed. T. Milovac, [catalogo della mostra], Art Moscow-Expo park, 18.04-28.04 2002, Museum of contemporary art, Skopje, maggio-giugno 2002, Kunstamt (sic) Kreuzberg Bethanien, Berlin, ottobre 2002, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 33-36.

Stipančić, B 2006, 'Untitled', in Irwin, *East Art Map. Contemporary Art And Eastern Europe*, Afterall, London, pp. 174-180.

Stipančić, B 2007, *Josip Vaništa. vrijeme Gorgone i Postgorgone*, Kratis, Zagreb.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Branka Benčić - Lorena Tadorni

Appunti … Curatela oltre il confine

Abstract

Il testo che segue nasce dalle esperienze e dai progetti di collaborazione italiana e croata che portiamo avanti come curatrici da ormai cinque anni. Si tratta delle mostre internazionali di arte contemporanea *Risque d'attente* (2008/2009, Croazia), e *Clueless. Inconcludenze quotidiane*, come modello espositivo che coinvolge artisti di differenti nazionalità, che è stato e resta nel nostro percorso una priorità per evitare il format delle mostre concepite in chiave nazionalistica e i modelli pragmatici di scambi bilaterali al livello nazionale. Le mostre nascono infatti dalla necessità e volontà di promuovere il lavoro dei più interessanti nomi della giovane arte, spaziando da video, a fotografia, a disegno, che affrontano urgenze e tematiche del vissuto in maniera eterogenea. Con questo approccio, le mostre hanno l'intenzione di lavorare su un format che raggruppa funzioni sociali e culturali, configurando l'esposizione come una forma di comunicazione fatta di aspetti culturali ed estetici comuni.

Following contribution builds on collaborative curatorial projects Branka Benčić (Croatia) and Lorena Tadorni (Italy) have developed in the past five years connecting curating over the borders of curator's native countries, respectively Croatia and Italy – and is regarding curating international contemporary art exhibitions *Risque d'attente* (2008/2009, Croatia) and *Clueless. Geometry of misunderstanding.* Although Italy and Croatia have a record of established relations throughout the 20th century, as well as during more distant historical trajectories over past centuries sharing a cultural context, language and tradition, when we look up at the current positions in contemporary artistic and curatorial exchange in the timeframe of past 20 years, we may notice that such relationships have somehow grew apart. Exhibitions *Risque d'attente* and *Clueless. Geometry of misunderstanding* include emerging Italian and Croatian contemporary artists grouping them together in international framework of contemporary artists that deal with common social, cultural and aesthetic aspects. In this way exhibitions are producing a new social environment for active work on meanings, stories, history and functions of cultural material.

Sebbene siano note le relazioni stabilite tra Italia e Croazia durante tutto il XX secolo, e la condivisione di contesto culturale, conoscenze, lingua, territorio e tradizione, quando guardiamo alle posizioni attuali nella ricerca artistica contemporanea e alle pratiche curatoriali degli ultimi vent'anni, possiamo notare che tali rapporti si sono in qualche maniera sviluppati separatamente.

Alcune delle più importanti relazioni artistiche risalgono al movimento Nove tendencije che vide Getulio Alviani stabilire una collaborazione e condividere idee e ispirazioni con la piccola galleria Rigo a Novigrad-Cittanova in Istria. L'artista, nei suoi scritti, non mancò mai di ricordare l'insegnamento di Nove tendencije, focalizzando il suo interesse sulle tendenze costruttive nell'arte, l'arte concreta, programmata, le ricerche visuali e la geometria astratta (Di Pietrantonio 2004).

Ma oggi, anche se Italia e Croazia sono geograficamente vicine, sembrano lontani i contatti e le collaborazioni fra i loro artisti emergenti.

Il testo che segue nasce dalle nostre esperienze e dai progetti di collaborazione italiana e croata che portiamo avanti come curatrici da ormai cinque anni. Si tratta delle mostre *Risque d'attente* - 2008/2009 Zagabria e Labin - e *Clueless. Inconcludenze quotidiane* - 2010, Torino -, che hanno coinvolto artisti internazionali, tra cui nomi italiani e croati attivi nel contesto internazionale.

Questo modello espositivo - che coinvolge artisti di differenti nazionalità - è stato e resta nel nostro percorso una priorità per evitare il format delle mostre concepite in chiave nazionalistica e i modelli pragmatici di scambi bilaterali al livello nazionale. A questo approccio ne abbiamo preferito uno più flessibile, selezionando artisti immersi nel contesto culturale internazionale, a prescindere dalla loro provenienza geografica.

Le mostre nascono infatti dalla necessità e volontà di promuovere il lavoro dei più interessanti nomi della giovane arte - spaziando da video a fotografia, a disegno - che affrontano urgenze e tematiche del vissuto in maniera eterogenea. Con questo approccio, le mostre hanno l'intenzione di lavorare su un format che raggruppa funzioni sociali e culturali, configurando l'esposizione come una forma di comunicazione fatta di aspetti culturali ed estetici comuni.

Risque d'attente ha presentato per la prima volta in Croazia artisti italiani contemporanei come Flavio Favelli, Botto e Bruno, Isola & Norzi, Felipe Aguila. Si tratta di un progetto espositivo sviluppato intorno al concetto di *attesa*, concepita secondo una dimensione temporale e emotiva, sospesa fra un presente reale e un avvenimento possibile e indeterminato. In letteratura, nella filosofia, così come nel teatro e nell'arte, l'attesa ha sempre affascinato per la sua caratteristica di tensione e proiezione verso un "indefinito". Da Sant'Agostino, che la concepiva come una "distensione dell'anima", passando attraverso pensatori di tutt'altra estrazione come

Martin Heidegger, Simone Weil, Roland Barthes e scrittori come Samuel Beckett, Thomas Eliot, Eugenio Montale e Dino Buzzati, questa dimensione è sempre stata concepita come un'attività della coscienza (Benčić & Tadorni 2009). Per Gilles Deleuze (1993) la rappresentazione del sogno diventa inoltre un modo per visualizzare un tempo liquido che muta continuamente stato, in perenne oscillazione fra passato e presente, veglia e sonno. Un'illusione resa possibile in primo luogo dall'immagine in movimento e dalla sua riproducibilità.

Con le sue implicazioni emotive, l'attesa si manifesta quindi come uno stato di tensione dovuta alla sua indeterminazione, una sorta di perdita di centro che si manifesta esprimendo incertezza, insicurezza, de-centrata soggettività.

Risque d'attente ha coinvolto artisti internazionali le cui opere si situano in un interstizio temporale, creando un percorso di sospensione visuale e narrativa.

I lavori di Felipe Aguila si concentrano su particolari che normalmente passerebbero inosservati, come ne *L'importanza di una piuma*, del 2003, dove la sospensione nasce da un gruppo di turisti all'interno del Pantheon di Roma, impegnati a guardare in alto e riprendere qualcosa che sta lentamente discendendo.

Fig 1: Felipe Aguila, *Les Quatrecents Coups*, 2003, video.

Un'attesa più emotiva quella dei video di Botto e Bruno, *Waiting for the early bus,* 2007, e di Margot Quan Knight con *Support,* 2004. Nel primo, madre e figlia, sedute su due scomodi sacchi di plastica, aspettano un improbabile autobus, senza

orario e in un'indefinita periferia del mondo; mentre il secondo video è un doloroso confronto fra uomo e donna, uniti da un tubo medico che li fa respirare, angoscioso attendere di un evento immaginabile. Ma l'attesa può anche avere risvolti più connotati dal punto di vista sociale. *Giardini Saliceto,* lavoro di Flavio Favelli e Gianluca Mattei del 2007, mette in scena un evento perturbatore indefinito e appena suggerito: il disastro di Ustica e una verità che ancora si attende; mentre *Secret Strike - Tate Modern,* di Alicia Framis propone una vivida rappresentazione di una dilatazione spazio-temporale in un video inserito in un ciclo di opere sul mondo del lavoro. Ironici: il lavoro di SUGARBABE e Magda Tóthóva, *In the eye of the cyclone,* del 2005 vede l'arrivo di un ciclone atteso dal punto di vista di figurine in cera che scivolano in una temporalità incerta; o ancora risvolti poetici con l'installazione di Isola & Norzi del 2007, *Preghiera*, che richiama la cella di un carcere. Le sbarre sono dei ceri: uno è acceso, lentamente si scioglie e sgrana il tempo di un vago attendere. È un progetto sul tempo che scorre, sul silenzio e il concetto di limbo esistenziale, fra fine e superamento dei limiti.

Clueless. Inconcludenze quotidiane è l'altra mostra che ha di nuovo coinvolti tredici artisti internazionali i cui lavori hanno analizzato le problematiche dell'esistenza individuale e collettiva sullo sfondo della vita quotidiana. La mostra ha esordito nel 2010 a Torino, nella prestigiosa sede dell'Ex Manifattura Tabacchi, gestita dall'Università degli Studi, riscuotendo un grande successo di pubblico e critica, e si è poi spostata nello spazio HDLU di Zagabria nel mese di gennaio 2013.

Nel linguaggio familiare, la parola *clueless* significa “non avere idea”. Riferito a una persona, indica un soggetto *naïf,* che si trova spesso in difficoltà a portare avanti situazioni e a prendere decisioni sostanziali. Ripetizioni, tentativi falliti, gesti banali non portati a compimento e incomprensioni linguistiche caratterizzano i lavori in mostra, rappresentando con ironia e senso dell’humour un universo apparentemente *nonsense*. Azioni, spesso inscritte in una discontinuità spaziale e temporale, e relazioni tra aspettative, gesti e risultati, le micropolitiche del quotidiano, danno vita a percorsi immaginativi e possibilità di viaggiare attraverso un itinerario di realtà che, da subito, appare poco ordinario.

Maurice Blanchot suggerisce come il quotidiano formi le possibilità sovversive nel rapporto tra le autorita intellettuali e istituzionali (ed. Johnstone 2008). Ciascun artista racconta infatti piccoli atti di inconcludenza e paradossi della vita quotidiana, partendo dalla prospettiva secondo cui il privato ha in qualche modo anche un aspetto più politico e sociale. Molti di questi lavori possono essere letti sotto la lente di un testo che ha dato un'interpretazione rilevante della produzione artistica

contemporanea da un profilo femminista. Si sente infatti la presenza di Jo Anna Isaak e del suo *Feminism and Contemporary Art: Revolutionary power of women's laughter* (1996) nelle pratiche auto-referenziali, nelle azioni performative e uso del corpo di queste opere che strappano con ironia un sorriso letto dall'autrice proprio come potere sovversivo dell'arte.

I lavori di Bettina Cohnen, Ana Prvacki, Vlatka Horvat, Alen Floričić, Marko Lulić, Babette Mangolte, Magda Tóthová e Felipe Aguila hanno in comune una riflessione sui modelli di rappresentazione di sé e del linguaggio. Il corpo dell'artista diventa infatti il mezzo con cui compiere azioni fuori dalle righe che si prestano a più livelli di lettura, da quello più diretto e immediato - nevrosi, indecisioni, frustrazioni, ansia - a quello meno evidente - identità, memoria, definizione linguistica.

Attraverso l'utilizzo della propria immagine o quella di altri, le fotografie di Bettina Cohnen descrivono il processo di costruzione di un'identità basata sull'invenzione. In questo modo, l'artista analizza come la questione identitaria sia condizionata da regole collettive, geografiche e aspetti della memoria. Nella serie di autoritratti che compongono il ciclo del 2008 *Side Shows*, l'artista utilizza la propria figura per riflettere sul processo della creazione della sua immagine che si situa in bilico fra invenzione e realtà, mescolando varie possibilità: basate su materiali diversi come foto d'archivio, vecchi documenti, scatti di situazioni quotidiane, queste immagini fotografiche decostruiscono il concetto di unicità e ne mostrano un aspetto frammentato e instabile.

The Wild Goose Step (and then she said), lavoro di Ana Prvacki del 2007, mette in scena una situazione divertente e fuori dalle righe. L'artista infatti insegue ed è a sua volta inseguita da un'oca selvatica. Il titolo, che tradotto significa appunto "Il passo dell'oca selvatica" allude ad un tentativo che si rivelerà inutile nel catturare l'animale. Il video rappresenta un *divertissement* e l'azione si concentra più sull'atto performativo dell'artista che sul risultato della sua impresa: un'ironica rappresentazione di una caccia senza speranza.

Fig 2: Ana Prvacki, *The wild goose step (and she said)*, video, 2007, Ana Prvacki in collaborazione con June Yap, Brian Gothong, Tan, Vijay Singh, Milenko Prvacki, Musica di Ognjen I Prijatelji.

Il video di Renata Poljak - *La Crise*, 2009 - si basa sul gioco *m'ama - non m'ama* dove l'artista appare nel ruolo del narratore. I lavori di Renata Poljak sono determinati da riferimenti complessi alla dinamica del potere e ai conflitti, sia di carattere personale, sia politico. I problemi sociali vengono filtrati attraverso l'ottica personale dell'artista, il cui mondo sta alla base di particolari avvenimenti. Attraverso i simboli dell'identificazione e dei ricordi, la cultura popolare e la rappresentazione, Renata Poljak parla di sé stessa, dei rapporti che regolano il sistema dell'arte, la posizione dell'artista, e l'appartenenza a un contesto culturale.

Anche Babette Mangolte e Magda Tóthová si "impegnano" su azioni che acquistano senso nell'atto di compiersi come gesto a sé stante.

Babette Mangolte è una fra le principali rappresentanti del cinema sperimentale femminista americano, nonché fotografa e autrice di saggi. I primi film degli anni Settanta di quest'artista utilizzavano elementi di performance minimali per comporre narrazioni astratte. In *(NOW) or Maintenant entre parenthesis,* video del 1976, Mangolte cerca di impilare alcune piccole scatole su cui campeggia la scritta «NOW» [adesso]. L'artista spiega il video come «un lineare susseguirsi si attività e manipolazioni di oggetti» che mettono in evidenza il suo particolarissimo e riconosciuto stile delle opere degli anni Settanta, fatto di concettualismo di matrice statunitense e sensibilità del *French Realism*, elaborati attraverso il forte senso immaginativo dell'artista (Benčić 2008).

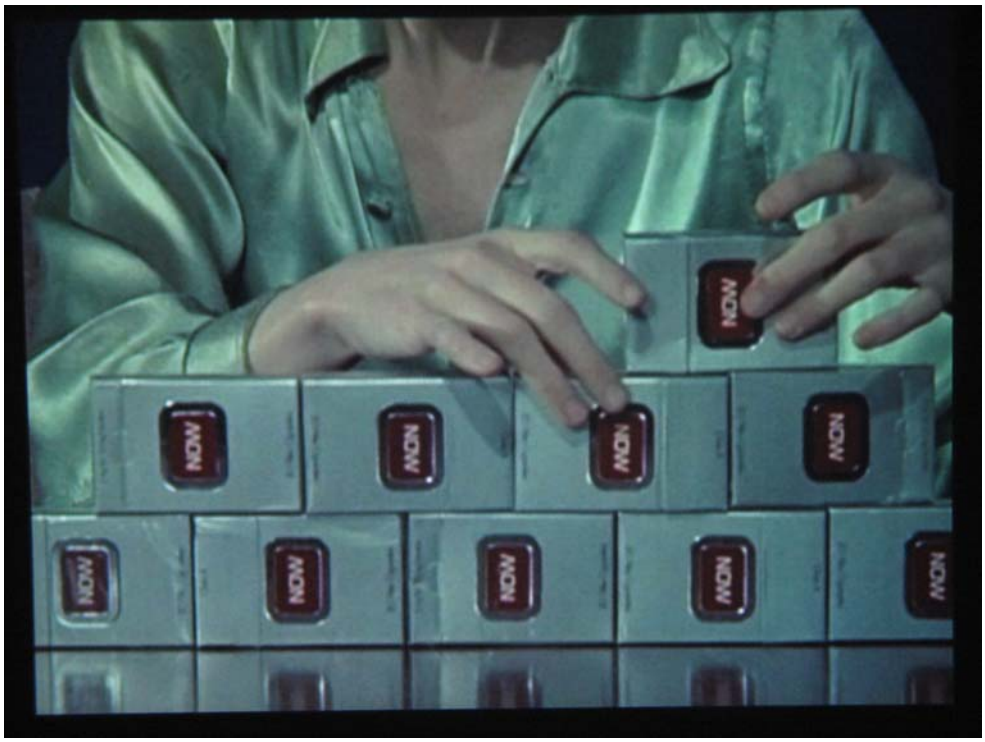


Fig.3: Babette Mangolte*, (Now) or maintenant entre parenthesis*, film still, 1976.

Nel video *Rhythm in red* del 2004 di Magda Tóthová, il campo visivo è occupato da unghie laccate di rosso che compiono un movimento ipnotico. L'azione inizia lenta e senza particolari traumi, come quando durante la nostra giornata ci troviamo a compiere un gesto sovrappensiero. Poco a poco il ritmo diventa più veloce e disturbante, le unghie - mano a mano che l'azione si fa più frenetica - si spezzano, fino ad arrivare alla caduta definitiva. L'opera, dal sapore minimalista, fa delle unghie e del loro ritmo ansiogeno l'unico protagonista per raffigurare con disturbante musicalità uno stato di ansia.

Una sensazione di disagio caratterizza anche il lavoro di Vlatka Horvat. In *Searching,* 2003-2004, l'artista si ritrae in una serie di situazioni surreali: dentro una valigia, nascosta dietro una porta, a cavallo di un muro da cui spuntano solo i suoi piedi. Ogni azione raffigura l'aspetto di un fallimento, costituendo un archivio visivo di sconfitte quotidiane e desideri frustrati. Di volta in volta, Vlatka Horvat assume una posizione fisicamente scomoda e improbabile durante il tentativo di mascherare il suo corpo dietro oggetti comuni come bidoni della spazzatura, lampioni, valigie, scatole di cartone. Ogni volta i suoi tentativi di occupare fisicamente e concettualmente gli spazi domestici e sociali, e quindi trovare una collocazione nel vivere di tutti i giorni, vengono implacabilmente sconfitti.

Fig.4: Vlatka Horvat, *Searching (11),* C-printes, 2003-2004. Courtesy dell'artista.

Il corpo dell'artista è anche al centro nella ricerca di Alen Floričić. I suoi video sono girati in un'unica ripresa, durante la quale l'artista compie una serie di attività fisiche, ridicolizzando la propria persona con infinite ripetizioni di identici e noiosi movimenti. In *Untitled 01/07*, 2007, la silhouette dell'artista è posta davanti a uno sfondo nero che la evidenzia nel suo essere centro dell'azione. Floričić scatta per correre, poi si ferma, poi riparte di nuovo, senza mai compiere il movimento fino in fondo. L'artista manipola digitalmente le coordinate di spazio e tempo per evidenziare l'elemento disturbante tra aspetto reale e immaginario della condizione umana. L'intervento sulla moltiplicazione della sua figura dimostra infatti il carattere instabile e schizofrenico dell'identità e la frammentazione della personalità. In modo simile la serie di fotografie del giovane Goran Škofić segue l'interesse dell'artista per la pratica della performance, per la manipolazione e il corpo ibrido. Goran posiziona il corpo dell'artista - in particolare il suo - oppure le sue parti, quasi frammenti corporali, in relazioni particolari con la geometria dello spazio reale, come le condizioni e le coordinate di un sistema predefinito.

Il concetto di spazio - e di corpo nello spazio - ritorna nel lavoro di Marko Lulić. In questo caso l'artista si concentra sull'architettura modernista ex-iugoslava, vista nel suo rapporto con le ideologie. Da anni infatti Lulić analizza in maniera dissacrante la storia culturale di questo paese, legato alla sua famiglia di origine, mettendone in

evidenza gli aspetti politici e sociali senza alcun approccio nostalgico. In *Reactivation/Circulation in space*, lavoro del 2002, Lulić pare chiedersi se la scultura pubblica possa essere usata come un parco giochi. In questo slide-show, è ritratto mentre fa ginnastica con una scultura creata da Vojin Bakić nel 1971, che si trova davanti al Museo di Arte Contemporanea di Belgrado, costituita esclusivamente da anelli. Egli compie un'azione straniante perché decontestualizzata e re-inserita in un luogo non deputato a ciò. Arrampicato fra i cerchi, a testa in giù, usa l'opera come teatro di una performance senza conclusione a causa della circolarità della struttura, che nasconde anche una critica metaforica sulla funzionalità del modernismo sotto l'aspetto formale e ideologico.

Fig. 5: Marko Lulić, *Reactivation/Circulation in space*, serie fotografica, 2002.

La riflessione sulla condizione umana si allarga anche a quella più prettamente artistica in *Les quatrecents coups* di Felipe Aguila, 2003, il quale prende in prestito il titolo dal noto film di François Truffaut per riflettere su questo aspetto in maniera ironica ma non leggera. L'artista è ripreso mentre sbatte la testa contro un tavolo per quattocento volte. Dai primi colpi fino all'ultimo svenimento finale, Felipe Aguila mostra in questo gesto tutta la sua frustrazione verso i limiti di un linguaggio, quello creativo, che spesso sfugge a una forma che gli si vuole imporre. In questo modo, le problematiche dell'esistenza quotidiana riguardano quello che giornalmente attanaglia l'artista: che fare quando non si riesce a dominare qualcosa in tutta la sua complessità? Quando non si sa dove sbattere la testa? Non resta che prendersela con un tavolo e sfogare fisicamente il senso di inadeguatezza…

Universo femminile e questioni di genere sono i soggetti principali, anche se non l'unico, dei lavori di Giulia Caira e Cecilia Lundqvist. Giulia Caira esplora con fotografia e video il femmineo e il suo quotidiano. L'artista è il soggetto delle sue stesse opere dove, grazie a un massiccio ricorso al trucco e al travestimento, realizza attraverso l'uso del suo corpo-involucro la declinazione delle molteplici possibilità d'essere. Una sorta di ricerca del sé sviluppata attraverso il doppio registro della finzione e del rituale, indagati fino a farvi emergere l'anima. Ne *La mia regola* (2007), una donna in carne si delizia nel gesto di scartare un cioccolatino e, quando finalmente fa per portarselo alla bocca, una scritta scorre sullo schermo. Il testo è un grido di ammonimento, una sorta di decalogo finalizzato ad allontanare la tentazione. Si tratta di una prova di resistenza a cui il corpo si sottopone nel tentativo di dominare le proprie pulsioni che potrebbero in qualche modo confonderlo dal raggiungimento dell'obiettivo finale: la perfezione.

Realizzate attraverso una drammaturgia semplice e un disegno pulito e chiaro le animazioni di Cecilia Lundqvist rappresentano attività di routine utilizzando gli elementi della vita quotidiana, per evidenziare alcuni fra i più comuni problemi delle relazioni umane. Nei suoi video, spesso l'artista concentra l'azione su esempi estremi di situazioni stereotipate: male e bene, uomo e donna, anima e corpo. Proprio un uomo e una donna, e la loro difficoltà di comprendersi reciprocamente, sono il soggetto di *Making Pancakes*, 2005. Errori banali, come ad esempio l'atto di preparare la cena, diventano terreno di scontro di due personalità che marciano su mondi separati e incondivisibili. Ognuno di loro gioca a essere un personaggio: l'uomo rude ma in cerca di affermazione, la donna tutta tesa a mantenere un'immagine di facciata. Nei loro discorsi inconcludenti si esprime tutta l'assurdità delle relazioni di tutti i giorni.

Un forte senso immaginativo e di matrice teatrale ci porta infine verso i lavori di Rä di Martino, Provmyza, Magda Tóthová e Marko Tadić. La ricerca di Rä Di Martino

riguarda principalmente il mezzo video e i suoi risvolti più cinematografici, come l'uso meticoloso della telecamera, la ricercatezza delle inquadrature e della fotografia, utilizzati però per scardinarne le convenzioni e creare nuove logiche e significati. I personaggi dei suoi video sono spesso caratterizzati dall'impossibilità di un'azione razionale e immersi in situazioni di spaesamento visivo, sia temporale che spaziale. In *August 2008* due attori creano una sorta di *tableau-vivant* in una temporalità bloccata che richiama i film degli anni Cinquanta. Di colpo, i due personaggi iniziano un discorso cantato, tratto dalle notizie di fatti accaduti appunto nell'agosto 2008, ognuno seguendo un proprio percorso, nell'impossibilità di creare un discorso comune. Una riflessione ironica e surreale sulla comunicazione quotidiana tra gli individui e quindi più genericamente sulla condizione umana.

Fig 6: Rä di Martino, *August 2008*, video still, 2008-2009. Courtesy dell'artista e Galleria Monitor, Roma.

I personaggi delle opere del gruppo Provmyza, costituito da Galina Myznikova e Sergey Provorov, sono invece passivi, come se tempo e spazio della loro esistenza fossero definiti esclusivamente dal momento dell'azione. La persona è come forzata, deve operare una scelta che si rivela spesso illusoria. Presentato per la prima volta alla Biennale di Venezia del 2005, *Three Sisters* si colloca fra la produzione cinematografica sperimentale e la pratica teatrale. Si basa sull'omonima pièce di Čechov in cui le protagoniste vivono in provincia sperando di tornare a Mosca, dove

hanno trascorso l'infanzia, ma questa speranza si rivela sempre più difficile da realizzare e le tre sorelle continuano ad attendere un cambiamento che non arriverà mai. I Provmyza prendono spunto dal dramma per mettere in scena il senso più profondo della storia: la paura di decidere e la difficoltà di scegliere; e mettono in scena una moderna interpretazione con tre bambine sul punto di buttarsi e cadere, senza mai compiere il gesto, spaventate ma attirate dall'ignoto.

Fig 7: Provmyza, Three sisters, video – istallazione, 2006.

Quella di Marko Tadić è invece una narrazione più fantasiosa. I suoi lavori sono forme ibride che analizzano lo stato degli oggetti, siano essi artistici e d'uso quotidiano, nella loro funzione simbolica e decorativa. Sono colorati collages che combinano immagini, frasi quotidiane, numeri e citazioni, formando assurde e ambigue combinazioni verbali. Anche le cartoline della serie *The Second Moon* del 2010, mescolano disegno, collage, graffiti e fotografia come frantumi di vita privata e archivio di vissuto. Nonostante la giocosità sia uno degli elementi guida nel lavoro di Tadić, questi disegni trasmettono comunque una sorta di disagio, e appaiono quasi un antidoto al peso della vita quotidiana, come se disegnare fosse un modo per liberarsi e scacciare un malessere. Il gesto è veloce, la narrazione è frammentata e priva di un senso apparente, a sottolineare come per l'artista questa pratica sia in qualche modo un antidoto personale all'inconcludenza quotidiana.

Le autrici

Branka Benčić, independent curator, researcher and writer. Founder and curator of Cinemaniac support programme at *Pula Film Festival* exhibiting artist film and video (since 2002); *Artist Cinema* program at Museum of Contemporary art in Zagreb (since 2012), artistic director and co-founder of Apoteka space for contemporary art (since 2013). Curated 30 group exhibitions and more than 50 solo shows, film and video screening programs in Croatia and internationally. Published more than 300 essays, reviews, articles on contemporary art and visual culture in exhibition catalogues and specialized press.
Holds degrees in Art History (MA) and Comparative Literature (MA), Faculty of Philosophy and Social Sciences, University of Zagreb. Studied Storia e critica delle arti visive e dello spettacolo at Facolta di lettere e filosofia, Ca Foscari, Universita di Venezia. Visiting Curator IMPAKT Utrecht (NL, 2012), Curator in residence, ISCP International Studio and Curatorial Program, New York (2008-2009).

Branka Benčić, curatrice indipendente, ricercatrice e critica d'arte. Fondatore e curatore del programma di sostegno Cinemaniac al Pula Film Festival, che presenta film e video d' artista (dal 2002); segue il programma Cinema Artista al Museo di Arte Contemporanea di Zagabria (dal 2012), direttore artistico e co-fondatore di spazio Apoteka per l'arte contemporanea (dal 2013).
Ha curato piu di 30 mostre collettive e più di 50 mostre personali, film e video, programmi di screening in Croazia e all'estero. Ha pubblicato oltre 300 saggi, recensioni, articoli sull'arte contemporanea e la cultura visiva in cataloghi di mostre e stampa specializzata.
È laureata in Storia dell'Arte e Letteratura Comparata (MA), Facoltà di Filosofia e Scienze Sociali, Università di Zagabria. Ha studiato Storia e Critica delle Arti Visive e dello Spettacolo alla Facoltà di Lettere e filosofia, Ca' Foscari, Università di Venezia. È stata Visiting Curator all' IMPAKT di Utrecht (NL, 2012) e curatore in residenza all' ISCP International Studio e Curatorial Program di New York (2008-2009).

Lorena Tadorni curatrice *free-lance*, è nata a Torino nel 1977, dove vive e lavora. Ha conseguito la laurea in Storia dell'arte all'Università di Torino e ha completato gli studi con un dottorato in Critica d'Arte presso l'Università di Macerata. Ha collaborato con curatori nazionali e stranieri e organizzato mostre in spazi pubblici e privati in Italia e all'estero. È ideatrice, insieme a Karin Gavassa, del festival di arte urbana dedicato alle tematiche eco-sostenibili *Green Torino. La città tutta verde* (Torino, 2011 e 2012) e ha gestito per due stagioni l'attività culturale dell'Ex Manifattura Tabacchi di Torino *Manifattura Tabacchi. Un'estate di mostre, cinema, teatro, incontri* (Torino, 2013 e 2012). Collabora con riviste di settore tra cui Arte e Critica, Titolo, Drome.

Lorena Tadorni (Torino, Italia) and Branka Benčić (Pula/Zagreb, Croazia) have been collaborating on several projects since 2006, including: *VideoDiaLoghi*, festival (Torino, 2006), panel discussions, curatorial symposium *Take Care* (Torino), and exhibitions *Risque d'Attente* (Labin – Albona and Zagreb, Croatia 2008 e 2009), *Clue(less). Inconcludenze quotidiane* (Torino e Zagreb, 2010 e 2013). Upcoming: *Noordung*, 7th Multimeridian biennial, Pula (2014).

Lorena Tadorni (Torino, Italia) e Branka Benčić (Pula / Zagabria, Croazia) hanno collaborato in diversi progetti dal 2006, tra cui: VideoDiaLoghi, Festival (Torino, 2006), tavole rotonde, simposi curatoriali come Take Care (Torino), e mostre Risque d'attente (Labin - Albona e Zagabria, Croazia 2008 e 2009), Clue (less). Inconcludenze Quotidiane (Torino e Zagabria, 2010 e 2013). Prossimamente: Noordung, 7 ° Multimeridian biennale, Pola (2014).

e-mail:
Lorena Tadorni: lorenatadorni@yahoo.it
Branka Benčić: branka.bencic@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Badiou, A 2007, *The Century*, Polity Press, Cambridge.

Benčić, B 2008, *Doomed power of the Fetish – Fetishism of looking, society fetish*, in *Cinemaniac 2008* [exhibition catalogue], MMC LUKA, Pula, 20. 7. 2008 – 10. 8. 2008.

Benčić, B & Tadorni, L 2009, *Risque d'attente,* catalogo della mostra, Galleria Karas, Zagreb, Galleria Municipale Albona - Labin, Croazia.

Benčić, B & Tadorni, L 2010, *Clueless. Inconcludenze quotidiane,* catalogo della mostra, Manifattura Tabacchi, Torino, 23. 6. 2010 - 18. 7. 2010, Associazione culturale Ladiesbela, Torino.

Deleuze, G 1989, *Cinema 2: The time – image,* University of Minnesota Press, Minneapolis, [ed. cons. Deleuze, G 1993, *L'immagine-tempo*, Mondadori, Milano].

Di Pietrantonio, G 2004, *Getulio Alvani*, catalogo della mostra, GAMeC, Bergamo, 22 ottobre 2004 - 27 febbraio 2005, Skira, Milano.

Isaak, JO 1996, *Feminism and Contemporary Art. Revolutionary power of women's laughter*, Routledge, London.

Johnstone, S (ed.) 2008, *The Everyday,* Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, The MIT Press, Cambridge (MA).

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Valentina Rossi

David Maljković. Riflessioni sulla memoria

Abstract

Con questo saggio prendo in esame il lavoro dell'artista croato David Maljković nato a Rijeka, nel 1973, che con il suo modo di operare ha continuato a tessere relazioni con il passato, non solo del proprio paese ma anche con la memoria storica e artistica dell'Italia.
A partire dal 2008 anno in cui ho lavorato con Maljković in occasione della mostra intitolata *Italia Italie Italien Italy Whocky*, un'esposizione che si prefiggeva di tracciare una panoramica su come artisti internazionali percepivano e riflettevano sull'Italia, le ricerche che legano l'artista al nostro paese si sono intensificate fino ad arrivare alla sua prima personale in un museo italiano, *Sources in the Air*, inaugurata nell'ottobre del 2013 presso la GAMeC di Bergamo.

With this essay I examine the work of the Croatian artist David Maljković, born in Rijeka, 1973. An artist who, with his way of working has continued to weave relationships with the past, not only of his country but also with the memory of art and history of Italy.
Starting from 2008, the year in which I have worked with David Maljković on the occasion of the exhibition entitled *Italy Italie Italien Italy Whocky*, an exhibition which was designed to give an overview of how international artists perceived and reflected about Italy, the research that bind the artist to our country have intensified until his first solo show in an Italian Museum, *Sources in the Air*, which inaugurated in October, 2013 at the GAMeC in Bergamo.

In questo saggio vorrei analizzare diversi lavori di David Maljković, un artista che attraverso il suo linguaggio indaga la memoria collettiva del paese, una storia e un passato che interessano anche l'Italia, stato vicino e da sempre teatro di scambi e confronti con la Croazia.

Ho conosciuto l'artista nel 2008 mentre lavoravo ad una mostra intitolata *Italia Italie Italien Italy Whocky*[1], un'esposizione che si prefiggeva di tracciare una panoramica su come artisti internazionali percepivano e riflettevano sull'Italia. Maljković aveva presentato un dispositivo espositivo, che si sviluppava e abbracciava tutto il corridoio centrale del museo ARCOS di Benevento; sulla costruzione erano fissati quattordici collage, selezionati dalla trilogia *Scene for a New Heritage* del 2004 - 2006 e dal progetto *Lost memories from these days* del 2008.

Fig. 1: David Maljković, installazione presso la mostra I*talia Italie Italien Italy Whocky,* ARCOS di Benevento, 2008. Fotografia di Costantino Pagnozzi.

L'attenzione verso lo spazio e l'architettura distingue difatti tutto il lavoro dell'artista e la struttura creata per la mostra occupava interamente l'ambiente, i collage dell'artista invece costituivano una sorta di "meccanismo per viaggiare nel tempo", dal passato al presente al futuro. Queste opere sono difatti composte in gran parte da scenari degli anni passati, in cui la Croazia era ancora dominata del regime titino, e costituiscono innanzitutto un archivio della memoria collettiva del suo paese.

[1] La mostra è stata curata da Gigiotto del Vecchio, Alessandro Rabottini, Elena Lydia Scipioni e Andrea Viliani, sotto la direzione artistica di Danilo Eccher. Alla mostra hanno partecipato Artisti: Allora&Calzadilla, Stefano Arienti, Johanna Billing, Alighiero Boetti, Monica Bonvicini, Mircea Cantor, Keren Cytter, Michael Dean, Gino De Dominicis, Jimmie Durham, Patricia Esquivias, Lara Favaretto, Claire Fontaine, Aurélien Froment, Christian Frosi, Dora García, Ivan Grubanov, Jonathan Horowitz, David Maljković, Aleksandra Mir, Helen Mirra, Henrik Olesen, Roman Ondák, Seb Patane, Manfred Pernice, Diego Perrone, Giulia Piscitelli, Paola Pivi, Henrik Plenge Jakobsen, Pietro Roccasalva, Sean Snyder, Simon Starling, The Otolith Group, Nomeda & Gediminas Urbonas, Eric Wesley, Artur Żmijewski.

Le opere non sono ovviamente né di denuncia né di propaganda, il giudizio politico di Maljković è molto più velato, la sua pratica artistica non mira ad attaccare e condannare il vecchio regime, ma piuttosto è un tentativo di ricordo e di recupero del passato attraverso l'appropriazione di immagini a la rielaborazione di visioni e vecchie "utopie" legate alla storia della Croazia. Il suo modo di operare è più vicino a quello dell'archeologo, dell'intellettuale che scava nel passato per riuscire a dare delle risposte per codificare il presente: in questo modo i collage sono dispositivi visivi che permettono di interrogare il passato.

Nella stessa mostra esponevano artisti italiani e stranieri come Roman Ondák Mircea Cantor, Monica Bonvicini, Paola Pivi e Jonathan Horowitz, i quali avevano esposto opere inerenti all'indentità italiana; *Italia Italie Italien Italy Whocky* indagava quindi come il nazionalismo molte volte si declini in stereotipo e *cliché*.

Dalla pratica dell'assemblaggio a quella del montaggio di video e al progetto dello spazio, la metodologia di Maljković è fatta di costruzioni e questa continua progettazione si riflette in tutti i suoi lavori.

Il video presentato alla mostra di Benevento era *Lost memories from these days* interamente girato all'interno del padiglione Italiano costruito per la Fiera di Zagabria, progettato nel 1961 dall'architetto napoletano Giuseppe Sambito. Nel video sono riprese delle modelle professioniste che aspettano il possibile visitatore della fiera; le donne sono appoggiate alle automobili messe in esposizione nel padiglione, vetture che diventano simbolo della castrazione maschile del progresso (Brownrigg 2009, p. 75). Le modelle hanno però un atteggiamento annoiato e assente, esattamente l'opposto del comportamento e dell'espressione che mantengono durante gli eventi fieristici, in un certo senso ricordano velatamente le donne di Vanessa Beecroft, anche se filtrate dalla telecamera. Maljković lascia le modelle libere di agire, esattamente come il metodo dell'artista italiana con il suo "esercito di donne"; difatti l'artista croato afferma «[…] I wanted to make a recostruction of tiredness, but because of the heat and the lack od air, tiredness, anxiety and nervousness strated to emerge by themeselves» (Maljković 2007, p. 163).

Se le donne di Vanessa Beecroft rappresentano le ossessioni, le paure, le mode e le problematiche dei nostri anni e della nostra società, quelle di David Maljković rappresentano la generazione di croati da poco usciti dalla dittatura, una generazione che ha vissuto "un'accelerazione" e che solo ora si ferma a riflettere. Il video è silenzioso e si sente solo un rumore del motore delle automobili a cui sono state bloccate le ruote, il veicolo è acceso e non si può muovere sottolineando quindi una situazione di paralisi, quasi come metafora della condizione dello stato croato durante il regime.

La riflessione sulla memoria e sulla Fiera di Zagabria è al centro anche del lavoro *Lost Pavillion* del 2009, in cui l'artista propone la ricostruzione minimalista (Aikens 2013, p. 58) - da cui fuoriesce una colonna sonora composta da Jan St. Werner - del padiglione americano realizzato appunto per la fiera di Zagabria del 1956, dall'architetto americano John Johansen. La fiera ha rappresentato infatti per molti anni, soprattutto sotto la dittatura di Tito, un ponte di scambio tra ex-Yugoslavia, Europa, USA e URSS, ed è considerata il simbolo del modernismo jugoslavo.

Fig. 2: David Maljković. Still from *Lost Memories from These Days*, 2006.
6 min. 44 sec. Edition of 5. Courtesy of the artist and Metro Pictures.

Fig. 3: David Maljković. Still from *Lost Memories from These Days*,
2006. 6 min. 44 sec. Edition of 5.
Courtesy of the artist and Metro Pictures.

Fig 4: David Maljković, *Lost Pavilion*, 2009. Acrystal, lettore CD, altoparlanti.
Courtesy l'artista ed evn collection, Maria Enzersdorf, Austria.
Veduta della mostra 'Sources in the Air' - GAMeC, 2013. Foto: © 2013 Antonio Maniscalco, Milano.
Courtesy GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo.

Nel 2009-2010 la Fondazione Morra Greco di Napoli invita due artisti internazionali - Susanne M. Winterling e David Maljković - a riflettere sulla città partenopea: la prima elabora un discorso sulla vita di Torquato Tasso, mentre Maljković incentra la sua ricerca ancora una volta sull'architetto napoletano Giuseppe Sambito. Alla fondazione l'artista presenta due video e alcune installazioni ispirate a Sambito e al movimento futurista. Gigiotto del Vecchio, il curatore della mostra, parla proprio del dialogo silenzioso tra il croato e l'avanguardia italiana: «[…] L'artista ha stabilito un intenso dialogo poetico con il grande movimento d'avanguardia, pur mantenendosi ad una certa distanza così da evitare un inappropriato assorbimento totale» (del Vecchio et al. 2008). Questo accostamento al futurismo viene sottolineato anche da Yilmaz Dziewior nel catalogo *Almost Here*, il curatore parte proprio dalla figura singolare di Filippo Tommaso Marinetti e del suo rapporto con il passato e il mito della velocità per introdurre le opere dell'artista croato «The sparkling visionary prospects of a supposed future and the constructively prismatic formal language of installations and collages of David Maljkovic could tempts us to make the assumption that the futurists program still possessed great attraction for him, especially because motorbike and rancing car are among the standard repertoire for his works» (Dziewior 2007, p. 10).

Fig. 5: David Maljković, *After Giuseppe Sambito*, 2009. installazione. Photo Danilo Donzelli. Courtesy Fondazione Morra Greco, Napoli.

La poetica di Maljković indaga tuttavia la memoria partendo proprio dall'architettura, quelle particolari strutture che con il tempo sono state abbandonate e che hanno perso la loro connotazione politica.

Negli ultimi anni si è riacceso l'interesso per i monumenti del recente passato il cui significato è mutuato radicalmente da manufatto con una forte valenza simbolica e autoritaria, ad oggetto del tutto "defunzionalizzato". Oggi il monumento si è svuotato dal suo significato, non è più in grado di sfidare l'eternità (Cavallucci 2010, p. 15), ma per Maljković il suo valore deve essere ripristinato in quanto memoria, in quanto stralcio della memoria collettiva.

Dal 2004 al 2006 l'artista produce *Scene for New Heritage*, una trilogia composta da tre film di cui il cardine è il monumento per le vittime partigiane della seconda guerra mondiale, il *Petrova Gora Memorial*, progettato dallo scultore Vojin Bakić in collaborazione con l'architetto Branislav Šerbetić, costruito nel 1989. Durante la crisi dei Balcani la struttura è stata in parte danneggiata ed attualmente è abbandonata e fatiscente, lo stesso artista afferma «This place was a part of the collective memory of my generation [...] I interpreted this location as a place of fascinating absence, as a place that was completely absent» (Maljković 2007, pp.159-160).

Il monumento ora è quindi uno spazio incerto, indice di un degrado anti-storicistico che aiuta l'eliminazione del passato e della memoria. Maljković invece non vuole dimenticare, il passato rimane il *leitmotiv* dei suoi lavori.

La trilogia è ambientata paradossalmente nel futuro[2], in modo da creare più scarto tra le "rovine" del passato, e l'illusione - low tech - scientifica della scenografia "futuristica". La costruzione della messa in scena, con la macchina in primo piano ricoperta da una pellicola color argento, ricorda quasi un film di fantascienza degli anni Settanta, ma il rimando invece è a qualcosa di indefinito e irreale, come il linguaggio dei protagonisti che parlano un idioma inventato e surreale. Questo sfaldamento delle date permette la messa in scena del futuro in uno spazio e un tempo fortemente connotati da ideologie passate, creando in questo modo un cortocircuito e un iniziale *nonsense* che successivamente si trasforma in una ricerca alle "origini".

Se in *Scene for New Heritage* il suo referente è Vojin Bakić, in *Image With their Own* Shadows del 2009 è l'architetto croato Vjenceslav Richter. In quest'opera si percepisce la forte influenza del modernismo croato e delle esperienze del gruppo EXAT 51 che hanno caratterizzato l'immaginario dell'artista. Il video è girato nel museo Richter di Zagabria e come "colonna sonora" viene utilizzata l'ultima intervista televisiva - decostruita - fatta dall'architetto. In questo modo Brownrigg osserva «By abstracting the speech of his cast in *Image With Their Own Shadows* Maljković succeeds in mirroring the values of Richter before they became accepted, thus asserting the place of the "shadow" in retelling history» *(*Brownrigg 2009, p. 77).

[2] «L'idea di usare il tempo e i tempi nel mio lavoro deriva dalla necessità di discutere della situazione attuale: se gli oggetti soggetti di cui mi occupo non possono essere annullati o evitati, inserendoli in una dimensione futura, posso scaricarne il significato. Perciò non utilizzo il futuro dal punto di vista della fantascienza ma come spazio vuoto, un futuro dove temi e soggetti acquistano nuove possibilità e dove nuove piattaforme possono essere create » (Maljković 2010b, p. 100).

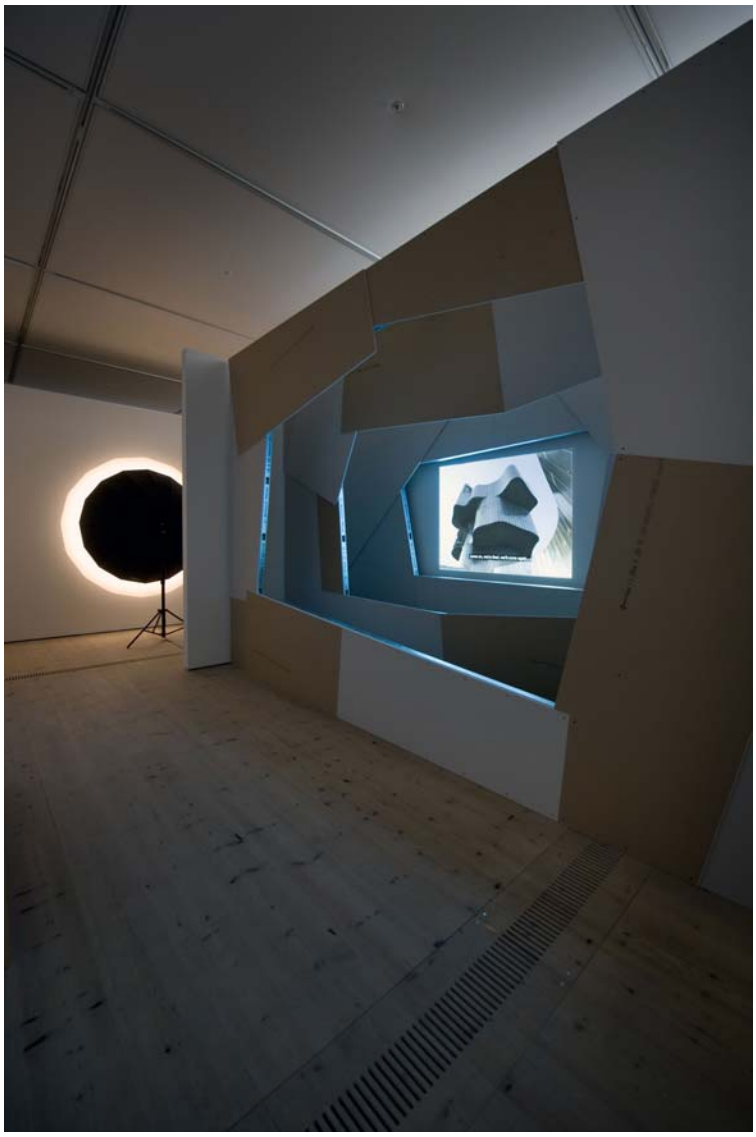


Fig. 6, 7: David Maljkovic, *Sources in the Air*, 2013.
Veduta dell'installazione presso BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead,15 marzo - 30 giugno 2013.Courtesy l'Artista; Georg Kargl Fine Arts, Vienna; Annet Gelink Gallery, Amsterdam; Metro Pictures, New York and Sprüth Magers Berlin-London.

Anche in questo video, come *Scene for New Heritage* e *Lost memories from these days,* si respira un'aria di sospensione e d'attesa, i giovani attori presenti nel video sono in una situazione bloccata, non riescono a parlare, a comunicare, rimangono a fissare la telecamera letteralmente a bocca aperta, come se qualcosa gli impedisse di proferire parola.

Possiamo leggere l'evidente attenzione di David Maljković per l'architettura su due differenti livelli, da un lato serve da referente visivo del passato attraverso l'immagine di monumenti e costruzioni dell'epoca socialista croata, mentre dall'altro diventa una parte portante del lavoro, diventa sostegno e protagonista attiva delle installazioni dell'artista.

Questo modo di operare è evidente nelle mostre, dove scultura, video e collage cambiano disposizione e forma tutte le volte che vengono esposte e dove lo spazio

espositivo che le ospita è uno dei motivi che influenza maggiormente l'operato dell'artista.

Questo procedimento è chiaro nell'ultimo progetto di Maljković *Sources in the air*[3], una *travelling exhibition* tra il Van Abbemuseum di Eindhoven, il BALTIC di Gateshead e infine la GAMeC di Bergamo.

Fig. 8: David Maljković, *Sources in the Air*, 2012. Veduta dell'installazione presso Van Abbemuseum, Eindhoven, 6 ottobre 2012 - 3 febbraio 2013. Foto: Peter Cox. Courtesy l'Artista; Georg Kargl Fine Arts, Vienna; Annet Gelink Gallery, Amsterdam; Metro Pictures, New York and Sprüth Magers Berlin London.

Fig. 9: David Maljkovic, *Sources in the Air*, 2013. Veduta dell'installazione presso BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead,15 marzo - 30 giugno 2013.Courtesy l'Artista; Georg Kargl Fine Arts, Vienna; Annet Gelink Gallery, Amsterdam; Metro Pictures, New York and Sprüth Magers Berlin-London.

[3] Questa mostra è la prima personale dell'artista in un museo italiano, dopo aver esposto in svariate collettive come nel 2005 alla mostra *Present Perfect* alla T293 di Napoli, nel 2007 *Inbetweeness* al Complesso di San Michele a Roma, nel 2008 *Cohabitation* alla Galleria Francesca Kaufmann, *Italia Italie Italien Italy Whocky* all'ARCOS di Benevento e *Behind* alla Monitor Gallery di Roma, nel 2009 alla mostra *Solaris* alla Galleria Gio Marconi di Milano e infine nel 2010 al MUSEION di Bolzano con l'esposizione *Che cosa sono le nuvole*. L'artista è stato inoltre esposto in gallerie e fondazioni italiane, come nel 2009 alla mostra - già citata - alla Fondazione Morra Greco di Napoli, nel 2010 alla Galleria Minini Massimo con la mostra *Retired Form* e nel 2009 *A Long Day for the Form* alla T293 di Roma. Contemporaneamente alla mostra dell'artista, la GAMeC inaugura anche, nelle altre stanze del museo, la mostra di Luciano Fabro.

Secondo le parole di uno dei due curatori della mostra, Andrea Viliani, non si tratta semplicemente di "spostare" la mostra in un differente contesto, ma piuttosto di una re-interpretazione del formato della mostra in sé:

> But each iteration constitutes ad act of re-interpreting the format of the exhibition itself rather than simply adaptating it's contest […], and at the GAMeC all the work will be compressed into a compact set-up more akin to a cinematic projection (Viliani 2013, p. 1).

Come prosegue il curatore

> *The display apparatus can be reused and re-interpreted, generating new experiences of the original exhibition and artwork without necessarily generating new content* (Viliani 2013, p. 3).

Sources in the air è infatti una selezione di opere degli ultimi dieci anni di produzione e, come ha già sottolineato Viliani, questi lavori interagiscono con le caratteristiche dello spazio espositivo, cambiando quindi allestimento in tutti e tre i musei, infine vengono prodotte nuove opere *site-specific* per ogni mostra, creando in questo modo delle piccole epifanie nella visione di vecchi lavori che si offrono a differenti livelli di lettura per il visitatore. Nick Aikens considera questa mostra come un buon punto di partenza per concepire il *modus operandi* dell'artista (Aikens 2013, p. 57), il critico prosegue l'analisi delle tre mostre: «Maljković's practice makes sophisticated use of aesthetic and display strategies that need to be read alongside the sources he cites and the temporal games he plays» (Aikens 2013, p. 57).

Questa modalità progettuale permette una lettura sempre diversa, una pratica artistica che abbandona l'autorialità (Viliani 2013, p. 3) per interagire con altre professionalità come quella dell'architetto. *Sources in the Air* è incentrata sul tema principale della memoria, ma anche del tempo e dell'archivio presi come diramazione del soggetto primario. La maggior parte delle opere sono presentate all'interno dell'istallazione del 2009 *Display for Art 39 Basel*, che domina la stanza; questa struttura a palcoscenico permette di percepire la mostra come una vera e propria messa in scena.

L'esposizione di Bergamo presenta infine un nuovo lavoro mai esposto, *Display for Massimo Minini* un'opera che - esattamente come dice il titolo - mostra il

materiale d'archivio di quarant'anni d'attività della storica galleria Minini[4] di Brescia. Questo lavoro è un omaggio all'operato del gallerista, mostra difatti tutti gli inviti prodotti dalla galleria durante la sua attività; è un lavoro che funziona da serbatoio e registro visivo della storica galleria, è un'opera che permette la visualizzazione di quarant'anni di arte italiana, attraverso appunto le mostre di una galleria influente come quella di Minini, ma è anche un'opera che permette un processo di storicizzazione della galleria stessa, attraverso l'esposizione all'interno del museo. Anche in questo lavoro Maljković indaga la memoria, non più del suo paese, ma di una realtà artistica italiana che, attraverso il proprio modo di operare, ha influenzato e stimolato le pratiche artistiche dagli anni Settanta ad oggi.

Fig. 10: David Maljković, Veduta della mostra 'Sources in the Air' - GAMeC, 2013.
Foto: © 2013 Antonio Maniscalco, Milano.
Courtesy GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo.

[4] Attualmente Maljković in Italia è rappresentato da due gallerie, la Galleria Massimo Minini di Brescia e la T293 di Roma, Napoli.

Fig. 11: David Maljković, *New Reproductions*, 2013. Fotografie montate su tavola. Courtesy l'artista e Galleria Massimo Minini.

Abbiamo già sottolineato quanto siano importanti il ricordo dell'esperienza socialista del suo paese, ma questo viaggio nel passato viene effettuato non solo nella storia politica e sociale, ma anche nelle pratiche artistiche degli anni Sessanta e Settanta. Oltre alla forte influenza del gruppo EXAT 51 degli anni Cinquanta e ad un poetico citazionismo - *Image With their Own Shadows* e *Scene for New Heritage* - di famosi artisti e architetti croati, Igor Španjol fa un parallelo tra Maljković e Kurt Schwitters proprio per la sua ossessione e precisione nella realizzazione del *Merzbau,* attraverso quindi un'attenta elaborazione dello spazio e del materiale (Spanjol 2010, s.p).

Fig. 12: David Maljković, *Display for Massimo Minini*, 2008-2013. Compensato, cartongesso, neon, materiali d'archivio.
Courtesy l'artista e Galleria Massimo Minini.
Veduta della mostra 'Sources in the Air' - GAMeC, 2013. Foto: © 2013 Antonio Maniscalco, Milano.
Courtesy GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo.

Se vogliamo infine contestualizzare il lavoro di Maljković lo possiamo fare ampliando lo sguardo oltre all'area croata, guardando alla scena artistica europea, quindi non riferendoci solo al paese di provenienza ma inserendolo in un ampio panorama. Difatti l'artista dopo aver studiato all'Accademia di Belle Arti di Zagabria si trasferisce a Parigi alla Cité Internationale des Arts e infine partecipa al programma di residenze della Rijksakademie di Amsterdam; quindi dopo un'iniziale formazione croata, in cui si dovranno cercare i diversi riferimenti alle avanguardie croate degli anni Sessanta e Settanta, Maljković elabora successivamente una poetica che è riferibile a un sistema europeo: attraverso la sua poetica e la sua modalità progettuale incarna la figura del semionauta, ossia «L'inventore di inediti percorsi attraverso i segni, il nomade che si muove tra le culture mettendo in collegamento un mondo a un altro, una forma di narrazione, una tecnologia di oggi e una leggenda di ieri» (Bourriaud 2010, p. 29).

L'autrice

Valentina Rossi (Parma, 1979), dopo varie esperienze di studio e di lavoro a Berlino e Amsterdam, si laurea al DAMS (Arte) di Bologna nel 2006. Dal 2006 al 2008 lavora presso il MACRO, Museo Arte Contemporanea di Roma, e presso il Museo ARCOS, Ars Sannio Campania, di Benevento. Nel 2009 coordina e organizza le mostre e le residenze d'artista all'Accademia Dello Scompiglio di Lucca, sotto la direzione di Danilo Eccher. Attualmente è dottoranda in Storia dell'Arte presso l'Università di Parma, componente del collettivo curatoriale *personal effectsonsale* di Bologna e curatrice del progetto MoRE, a Museum of refused and unrealized project. Ha collaborato alla ricerca scientifica e all'edizione di cataloghi per Electa, Silvana Editoriale, cura.magazine, Danilo Montanari editori e Fortino editions, scrive per la rivista *Fruit of the Forest*, New York/Miami. Nell'ultimo anno ha curato la Biennale Roncaglia di San Felice sul Panaro, e la mostra *Ricreazioni. Quattro artisti per Mirandola,* nel centro storico di Mirandola, Modena.

Riferimenti bibliografici

Aikens, N (ed.) 2012*, David Maljković: Sources in the Air*, JRP Ringer, Zurich.

Aikens, N 2013, 'The future is an empty space. David Maljković's uncanny reinvention of socialist modernism for the 21th century', *Flashart International edition,* November –December, pp. 55-59.

Brownrigg, J 2009, 'But To Go Back', *MAP Magazine*, Spring 17, pp. 74-75.

Brunner, B 2012, 'David Maljković: Seccesion Vienna', *Frieze*, March, pp. 146-147.

Buck-Morss, S 2000, *Dreamworld and catastrophe: the passing of mass utopia in east and west*, The MIT press, Cambridge (MA), London.

Cavallucci, F (ed.) 2010, *Post Monument, XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano.

del Vecchio, G 2009, *David Maljković /Susanne M. Winterling*, Fondazione Morra Greco. Available from: <http://www.fondazionemorragreco.com/Ita/Esposizioni/Past/David_Maljković_---_Susanne_M._Winterling.html> [26 settembre 2013]

del Vecchio, G, Rabottini, A, Scipioni, E L & Viliani A (eds.) 2008, *Italia Italie Italien Italy Wlocky,* Electa, Milano.

Dziewior, Y 2007, *Almost here*, DuMont Buchverlag, Köln.

Hoptman, L, Flood, R, Gioni, M & Smith, T (eds.) 2007, *Unmonumental: the object in the 21st century*, Phaidon, London, New York.

Meade, F 2012, 'David Maljković, Abundant Motives', *Metropolis*, September, pp. 35-39.

Mézil, É & Ragaglia, L (ed.) 2010, *Che cosa sono le nuvole?: opere dalla collezione Enea Righi*, catalogo della mostra, Museion, Bolzano, 20. 3. 2010 - 19. 9. 2010, Kaleidoscope, Milano.

Španjol, I 2010, *David Maljković: podobe z lastnimi sencami / kustos Igor Španjol,* [catalogo della mostra], Moderna Galerija, Ljubljana, 26. 1. 2010 - 14. 3. 2010, Moderna Galerija, Ljubljana.

Terraroli, V (ed.) 2009, *L'arte del XX secolo. Tendenze della contemporaneità. 2000 e oltre*, Skira, Ginevra, Milano.

1989-2013

testimonianze

Attraversamenti di confini.
Italia-Croazia tra XX e XXI secolo

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Radmila Iva Janković

Razgovor s Đurom Sederom.
Intervista con Đuro Seder*

Introduzione

Radmila Iva Janković ha intervistato nel luglio 2013 Đuro Seder, artista che aveva partecipato al gruppo Gorgona e preso parte alla residenza a Brunnenburg nel 1991 organizzata da Francesco Conz con l'obiettivo di includere il gruppo di artisti nel progetto *La Livre*, una monumentale edizione d'artista dedicata a Ezra Pound.
Tale esperienza si colloca a oltre trent'anni dallo scioglimento del gruppo, attivo a Zagabria tra il 1959 e il 1966, e rappresenta un caso importante nella storia della storicizzazione e della ricezione italiana dell'avanguardia croata, nonostante la mancate realizzazione dell'edizione.
L'intervista si concentra appunto sulla residenza e permette di ricostruire le diverse tappe di un'esperienza di cui esiste una limitatissima documentazione. Nelle risposte di Seder emergono questioni fondamentali quali la messa in discussione dell'idea di "opera collettiva" da parte degli artisti coinvolti, le possibili ragioni di una presa di distanza da Ezra Pound, ma anche le scelte dei diversi artisti e il modo in cui si sono rapportati al passato "gorgonesco".
Le fotografie pubblicate sono state tutte scattate durante la residenza e il viaggio da Francesco Conz e dagli artisti stessi, e sono state selezionate dalla curatrice dell'intervista per accompagnare la testimonianza e il ricordo delle attività.

*Traduzione di Jelena Radojev. Introduzione di Anna Zinelli.

Kako je projekt nastao ? / Come è nato questo progetto?

Ne znam kako je došlo do toga. Pretpostavljam preko Vanište, koji je vodio prepisku s Conzom, a onda je pozvao nas. / Non so come è nato. Credo grazie a Vaništa, che teneva la corrispondenza con Conz; più tardi Vaništa ha chiesto la nostra partecipazione.

Zašto ponovno promišljanje kolektivnog djela 1991.? / Perché nel 1991 si è di nuovo pensato ad un'opera collettiva?

Onda kada smo govorili o kolektivnom djelu, za vrijeme djelovanja Gorgone, pokazalo se da je to nemoguće izvesti. Ta plahta je nastajala kao kolektivni rad, ako se to uopće moglo nazvati kolektivnim radom...Svatko je napravio svoj rad i potpisao samog sebe, pa to znači da to zapravo i nije kolektivni rad. / All'epoca, ai tempi di Gorgona, quando si era parlato dell'opera collettiva, si era rivelata impossibile da eseguire. Questo foglio è stato creato come un lavoro collettivo, se mai potessimo

considerarlo tale... Tutti hanno creato e firmato il proprio lavoro, il che significa che non si sarebbe trattato di una vera opera collettiva.

Kako je bila zamišljena rezidencija u dvorcu Brunnenburg? / Come era concepito il workshop nel castello di Brunnenburg?

Ne znam kako je zamišljena, ali znam kako je to izgledalo. Ostali smo nešto duže nego što je bilo planirano, automobili nisu po nas došli na vrijeme, pa nam je, sjećam se, u jednom trenutku ponestalo čiste odjeće što je bilo pomalo neugodno. Ali mi to nismo tragično shvaćali, nego smo se, dakako, s time šalili. Nismo tamo imali neki naročiti komfor. / Non so come è stato concepito, ma so come è andato a finire. Ci siamo trattenuti più del previsto, non sono venuti a prenderci in tempo, così che, ricordo, ad un certo punto siamo rimasti a corto di vestiti puliti, il che era un po' fastidioso. In fine dei conti, non era una tragedia - anzi, ci scherzavamo sopra. Certo, il posto non era molto confortevole.

U tom dvorcu sam narisao Conza, napravio sam njegov portret na papiru s kistom i tušem u naravnoj veličini. Taj čovjek je stalno nosio šešir, kao Beuys i ja sam ga nacrtao sa šeširom. Bio je silno zadovoljan jer je portret bio vrlo uspio. Kasnije mi je često slao pozdrave, primao sam njegove pozivnice za izložbe… / In quel castello ho disegnato Conz, ho fatto il suo ritratto su carta col pennello e l'inchiostro a dimensioni naturali. Quest'uomo indossava sempre un cappello come Beuys e, quindi, io l'ho disegnato con un cappello. Era contentissimo perché il ritratto era riuscito davvero bene. In seguito mi mandava spesso i saluti, ricevevo i suoi inviti alle mostre …

Sjećam se udovice i kćerke Ezra Pounda. U nekom trenutku su nas pozvali k sebi, na mjesto gdje je bio zatočen Ezra Pound. Jedna od njih, mislim kćerka, recitirala je njegovu poeziju na engleskom jeziku. Bilo je u tome nečeg vrlo šarmantnog, jako me se dojmilo iako nisam mnogo razumio, budući da sam volio i još uvijek neizmjerno volim poeziju. / Ricordo la vedova e la figlia di Ezra Pound. Ad un certo punto ci hanno invitati dove è stato detenuto Ezra Pound [In realtà Pound non fu mai detenuto a Brunnenburg, ma risiedette qui dal 1958 al 1962 n.d.r.]. Una di loro, penso la figlia, recitò una sua poesia in inglese. C'era in questo qualcosa di molto affascinante, mi ha veramente impressionato, anche se non ho capito molto, dal momento che ho amato e amo ancora immensamente la poesia.

Što ste tamo radili? Na ovoj fotografiji se vidi kako potpisujete radove… / Che cosa si faceva lì? In questa foto vi vediamo firmare le vostre opere...

Puno smo šetali i crtali smo. Radili smo serigrafije u tiskari. Ali to nije bilo u Veroni nego negdje drugdje. Svatko je napravio nekoliko crteža prema kojima smo izrađivali serigrafije. Najprije smo bili kod Conza, u njegovom stanu koji je bio prepun fluxusovskih čarolija koje nam je pokazao. Nakon toga nas je trebao odvesti u dvorac Brunenburg, ali još prije ili nakon toga, odveo nas je u tu veliku štampariju sitotiska, očito već s predumišaljem o kolektivnom djelu. Svatko od nas morao je jedan svoj crtež prenijeti u sitotisak, a onda je taj crtež uvećan. Napravljeni su predivni otisci na platnu. Sjećam se dobro, Jevšovar je radio ono svoje poništavanje – jednu vrstu poteza koju poništava s drugim, pa trećim itd. Radio je vrlo brzo, gledao sam ga, ispadalo je jako dobro, odlično... Sjećam se da je Kožarić poput djeteta, u obliku nepravilne kružnice crtao tamošnju dolinu… / Passeggiavamo a lungo e disegnavamo. Stampavamo serigrafie. Però non a Verona, credo altrove [Le serigrafie su stoffa furono stampate a Como n.d.r.]. Ognuno ha fatto alcuni disegni per poi riportarli in serigrafie. All'inizio ci ha ospitati Conz, in quel suo appartamento colmo di incantesimi fluxus. Successivamente ci saremmo trasferiti al castello Brunenburg, ma prima o dopo la trasferta, Conz ci ha portato in questa grande tipografia [tipografia dove si stampano serigrafie n.d.t.], già chiaramente con l'idea di un'opera collettiva. Ognuno di noi doveva tradurre un proprio disegno in serigrafia, ingrandito. Avevamo realizzato delle bellissime stampe su tela. Ricordo bene, Jevšovar faceva quel suo "annullamento" - una sorta di tratto dove ognuno annulla il precedente. Lavorava velocemente, lo stavo osservando, è riuscito bene, benissimo ... Ricordo Kožarić, sembrava un bambino, disegnava la valle locale come un cerchio irregolare...

Meranska dolina? / La Valle di Merano ?

Da, vjerojatno. / Sì, probabilmente sì.

Ali koliko mi je poznato, nije otisnut taj motiv, nego njegova „Površina s manjkavostima“. To se vidi na ovoj fotografiji gdje se pred njim nalaze brojne serigrafije s tim motivom koji se prvi put pojavio u vrijeme Gorgone kao neobična vizija koju je zabilježio u jednom svojem zapisu. / Però, se ricordo bene, alla fine, invece di stampare quella veduta, Kožarić fece la sua „Superficie imperfetta". La vediamo in questa fotografia, di fronte a lui ci sono numerose serigrafie con questo motivo che Kožarić per la prima volta ai tempi di Gorgona annotò come un sogno curioso.

Što ste Vi nacrtali za taj tzv. „kolektivni rad“? Također neki gorgonski motiv? / E che cosa ha disegnato Lei per questa "Opera collettiva"? Un altro motivo "gorgonesco"?

Ne, tada već dugo nisam radio crne gorgonske slike. Prenio sam u crtež sliku koja je nastala u to doba, a prikazuje dva profila koja se sljubljuju u jedan, par, koji na kraju izgleda kao samo jedno lice. Na mjestu usta nalaze se slova, riječ 'you'. U zraku se u to predratno vrijeme osjećala netrpeljivost, a ja sam govorio važnosti zajedništva među ljudima.
Knifer je naravno radio meandar, a Vaništa, pretpostavljam, vodoravnu liniju. Na ovoj fotografiji se vide Vaništa i Conz kako drže Mangelosov rad i tu je zbog bijelog ruba jasno da je riječ o serigrafiji koja je po svemu sudeći tada nastala prema Mangelosovom djelu koje je doneseno u Veronu ili se tamo već nalazilo. / No, ormai da tempo non facevo più i quadri "gorgonici" neri. Ho tradotto in disegno un quadro precedente, due profili che si fondono in un unico, una coppia, che alla fine sembra un'unica persona. Al posto della bocca c'è una scritta, la parola *you*. In quel periodo che precedeva la guerra c'era nell'aria un sentore di intolleranza, e così ho parlato dell'importanza dell'unità fra le persone. Knifer ha costruito un *radio meandro* e Vaništa, suppongo, una linea orizzontale. In questa foto si vedono Vaništa e Conz mostrare un lavoro di Mangelos; il bordo bianco ci dice che si tratta di una serigrafia ispirata ad una sua opera precedente, portata a Verona.

Kada je nastala ova fotografija gorgonaša s F. Conzom? / Quando è stata scattata questa foto dei "gorgonesi" con F. Conz?

Fotografija snimljena na trgu sv. Marka u Veneciji nastala je u prolazu, na povratku. Jasno sam zapamtio jedan prizor s tog putovanja – Vaništu kako sjedi na morskoj obali, na vezu za brod, čini mi se da je nešto risao i gledao u pučinu prema horizontu. Taj prizor je djelovao kao da je postao dijelom svog vlastitog crteža... / La foto in Piazza San Marco a Venezia l'abbiamo scattata di passaggio, sulla via del ritorno. Conservo un'immagine di quel viaggio - Vaništa seduto in riva al mare, aspettando la nave, disegnava qualcosa guardando il mare. Come se stesse diventando una parte [oppure: come se egli stesso facesse parte n.d.t.] di quel disegno...

Zašto su u sklopu rezidencije (workshopa) umjetnici Gorgone odlučili da neće sudjelovati u kolektivnom izdanju koje je posvećeno Ezri Poundu nego da će zajedno s Conzom ostvariti nezavisan rad? / Per quale ragione all'interno del workshop gli artisti di Gorgona decidono che, invece di partecipare alla realizzazione di un'edizione collettiva dedicata a Ezra Pound, avrebbero compiuto un lavoro autonomo?

Nisam niti znao da je kolektivno izdanje trebalo biti posvećeno Ezri Poundu. On je bio osoba koja je kolaborirala s fašistima, a Vaništa je bio vrlo oprezan čovjek, uvijek je o svemu razmišljao i vjerujem da je on donio takvu odluku, a mi smo se s time složili. / Non sapevo che l'edizione collettiva sarebbe stata dedicata a Ezra Pound. Pound aveva collaborato con i fascisti e Vaništa era una persona previdente, pensava sempre a tutto, per cui credo che la decisone fosse sua, e noi siamo stati d'accordo.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Radmila Iva Janković

Due testimonianze di Josip Vaništa*

Introduzione

Radmila Iva Janković ha intervistato nel luglio 2013 Josip Vaništa, artista che aveva partecipato al gruppo Gorgona e preso parte alla residenza a Brunnenburg nel 1991, organizzata da Francesco Conz con l'obiettivo di includere il gruppo di artisti nel progetto *La Livre*, una monumentale edizione d'artista dedicata a Ezra Pound.
Tale esperienza si colloca a oltre trent'anni dallo scioglimento del gruppo, attivo a Zagabria tra il 1959 e il 1966, e rappresenta un caso importante nella storicizzazione e nella ricezione italiana dell'avanguardia croata, nonostante la mancate realizzazione dell'edizione.
Di fronte a due domande precise relative alla residenza, Vaništa ha scelto di affidare le sue memorie al formato della lettera, recuperando una pratica che ha contraddistinto tutta la sua esperienza artistica. Anche lo stile adottato per questi testi richiama la pratica "gorgonesca" nell'approccio ironico e nell'utilizzo di un linguaggio al tempo stesso arcaico e vicino ad espressioni dialettali, che la traduttrice ha cercato di rendere anche in italiano. Diventa spesso difficile anche discernere le intenzioni di Vaništa, che alterna memoria storica ed elementi surreali, quali l'attribuire a Conz l'acquisto del Castello di Brunnenburg.

* Traduzione di Jelena Radojev. Introduzione di Marco Scotti.

Poštovana gospođa Janković,

Na Vaše pitanje nekoliko riječi o Francescu Conzu, Jevrejinu iz Italije, sinu bogatoga oca koji ga se odrekao. Došao je k meni jednoga dana u pratnji nekog Weissa ili Bijelića, također Jevrejina iz Srbije. Zanimao se za Gorgonu, ja sam nešto govorio i pokazivao materijale ispod moga kreveta na temelju kojih je Mira Gattin napisala knjigu. Pozvao nas je u Italiju u najgore vrijeme početkom rata u Hrvatskoj. Putovali smo dva dana do Verone. Prelazeći dva puta iz vlaka u vlak, nije bilo direktne veze. Dočekao nas je Conz, izdao svakome par hiljada maraka. U dva automobila vozili smo se u Merano i odsjeli u jednom ledenom hotelu, u nezagrijanim sobama, bilo je strahovito hladno (o tome sam pisao u drugoj knjizi zapisa), kroz dva ili tri dana odlazili bi ujutro u kuću Ezre Pounda, tamo bi radili takozvano kolektivno djelo. Ono je kao što znate nemoguće učiniti. Zadnjeg dana primila nas je udovica Ezre Pounda i njihova kći koja je čitala očevu poeziju. Popili smo čaj i izišli iz kuće. Na izlazu stajala je jedna škrabica na njoj je pisalo -*milodari se primaju sa zahvalnošću*. Vi znate da su amerikanci Ezru Pounda odvukli i zatvorili kao agenta nacifašizma i Musolinija, čovjeka koji je tokom pet godina preko radija hvalio Musolinija i Hitlera. Da ga se spasi od zatvora i da ga se ne ubije, američki intelektualci uspjeli su pomoću nekih klinika Ezru Pounda proglasiti neuračunjivim. Kad je bio pušten, tražio je da ga dovedu do morske obale. Sjeo je na šljunak zaogrnut šinjelom gledao u daljinu. Nikada pa ni danas ne mogu shvatiti bliske odnose jednog židova s jednim zagovarateljem fašizma. Preko Venecije vratili smo se u Zagreb, molio me da nađem jednu kuću u Istri koju bi on kupio, nazvao bi je kućom Gorgone i omogu
io bi nam tamo povremene sastanke. Rekao mi je, sličiš na Allana Kaprowa. Pristojan si i fin, imam povrenje u tebe. Od toga naravno nije bilo ništa. Jednoga dana nakon nekoliko godina sreli smo se u Lovačkom Rogu, bio sam s mojom kćerkom na ručku, on me ljubio, govorio da dolazi u tri sata u atelje sa svojom filmskom ekipom da snime film. Rekao sam da ne dolaze, ne dajem intervjue i da neću tada biti tamo. Rekao je moraš me čekati. I zaista, u tri sata popodne ležeći u sobici na šestom katu čujem kako neko zvoni i lupa po vratima. Nisam otvarao i lupa je nastavljena i on je s nogarima filmske kamere lupao po vratima da su susjedi izašli iz svojih stanova, urlao je i ljudi su zvali policiju. Više ga nisam nikada čuo ni vidio. Zanimljivo je, netko mi je rekao poslije, da je bio vrlo dobar s Košćevićem i da je navodno Koščević otišao u Italiju da bi bio prisutan na njegovom pogrebu.

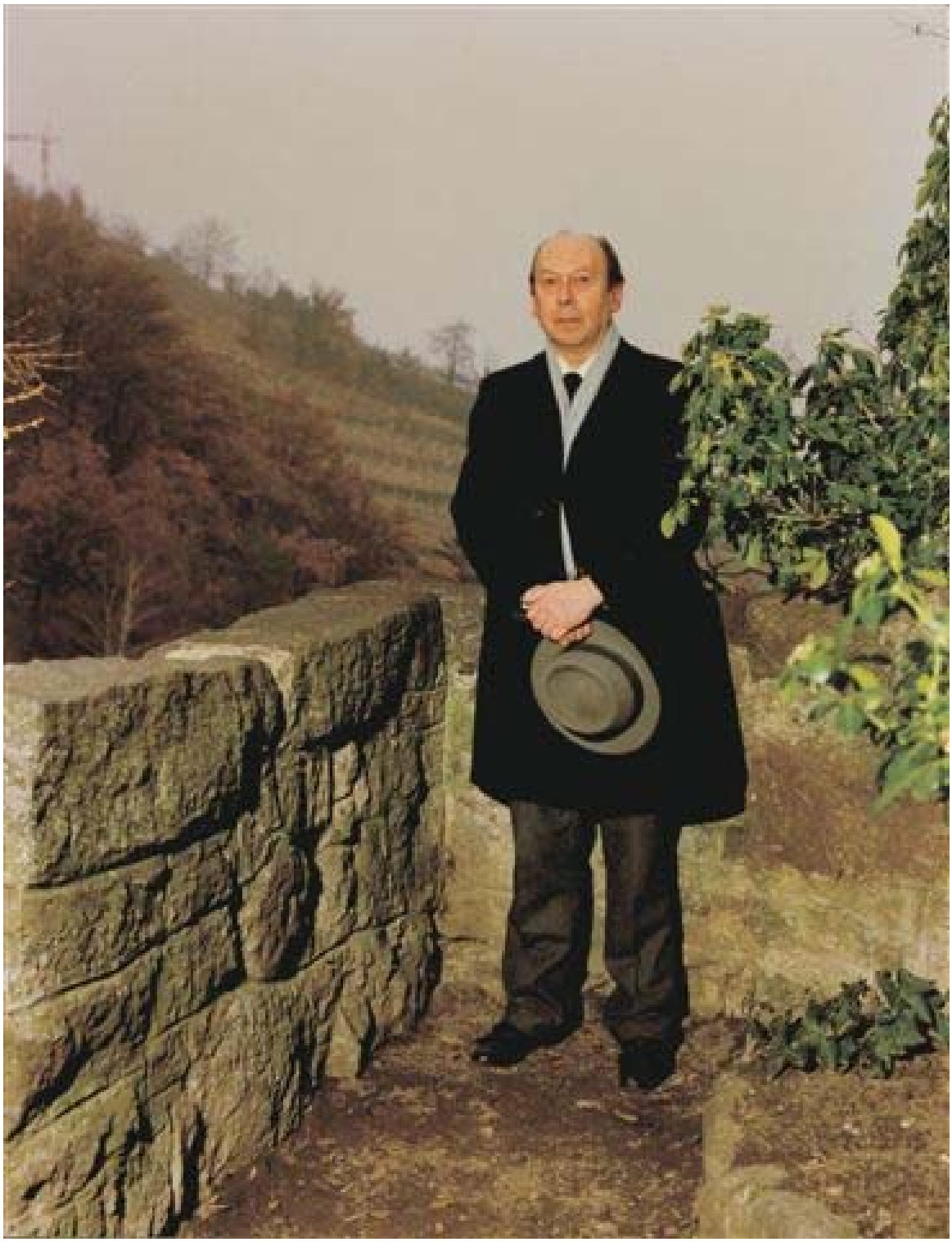
Bio je to neuspio kontakt bez ikakvih rezultata, čista besmislica, mislim da je jedan primjerak kolektivnog djela neke škrabotine na koži, silivši da se potpišemo, dovukao u Zagreb. I poklonio Galeriji Grada Zagreba (danas MSU). Putar kako znate nije bio s nama, bio je to početak njegove bolesti i kad smo se vratili nikad nije prežalio što nije putovao s nama. U monografiji Kožarića ima na drugoj stranici velika fotografija Conza i nas na trgu Sv.Marka.

Srdačan pozdrav
Vaništa
Križanićeva, 6.07.2013.

Nakon par dana, Josip Vaništa poslao je još jednu zabilješku kojom je dopunio svoja sjećanja na susrete s Conzom i boravak u Veroni (R.I.J):

Bilo je to vrijeme kad se vrlo teško odlazilo u svijet, nije bilo novaca za tako nešto. Conz je bio pasionirani snimatelj, imao je neprestano aparat u ruci, on nam je poslao niz fotografija po našem povratku u Zagreb. Koje su dijelom nestale. Postoji jedna - Conz i ja na ulazu u dvorac, zatim Ješo i ja na istom ulazu. Snimio je takozvanu posljednju večer gdje smo svi iz Zagreba za jednim stolom i onu na kojoj sam snimljen s leđa, zagledan u velike bijele prozore koji su gledali na maglu koja je bila gotovo cijelog dana. Skidam šešir, pozdravljam tu bijelinu i te fotografije su reproducirane više puta. Kolektivno djelo bila je Putarova ideja, da li je to moguće učiniti, pitao se, bio je skeptičan kao većina nas. A projekt kolektivnog djela, Conzova je bila zamisao i on nas je vukao po udaljenim mjestima, štamparijama gdje su otisnute one kožnate ili plastične plahte o kojima sam vam pisao u prošlom pismu. Sve skupa farsa s malo veze s Gorgonom, kako sam rekao. Rezidencija u Brunnenburgu, kako pitate, bio je nekad razrušen dvorac na strmom brdu u osami. On ga je kupio zahvaljujući novcu koji je primao od tadašnje vlasti. Za usluge, za gotovo svakodnevne emisije koje su se slale u svijet. Na dobrom dijelu uporabljivoga zida u unutrašnjosti prostora bile su pričvršćene puške, uz njih pokoja fotografija i poneko diletansko naslikano ulje Ezre Pounda. Gore na katu živjele su kćerka i udovica Poundova. Jednoga dana za čaja popodne bio sam silno znatiželjan i molio je da mi ispriča zgodu koja se desila dvadesetih godina za boravka u Parizu sa Constantinom Brancusijem. Izgledalo je na početku da ću to doživjeti, a onda je naglo prekinula i rekla da se ne sjeća. Postoji i fotografija za našeg razgovora zajedno. Od uspomena na ovu ličnost najljepši mi je prizor Pounda kako sjedi zagrnjen šinjelom na obali mora. I gleda u daljinu.

S poštovanjem
Vaništa
Križanićeva, 8.07.2013.



Gentile Sig.ra Jankovic,

Per rispondere alla Sua domanda eccole un abbozzo di Francesco Conz, ebreo italiano, figlio rinnegato di un padre ricco. Un giorno mi fece visita in compagnia di un certo Wiess oppure Bijelić, ebreo anche'egli, dalla Serbia. Voleva sapere di Gorgona, io stavo dicendo qualcosa e facevo vedere materiali che avevo sotto il letto, materiale di cui si servì Mira Gattin per il suo libro. Ci invitò in Italia nel momento peggiore, proprio all'inizio della guerra in Croazia. Ci abbiamo messo due giorni per arrivare a Verona. Continuavamo a passare da un treno all'altro, non c'era la linea diretta. Conz venne a prenderci, a ciascuno di noi diede un paio di migliaia di marchi. Con due automobili ci siamo spostati a Merano, per alloggiare in un albergo gelido - camere senza riscaldamento - il freddo era feroce (a proposito di questo ho scritto nel secondo libro degli scritti). Di lì a poco avremmo iniziato a visitare la casa di Ezra Pound; è lì che avremmo dovuto realizzare la nostra opera collettiva. Quella che, come Lei ben sa, era impossibile da fare. L'ultimo giorno ci ha ricevuti la vedova di Ezra Pound, la figlia ci ha letto una sua poesia. Abbiamo preso il té e ce ne stavamo andando. All'uscita c'era una lavagnetta con la scritta: “la carità si accetta con riconoscenza“. Lei sa che Ezra Pound fu portato via e rinchiuso come collaboratore del nazifascismo e di Mussolini, l'uomo che per cinque anni tessé lodi a Hitler e Mussolini via radio. Allo scopo di evitargli la prigione o la condanna a morte, alcuni intellettuali americani sono riusciti a farlo dichiarare incapace di intendere e volere. Una volta rilasciato, chiese di essere accompagnato in riva al mare. Si sedette sui ciottoli avvolto in un tabarro a guardare in lontananza. Mai, men che meno oggi, potrò figurarmi un Ebreo affascinato da [testo originale: “in rapporti stretti con” n.d.t.] un sostenitore del fascismo. Tornando a Zagabria passammo per Venezia, [Conz] mi chiese di cercare una casa in Istria – lui l'avrebbe comprata – l'avrebbe chiamata *Casa di Gorgona* e ci avrebbe dato la possibilità di riunirci per lavorare occasionalmente. Assomigli a Allan Kaprow, mi disse. Sei distinto e raffinato, mi fido di te. Naturalmente, non se ne fece nulla. Alcuni anni dopo, un giorno lo incontrai a Lovački Rog [trattoria n.d.t.] - stavo pranzando con mia figlia - [Conz] prese a baciarmi, disse che sarebbe venuto con la sua *équipe* nel mio studio alle tre per filmare. Gli dissi di non venire, non davo più interviste, e che non mi avrebbe trovato a quell'ora. Disse: mi devi aspettare. Effettivamente, alle tre del pomeriggio, sdraiato nella cameretta al sesto piano, sento qualcuno suonare e battere sulla porta. Non aprivo e lui insisteva: con il cavalletto della cinepresa batteva sulla porta, urlava, al che i vicini uscirono e chiamarono la polizia. Non lo vidi mai più. Curioso, qualcuno me lo disse più tardi, Conz fu molto amico con Košćević, a quanto pare Košćević ando in Italia ad assistere i suoi funerali. Il nostro contatto non ebbe successo, un *nonsense* puro; penso che un esemplare della nostra opera collettiva - alcuni scarabocchi su pelle – costringendoci pure a firmare, egli portò a Zagabria. E la regalò alla Galleria della Città di Zagabria. Putar, come Lei sa, non venne con noi, era l'inizio della sua malattia e al nostro ritorno non smise mai di rimpiangere di non aver potuto esserci. La monografia di Kožarić sulla seconda pagina riproduce una grande foto di Conz con tutti noi in piazza San Marco.

Un cordiale saluto,

Vaništa
Križanićeva, 6.07.2013

Pochi giorni dopo, Josip Vaništa mi ha inviato un'altra nota, per specificare meglio alcuni suoi ricordi riguardo agli incontri con Conz e il soggiorno a Verona…

Conz era un fotografo appassionato, la macchina fotografica sempre alla mano, ci ha inviato una serie di fotografie dopo il nostro ritorno a Zagabria. Alcune se ne sono perse. Eccone una [Letteralmente: „esiste una“ n.d.t.] - Conz ed io all'ingresso del castello, poi ancora Ješo ed io, sempre all'ingresso. [Conz] ha scattato quella che si era detta *l'ultima cena*, ci siamo noi di Zagabria seduti al tavolo, e poi, quell'altra, io di schiena, sguardo fisso sulle due grandi finestre bianche, attraverso la nebbia che vi si tratteneva tutto il giorno. Mi tolgo il cappello, sto salutando quel biancore - queste foto sono state riprodotte più volte. L'idea di un' opera collettiva è partita da Putar, si chiedeva se fosse possibile realizzarla; era scettico come la maggior parte di noi. Ma il progetto del lavoro collettivo era di Conz, ed ecco che ci trascinava fin dove si stampavano, fin dove hanno stampato quelle “lenzuola” di pelle o di plastica, già descritte nella lettera precedente. Insomma, una farsa, poco a che vedere con Gorgona, gliel'ho già detto. La residenza di Brunnenburg, se me lo chiede, era un castello diroccato, situato su un pendio solitario. Lui [Conz] l'aveva comprato grazie al denaro che riceveva dal governo. In cambio di favori, e cioè per le trasmissioni che quotidianamente [da lì] mandavano in onda. Su una buona parte dello spazio utilizzabile delle pareti interne c'erano appesi fucili, a parte qualche fotografia e qualche olio dilettantesco dipinto da Pound. Al piano superiore abitavano la figlia e la vedova di Ezra Pound. Un giorno, durante il tè del pomeriggio, ero talmente curioso che l'ho pregata di raccontarmi l'aneddoto con Costantin Brancusi avvenuto a Parigi negli anni venti. All'inizio sembrava che [letteralmente: „sarei vissuto per sentirlo“ n.d.t.] sarei stato fortunato, ma all'improvviso s'interruppe e disse che non lo ricordava. C'è anche una foto di questo colloquio. Di tutti i ricordi il più bello è l'immagine di Pound avvolto in un tabarro/soprabito seduto in riva al mare. Guardando in lontananza.

I miei rispetti,
Vaništa
Križanićeva, 8.07.2013.

indice dei nomi

ABK room, Zagreb 114
Abbushi, Alexander 168, 184
Abramović, Marina 141
Accame, Vincenzo 89
Accademia di Arti Applicate di Zagabria 49, 52
Accademia di Belle Arti, Monaco [vedi Akademie der Bildenden Künste, München]
Accademia di Belle Arti, Venezia 190, 193, 195
Accademia di Belle Arti, Zagabria [vedi Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu]
Accademia di Brera, Milano 40
Accardi, Carla 60
Adrian, Marc 89
Agudio, Elena 167, 184
Aguila, Felipe 226-227, 229, 234,
A.I.C.A. (Association Internationale des Critiques d'Art) 78, 159
Aikens, Nick 242, 249, 253
Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu 89, 159, 252
Akademie der Bildenden Künste, München 9
Alexanco, Jose Luis 93
Alfieri, Bruno 66, 79
Allora&Calzadilla 240
Althusser, Louis V
Alviani, Getulio 85, 89-90, 157, 226
Ambrosini, Claudio 139-141
Ambrozić, Katarina 121, 125
Angeli Radovani, Kosta 33, 39-40
Annet Gelink Gallery, Amsterdam 169-170, 247-248, 271
Anonymous Collective 80, 93
Anselmi, Anselmo 130, 133, 136
Anselmo, Giovanni 93
Antoljac, Slava 51
Antolini, Davide 142
Antolović, Dragica 189
Antonini, Mario 49, 52-53
Apollonio, Umbro 69-70, 102, 152
Appadurai, Arjun VI
Arcangeli, Francesco 35,
Archivio della Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Zagabria [vedi Arhiv Akademija znanosti i umjetnosti-HAZU Arhiv, Zagreb]
Archivio della Collezione Marinko Sudac, Zagreb Marinko [vedi Marinko Sudac Collection]
Archivio di Stato di Trieste 190
Archivio Giulio Carlo Argan 73, 81
Archivio Francesco Conz, Verona 202, 204, 218, 223
Archivio Storico Provinciale, Gorizia 8
Archivio Storico Triennale, Milano 45-46, 51, 56
ARCOS, Museo d'Arte Contemporanea Sannio, Benevento 240, 248
Ardessi, Ada 91
Argan, Giulio Carlo 63-71, 74-81, 152-153, 155
Arhiv Akademija znanosti i umjetnosti-HAZU Arhiv 68, 70, 73-74, 77-78, 81, 89, 98

Arienti, Stefano 240
Arroyo, Edoardo 164
Arsovski, Mihajlo 160
Art Club 40, 59
ASAC, Archivio Storico per l'Arte Contemporanea, Venezia 69-71, 81
Avcin Pogacnik, Boga 51
Azionismo viennese 202-203, 220
Azzaroni, Giorgio 133
Babić, Boris 49, 53
Baće, Frano 35
Badiou, Alain 177-178, 184, 238
Baetens, Jan 25
Bago, Ivana 120, 125, 193
Balaci, Ruxandra 195
Baldan, Mario 122-123
Baldessari, John 93
Balić, Branko 200
Baljković, Nena 32, 93, 199, 201, 211-212, 215, 217-219, 223
BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead 247-248
Bakić, Vojin 31, 33, 39, 53, 93, 170, 233, 245-246
Bakić-Hayden, Milica IV, VI
Bálind, István 189
Balit, Daniele 183-184
Balla, Giacomo 40
Bálványos, Anna 188, 195
Banić, Marina 189
Barbadillo, Manuel 93
Barillari, Diana 2, 25
Barišić, Ladislav 126-131, 133-135, 141, 144
Barr, Alfred Hamilton 165
Bartas, Šarūnas 190
Barthes, Roland 174, 227
Basilica di San Silvestro, Trieste 189
Bašin, Miloš 95
Bassani, Quintino 131
Bassin, Alexander 22, 25-26
Battista Ilić, Aleksandar 176
Bauhaus 9, 11, 33, 64, 76, 79, 152, 155, 165, 168
Bauhaus Immaginista 42
Beban, Breda 144, 193
Beccaria, Marcella 168, 184
Beckett, Samuel 227
Beckmann, Oskar 93
Beckmann, Otto 93
Beecroft, Vanessa 241
Bek, Božo 68, 74, 79, 84, 87, 89, 93-98, 109, 127, 147-148, 156, 164
Beke, Laszlo 93, 159, 220, 222
Belic, Zoran 143
Belloli, Carlo 89, 95
Belloni, Fabio 31, 58
Bellonzi, Fortunato 34
Bem, Bojan 131, 133-134, 136
Benčić, Branka 220, 225, 227, 230, 237-238
Benčić, Boris 144
Bense, Max 89, 106-107, 109, 148, 155
Bento, Thereza 85
Benco, Silvio 18
Benzi, Fabio 2, 25
Berčič, Franc (Berko) 141-142
Berg, Hubert François 1, 25

Berghaus, Günter 1, 25, 28
Berlam, Arduino 190, 196
Berlam, Giovanni Andrea 190, 196
Berlam, Ruggero 190, 196
Berlewi, Henryk 10
Bernardi, Bernardo 41, 54
Berni Canani, Luciano 40, 58
Beroš, Nada 222
Bersani, Sergio 50-51
Bettini, Sergio 152, 155
Beuys, Joseph 202, 256
Bianchi, Giovanni 32, 126
Biasi, Alberto 72, 86, 95, 151
Biennale de Paris 43, 161
Biennale del design di Ljubjana 192
Biennale d'arte del Mediterraneo, Alessandria d'Egitto 34, 43
Biennale di San Marino 35, 69, 74, 155
Biennale di San Paolo [vedi Bienal de São Paulo]
Bienal de São Paulo 33, 43, 219
Biennale di Venezia 4, 19, 29, 33-34, 36, 39, 41, 43, 54, 59-60, 66-68, 71-72, 79, 127, 148, 186, 193-194, 235
Biennale d'Arte Grafica di Lubiana [vedi Grafični Bienale Ljubljana]
Bière-Chauvel, Delphine 7, 25
Bignotti, Ilaria 32, 82, 157, 162
Bijelić, Milivoj 143, 263, 266
Bill, Max 148- 149
Billing, Johanna 240
Bini, Elena 203, 222
Bjelica-Mladenović, Aleksandra Estela 195
Blaine, Julien 89
Blanchot, Maurice 228
Bloc, André 40-41
Bloch, Ernst 41
Alighiero Boetti 240
Bogdanović, Kosta 97
Bogataj, Rok 188, 195
Böhm, Hartmut 143
Bonačić, Vladimir 93
Bonalumi, Agostino 163
Bonato, Patrizia 130, 133
Bondi, Federico 127, 132-133
Bonora, Lola 139
Bonora, Maurizio 143
Bonvicini, Monica 240-241
Boriani, Davide 105, 151
Bory, Jean François 89
Boschi, Paolo 89
Bošnjaković, Biljana 121
Boto, Martha 101
Botto e Bruno 226-227
Boubnova, Iara 195
Boursier, Guido 164
Bozzolla, Angelo 93
Brajnović, Tomislav 189
Brâncusi, Constantin 264, 267
Brdar, Jakov 143
Brecht, Bertoldt 189, 191
Bregovac, Zdravko 41
Brejc, Tomaž 96
Bremer, Claus 89

Bressan, Marina 4, 9, 19, 25
Breval, Jose 143
Briski Uzelac, Sonja 2, 25
Brownrigg, Jenny 241, 245, 253
Broz, Josip 31, 54, 242
Brunnenburg [vedi Schloss Brunnenburg Meran (BZ) / Castel Fontana, Merano (BZ)]
Brunner, Bettina 253
Bru, Sascha VI
Brus, Günter 202
Brzyski, Anna V-VI
Bucarelli, Palma 34-38, 55, 58, 60-61, 66, 69, 73, 152
Buck-Morss, Susan 253
Buić Bonetti, Jagoda 53
Buren, Daniel 93
Buzzati, Dino 227
Cage, John 117
Cada, Darivoj 143
Caira, Giulia 234
Calvesi, Maurizio 71
Ćamilov, Rumen 134
Cant 89
Cantor, Mircea 240-241
Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia 143
Ca' Rezzonico 189
Capra, Daniela 195
Caramel, Luciano 40, 58
Carbi Jesurun, Giuliana 185, 189, 195, 197
Cardazzo, Carlo 121, 126
Cardazzo, Gabriella 126
Cardazzo, Paolo 126-131, 133-145
Čargo, Ivan 17
Carlesso, Tiziana 195
Carli, Mario 5, 25
Carmelich, Giorgio 7-9, 11-12, 14, 18, 25-28
Carpi, Umberto 2, 5, 7, 25, 27
Caruso, Luciano 89
Casa d'Arte Bragaglia, Roma 20
Casciani, Stefano 109
Castelli, Leo 190
Castellani, Enrico 68, 150, 163
Castellari, Chiara 39, 61
Castello di Miramare, Museo Storico, Trieste 189
Castiglioni, Achille 43
Castiglioni, Piergiacomo 43
Cavallucci, Fabio 245, 253
Čechov, Anton 235
Celant, Germano 32, 58, 77, 160, 201, 222
Celli, Luciano 139, 141
Centre Culturel Français, Milano 58
Centre Pompidou, Paris 222
Čemerski, Gligor 133-134
Cerizza, Luca 172, 184
Černigoj, August 1, 8-15, 18-22, 28, 49
Černigoj, Thea 8
Ceroli, Mario 164
Cézanne, Paul 12, 21, 35
Chopin, Henri 202
Christov-Bakargiev, Carolyn 184
CIO Centar za industrijsko oblikovanje, Zagreb 79
Cité Internationale des Arts, Paris 252

Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas 189
Čižmek, Ivan 201
Clari, Davide 109
Clegg, Elizabeth 65, 79
Codussi, Mauro 193
Coen, Ester 1, 25
Cohnen, Bettina 229
Colin, Paul 20
Colombo, Gianni 105, 151, 168, 184
Complesso monumentale di San Michele a Ripa Grande, Roma 248
Concretismo 40-41, 58
Connecting Cultures, Milano 180
Consagra, Pietro 60
Conte, Gisella 40, 59
Conz, Francesco 198-199, 202-207, 209-211, 215, 217, 219, 220, 222-223, 254-257, 259-260, 262-264, 266-267
Čorak, Željka 83
Cordeiro, Waldemar 93
Corgnati, Martina 33, 39, 58
Ćorić, Tomislav 114, 125
Cortenova, Giorgio 223
Costa, Toni 151
Costalonga, Franco 130
Costruttivismo 1-4, 7, 12, 25-26, 33, 40, 63, 68, 78
Cosulich Canarutto, Sarah 196
Cox, Peter 248
Cramer, Sue 200, 222
Crispolti, Enrico 26-27
Crtalić, Marijan 186
Cruz-Diez, Carlos 101
Cvelbar, Milan 51
Cvijanović, Nemanja 166, 186
Cytter, Keren 240
Dabac, Petar 120, 124
Dabo, Tanja 189
Dada e Dadaismo 3, 21, 33, 68, 150, 212, 218
Damnjanović-Damnjan, Radomir 93
Danese 104, 109
Dasi, Gerardo Filiberto 152-153, 155
Dean, Michael 240
De Angelis, Daniela 26-27
Debenedetti, Elisa 73
De Campos, Augusto 89
De Dominicis, Gino 240
de Keijzer, Ad 143
Delak, Ferdinand 12-13, 19, 25-27
Delak, Ferdo [vedi Delak Ferdinand]
Deleuze, Gilles 227, 238
Delgado, Gerardo 93
Dell'Acqua, Gian Alberto 71
del Vecchio, Gigiotto 240, 244, 253
Denegri, Jerko Ješa 31-33, 36-37, 59, 65-66, 68, 79, 97, 116, 125, 158, 161, 219, 222
De Novellis, Germano 46
Depero, Fortunato 5, 7
Detheridge, Anna 181, 184
De Rachewiltz, Mary 206
De Tuoni, Dario 18, 25
Devalle, Beppe 121
De Vecchi, Gabriele 105
De Vecchi, Fiorenza 10-11, 15, 19, 25-27

Dević, Ana 40, 59
Diacono, Mario 91
Dias, Antonio 93
Dimitrijević, Braco 93, 160
Dimitrijević, Nena [vedi Baljković, Nena]
Dimitrijević, Slobodan 117-118
Djurić, Dubravka V, VII, 25-27, 39, 59-60, 79, 218, 223
Di Genova, Giorgio 40, 58
di Martino, Rä 234-235
Di Pietrantonio, Giacinto 226, 238
Dobeš, Milan 93
Dobravec-Lajovic, Majda 54
Dobrović, Juraj 93, 105
Dobrović, Petar 21
Dolfi, Emilio Mario 9, 11, 18
documenta, Kassel 43
Donaggio, Adalberto 186, 196
Donat, Braminir 91, 96
Donzelli, Danilo 245
Dorazio, Piero 40-41, 59-60, 66, 68, 70, 79, 101, 148, 201
Dorfles, Gillo 36, 41, 71, 79, 153, 188, 192, 196
Duchamp, Marcel 67
Dukić, Sandra 180
Dupont, Valérie 217
Dupré, Fanie 93
Dupré, Jacques 93
Durham, Jimmie 240
Džamonja, Dušan 33, 39
Dziewior, Yilmaz 244, 253
Eccher, Danilo 240
Eco, Umberto 72, 79, 153
Egbert, Donald Drew 75-76, 80
Eliasson, Olafur 168
Equipo 57 (Jorge Oteiza, Luis Aguilera, Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano, Agustín Ibarrola, Juan Serrano) 212
Ercegović, Marina 144
Erenburg, Il'ja Grigor'evič 4
Ernst, Wolfgang 121
Eškinja, Igor 166, 186
Esquivias, Patricia 240
Estrin, Saul 113, 125
Etnografski Muzej Istre, Pazin 126-127, 129, 132-133, 138-139, 142-143
European Academy of Arts, London V, 30
evn Sammlung, Maria Enzersdorf (W) 244
EXAT 51 (Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Vlado Kristl, Ivan Picelj, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Aleksandar Srnec, Vladimir Zarahović) 38, 40-41, 54, 59, 66-67, 69, 157-158, 161, 172, 246, 251
Ex Manifattura Tabacchi, Torino 228
Fabbris, Eva 196
Fabi, Sauro 96
Fabro, Luciano 248
Fadat, Michel 99, 105, 106-109
Fasolato, Patrizia 15, 26
Favaretto, Lara 240
Favelli, Flavio 226, 228
Fedrizzi, Ines 130, 132
Feller, Eugen 201
Ferlinghetti, Lawrence 202
Ferro, Luigi 89
Fini, Leonor 190

Fio, Zvjezdana 143
Fischer, Winfried 93
Flanagan, Barry 93
Flood, Richard 253
Floričić, Alen 229, 232
Fluxus 67, 160, 202-203, 220, 223, 257
Fokus grupa (Iva Kovač, Elvis Krstulović) 165, 175-176, 178
Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese 108-109
Fondazione Morra Greco, Napoli 244-245, 248, 253
Fondazione Querini Stampalia, Venezia 153
Fontaine, Claire 240
Fontana, Lucio 201, 66, 163
Foto Galerija Lang 98
FRAC Bourgogne, Dijon 219, 223
Francastel, Pierre 153
Franceschi, Branko 193-194, 196
Franke, Anselm 172, 184
Franke, Herbert W. 93
Franke, Ivana 165, 167-169, 184
Fransoni, Alessio 32, 99
Friedman, Howard 141
Fried, Kurt 148
Fritz, Darko 32, 61, 80, 97, 110
Frol, Ivo 35
Froment, Aurélien 240
Frosi, Christian 240
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 159
Gappmayr, Heinz 89
Galeković, Vlado 93
Galerie Georg Kargl, Wien 169-171, 247-248
Galerie Yvon Lambert, Paris 181
Galerija Miroslav Kraljevic, Zagreb 175-176
Galerije Grada, Zagreb 60, 78
Galerija Rigo (Galleria Rigo), Novigrad-Cittanova, Istria 226
Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb [vedi Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb]
Galerija Studentskog centra, Zagreb [vedi Galerija Studentski centar, Zagreb]
Galerija Studentski centar, Zagreb [già Galerija Studentskog centra, Zagreb] 96, 125,154, 157-161, 183, 185, 188, 191-192, 196-197
Galeta, Ladislav 142
Galić, Mladen 115, 159
Galjer, Jasna 52, 54, 59
Gallagher, Carole 141
Gallantine, Georgy 160
Galleria Danese, Milano 109
Galleria d'arte di Skopje, Skopje 223-224, 235, 297
Galleria d'Arte Moderna di Milano 34
Galleria d'Arte Moderna di Zagabria [vedi Muzej Suvremene Umjetnosti, Zagreb]
Galleria d'Arte Moltiplicata, Venezia 202
Galleria d'arte Niccoli, Parma 59
Galleria del Cavallino, Venezia 127, 129-133, 136-137, 143,
Galleria del Centro Studentesco, Zagreb [vedi Galerija Studentskog centra, Zagreb]
Galleria del Naviglio, Milano 162
Galleria Francesca Kaufmann, Milano 248
Galleria Gio Marconi, Milano 248
Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Milano 58
Galleria Massimo Minini, Brescia 348, 250-252
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 29, 34-35, 40, 58, 60, 66, 80
Galleria San Fedele, Milano 58
Galleria Tiziana di Caro, Salerno 181
Gallizio, Pinot 43

Galvano, Albino 41
GAMeC, Galleria di Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo 238-239, 244, 248-250, 252
Garcia-Miranda, Hector 101
García, Dora 240
Garnier, Pierre 89
Garrison, David R. 93
Gatt, Giuseppe 73
Gattin, Ivo 66, 201
Gattin, Marija 59, 61, 67, 80, 97, 110, 201, 204-207, 209, 211, 218-220, 232, 222-223, 263, 266
Gayor, Tibor 143
Gazzotti, Melania 221
Georg Kargl Fine Arts, Wien [vedi Galerie Georg Kargl]
Gerstner, Karl 148
Gerz, Jochen 89
Giedion, Sigfried 64-65, 69, 72, 80
Gioni, Massimiliano 253
Goll, Ivan 8
Glavan, Darko 88, 96
Głuchowska, Lidia 1, 25
Godoli, Ezio 25
Goeritz, Mathias 89
Goethe-Institut, Trieste 189
Golubović, Vida 2, 13, 26
Gomez Perales, Jose Luis 93
Gomnnger, Eugen 89
Gorgona (Milijenko Horvat, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Matko Meštrović, Radoslav Putar, Đuro Seder Josip Vaništa) 31-32, 59, 67, 80, 198-199, 201-209, 211, 213, 216-220, 222, 223, 254-255, 258, 260, 262, 266-267
Gotovac, Tomislav 142, 176
Gradiš, Zdenko 33
Gradska galerija suvremene umjetnosti, Zagreb [vedi MSU, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb]
Grafični Bienale, Ljubljana 34
Gramsci, Antonio 150
GRAV Groupe de Recherche d'Art Visuel (Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joel Stein, Jean-Pierre Yvaral) 68, 70, 151
Greenberg, Clement 64, 80
Grgo, Božidar 76
Gropius, Walter 64, 69, 79, 152, 155
Groupe Espace 40-41, 58
Groys, Boris 31, 59, 166, 184
Grubanov, Ivan 240
Gruppo Effekt (Dieter Hacker, Karl Reinhartz, Helge Sommerrock, Walter Zehringer) 105
Gruppo Forma 1 (Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giulio Turcato) 32, 38, 40-41, 60
Gruppo MID (Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni) 105, 150
Gruppo N (Alberto Biasi, Edoardo Landi, Toni Costa, Ennio Chiggio, Manfredo Massironi) 68-70, 72, 80, 86, 149-151
Gruppo T (Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Grazia Varisco) 70, 149-150
Gruppo Zero (Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker) 68-70, 148-150, 212
Guerrini, Mino 41
Guidi, Petra 222
Habermas, Jürgen 77, 80
Halgand, Jean-Claude 93
Hanžek, Matjaž 89
Hapkemeyer, Andreas 202-204, 221-223
Hadžifejović, Jusuf 143
Hašek, Jaroslav 191
HDLU (Hratsko Društvo Likonih Umjetnika), Zagreb 228
Hegedušić, Krsto 33

Heidegger, Martin 227
Helme, Sirje 194
Hertlein, Grace C. 93
Hendricks, Geoff 202
Hjartarson, Benedikt 25
Higgins, Dick 202-203, 223
Hilgemann, Ewerdt 143
Hitchcock, Alfred 176
Hitler, Adolf 263, 266
Hoffmann, Tobias 96, 109
Hoptman, Laura 223, 253
Horowitz, Jonathan 240-241
Horvat, Miljenko 199, 201, 205
Horvat Pintarić, Vera 127, 157
Horvat, Vlatka 229, 231-232
Huebler, Douglas 93
Hughes, Malcom 143
Huitric, Hervé 93
Hulten, Pontus 159
Hušman, Ana 165, 173-174, 184
IBM (International Business Machines Corporation) 78
ICOM (International Council of Museums) 159
Iljovski, Bora 131, 133-134
Institute for Contemporary Art, Zagreb 185
Ionesco, Eugène 174
Iorio, Lorenzo 189
Isaak, Jo Anna 229, 238
Isola & Norzi 226, 228
Ivančić, Nataša (Nina) 143
Ivetić, Marija 138
Iveković, Sanja 117-118, 139-140
Jakolić, Vladimir 85-88, 118
Jakovina, Tvrtko 112, 125
Jakšić, Jasna III, 165, 183, 204, 221, 223
Jančić, Olga 39
Janković, Radmila Iva (Rada) I-II, 96, 210, 214, 221, 254, 262, 263, 266
Jesurun, Franco 186, 195-196
Jevšovar, Marijan 199, 201, 205-207, 210-212, 218, 222-223, 257
Johannesson, Nils Sture Ragnvald 93
Johannesson, Sture [vedi Johannesson, Nils Sture Ragnvald]
Johansen, John 242
Johnstone, Stephen 228, 238
Jokanović, Dejan 117
Jons, Joe 202
Judd, Donald 77
Julisa, Loci 144
Július Koller Society, Bratislava/Wien V
Jurénaité, Raminta 196
Jurić, Duje 189
Jurjević, Božidar 189
Kajre, Esa 51
Kalajić, Drago 121
Kalc, Aleksej 10, 26
Kalin, Zdenko 39
Kallin, Sten 93
Kaloper, Jagoda 117, 131
Kämmer, Rudolf 101
Kandinsky, Vassily Vassilyevich 9
Kantor, Tadeusz 190, 195
Kaprow, Allan 263, 266

Karanović, Branko 142
Karina, Ljubomir 143
Kavurić-Kurtović, Nives 121
Kawai, Takiko 130
Kelemen, Boris 87, 89, 94-97, 154-156, 164
Kerekes, László 93
Keser Battista, Ivana 176
Kinutani, Koij 130, 133, 142
Kirker, Anne 223
Kiš, Marta 83, 111, 124
Kleine, Rasmus 109
Kljaković, Jozo 40
Kljakovitch, Josef [vedi Kljaković, Jozo]
Knifer, Julije 67-68, 93, 131, 143, 199-201, 205-208, 210, 212-213, 218, 222-223, 259
Knowles, Alessandra 196
Kocjanči, Karlo 18
Kokot, Eugen 139
Kolar, Jiří 89, 159
Kolešnik, Ljiljana 39, 41, 46, 60, 113, 125, 165, 184
Kolić, Marija 51
Konec, Alojz 143
Kopljar, Zlatko 166
Koranski Park Skulpture, Karlovac 160
Kos, Gojmir Anton 39
Košak, Grega 54
Koščević, Želimir 33, 60, 83-89, 92-93, 96, 98, 115, 117, 121-122, 125, 157-158, 161-162, 262, 266
Košković, Marija Branka 131, 133, 139
Kosovel, Karmela 9
Kosovel, Srečko 9-10
Kounellis, Jannis 93, 164
Kovač, Iva 165, 175-178
Kovač, Leonida 174, 184
Kovačić, Kuzma 176
Kovács, János 189
Kožarić, Ivan 67, 142, 199, 201, 205-206, 208, 210, 213-214, 218, 221-222, 257-258, 263, 266
Kracht, Yvone 143
Kralj, Niko 49, 52-53
Kraus, Živa 138-140
Krečič, Peter 8, 10-12, 15, 19-20, 22, 25-26, 49, 60
Kregar, Stane 39
Kristl, Vlado 41, 66-67
Kriwet, Ferdinand 89
Križić Roban, Sandra 52, 60, 193
Križič, Zoran 29
Križmar, Naško 89
Krnajski, Dragan 143
Krstulović, Elvis 165, 175-178
Kržišnik, Zoran 34-39, 58, 60
Kuduz, Ante 115, 131, 159
Kulašić, Armin 180
Kultermann, Udo 149, 155
Kumar, Majda 51
Landi, Edoardo 89
Landsbergis, Vytautas 189
Lauba House for People and Art, Zagreb 167
Lecci, Auro 93
Léger, Fernand 20
Le Parc, Julio 93, 101, 151-152
Lettrismo 203
Leverett, Davis 130

LeWitt, Sol 93
Likovna galerija, Motovun 126-127, 129-133
Lippard, Lucy 77, 80
Lissitzky, El [vedi Lisickij Eliezer Markovič]
Lisickij, Eliezer Markovič 4, 10, 19
Lista, Giovanni 5, 26
Locatelli, Ugo 91
Lora Totino, Arrigo 89-91
Lovrić, Mirko 131, 134
Lowe, Peter 143
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest 188, 190, 195
Luedecke, Heinz 19-20
Lulić, Marko 229, 232-233
Lundqvist, Cecilia 234
Lux, Simonetta 40, 60
MAC (Movimento Arte Concreta) 32-33, 38, 40-41, 43, 58
MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona V
Mack, Heinz 101, 148
Madra, Beral 194, 196
Majkus, Siniša 189
Makovecz, Imre 188, 196
Maković, Zvonko 66, 80
Maldonado, Tomàs 148
Malevič, Kazimir Severinovič 22
Maljković, David 165, 169-172, 184, 239-253
Mandić, Dušan 143
Mangelos (Dimitrije Bašičević) 89, 199, 201, 205, 207-209, 216-218, 224, 259
Mangolte, Babette 229-230
Maniscalco, Antonio 244, 250, 252
Manzoni, Piero 32, 58, 67-68, 70, 90, 147-150, 163, 201-202
Mayer, Hans Jorg 89
Marangon, Dino 138-140, 145
Marangoni, Giovanni 149, 152, 154-155
Marassi, Emanuela 122-123
Maretić, Jasna 139
Marí, Bartomeu V, VII
Mari, Enzo 70, 72, 78, 80, 93, 99-105, 108-109, 149, 152, 202
Marić, Branka 134
Marinetti, Filippo Tommaso 5-7, 11, 13, 26-27, 172, 244
Marinko Sudac Collection 100
Marković, Destil 144
Marquette, Jean-Claude 93
Martinis, Dalibor 117, 139-140, 160, 186
Marussig, Guido 5, 28
Masau Dan, Maria 8, 25-27
Mascelloni, Enrico 223
Maschietto, Carlo 141
Massironi, Manfredo 72, 150
Matejčić, Ivan 134
Matelič, Janez 142-143
Matičević, Davor 205, 212, 219, 223
Matković, Slavko 93
Mattei, Gianluca 228
Maurer, Dora 143
Mavignier, Almir 67-68, 90, 93, 101, 109, 147-149
May, Gisela 189, 192, 197
Medosch, Armin 155
Megyesi, Zsuzsa 188, 195
Meštrović, Matko 67-69, 71-73, 90, 92, 100-104, 110, 147, 149, 151, 155-157, 199
Matanović, Milenko 89

MBB Computer Graphics (Frank Böttger, Winfried Fischer, Sylvia Roubaud und Gerold Weiss, Johann Willsberger, Rolf Wölk, Aron Warszawski) 93
Meade, Fionn 253
Menase, Lyerka 34
Meneguzzo, Marco 33, 60
Mengyan, Andras 143
Meštrić, Vesna 172, 184
Metro Pictures, New York 169-171, 242-243, 247-248
Mézil, Éric 253
MIB, School of Management 189
MIBAC, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo 190
Miccini, Eugenio 96
Micić, Ljubomir 2-5, 7-9, 13, 20, 26
Mikulić, Tomislav 93
Milić, Zdravko 131, 133, 139-141
Milicevic, J 133
Millet, Catherine 159
Minovski, Dusan 143
Milosavljević, Predrag 39
Milovac, Tihomir 201, 223-224
Milunović, Milo 39
Mimica, Vatroslav 191
Miniussi, Sergio 190, 196
Mir, Aleksandra 240
Miroslav Kraljević Gallery, Zagreb 175-176
Mirra, Helen 240
Mislej, Irene 17, 27
Misler, Nicoletta 39, 60
MIT, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge V, VII, 25-27, 59, 61, 79, 97, 110, 156, 223, 224, 238, 253
Mitzitch, Ljubomir [vedi Micić, Ljubomir]
MM Centar, Zagreb 114
Moderna Galerija, Ljubljana V, 34, 121, 253
Modern Gallery, Ljubljana [vedi Moderna Galerija, Ljubljana]
Moderna Museet, Stockholm V, 30, 159
Mohr, Manfred 93
Moholy-Nagy, László 9, 11, 19-20, 190
Moineau, Jean Claude 89
Moles, Abraham A. 96, 155
Molnar, François 70, 80
MoMA, Museum of Modern Art, New York 84, 100, 154, 201, 223
Momennejad, Ida 167
Monas, Alieta 133-134
Mondrian, Piet 68
Monitor Gallery, Roma 235, 248
Montale, Eugenio 227
Montanaro, Carlo 191, 196
Morgan, Edwin 89
Morlotti, Ennio 66
Moorman, Charlotte 202
Morandini, Marcello 121-122
Morellet, François 70, 80, 90, 93, 143, 201
Mortinoski, Nicola 35
Moscati, Italo 164
Moscolin, Federica 9, 27
Motika, Antun 33
MSU, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb [già Gradska galerija suvremene umjetnosti, Zagreb] I-IV, IX, XXXII, 59-60, 68, 70, 73-74, 77, 79-81, 85, 90, 92, 95-97, 100, 109, 110, 140, 142-143, 148, 155-157, 164, 184, 198, 205, 210, 221
Muljević, Vladimir 93

Muller Munk, Peter 52
Mumford, Lewis 64-65, 69, 80
Munari, Bruno 41, 104, 149, 153
Munk, Zdenka 157
Murtić, Edo 33, 37-38, 66
Museion, Bolzano/Bozen 202, 204-206, 222, 223, 248, 253
Museo Civico di Bassano del Grappa, Vicenza 192
Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Fiume [vedi Muzej moderne suvremene umjetnosti, Rijeka]
Museo Etnografico, Pazin [vedi Etnografski Muzej Istre, Pazin]
Museo Revoltella, Trieste 7, 15, 25-28, 189
Museum of Contemporary Art, Chicago V, 30
Museum of Contemporary Art, Zagreb [vedi MSU, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb]
Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen 149, 155
Mušič, Zoran 33
Mussa, Italo 69, 80
Mussolini, Benito 266
Muti, Riccardo 187
Muzej moderne suvremene umjetnosti, Rijeka 194
Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 181, 204
Muzej za Umjetnosti i Obrt, Zagreb 79, 85, 95, 100, 104, 156
Myznikova, Galina 235
Nahas, Monique 93
Nake, Frieder 93
Nannucci, Maurizio 89
Narodna in študijska knjižnica/Biblioteca nazionale slovena e degli studi, Trieste 26-27
Narodni Muzej, Beograd 8, 26
Nees, Georg 93
Negri, Antonello 38, 60
Negri, Toni 150
Néray, Katalin 190, 194
New Art Practice 97, 119, 157, 219
Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz VII, 61, 80, 97, 110, 125, 156
Neutra, Richard 69
New Media Center kuda.org, Novi Sad 181
New Tendencies [vedi Nove tendencije]
Nicco Fasola, Giusta 41
Niikuni, Seiichi 89
Nitsch, Hermann 202
Njerš, Ljerka 131
Nomeda & Gediminas Urbonas 240
Nouvelle tendance [vedi Nove tendencije]
Nove tendencije (Nuove tendenze) I, 31, 40, 59, 61, 63, 67-70, 73, 75-80, 82-86, 88, 90, 93-97, 99-102, 104, 109, 110, 121, 123, 147-160, 162, 164, 226
Nova Tendencija (Nuova Tendenza) [vedi Nove tendencije]
Novak, Koloman 93
Nuovo (Neo-) Costruttivismo 68-69, 73, 76,
Nusberg, Lev Voldemarovič 93
Očko, Damir 183, 184
OHO (Marko Pogacnik, Iztok Geister Plamen, Marjana Ciglič; Milenko Matanović, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun, David Nez, Matjaž Hanšek, Naško Križnar, Vojin Kovač Chubby, Aleš Kermavner, Franci Zagoričnik, Marika Pogačnik, Zvona Ciglič, Nuša, Srečo Dragan) 96, 219, 223
Olesen, Henrik 240
Olivetti 153, 193
Ondák, Roman 240-241
Onic, Josko 51
Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 127
Ori, Luciano 96
The Otolith Group 240
Ovčaček, Eduard 89

Pagnacco, Andrea 130,133, 142
Paik, Nam June 202
Paladini, Vinicio 4, 5, 26, 27
Palais de Tokyo, Paris 182
Palazzo Baglioni, Asolo 202
Palazzo del Kursaal, Repubblica di San Marino 155
Palazzo della Permanente, Milano 34, 58
Palazzo della Regione, Trieste 188-189
Palazzo dell'Arte, Milano 47, 62
Palazzo delle Esposizioni, Roma 34, 58
Palazzo delle Poste, Trieste 191
Palazzo Economo, Trieste 189
Palazzo Zorzi, Venezia 193
Palazzoli, Daniela 89-90, 96, 154
Pallucchini, Rodolfo 33
Pannaggi, Ivo 4, 19
Pansera, Anty
Paolini, Giulio 93
Parmiggiani, Claudio 89
Passamani, Bruno 2, 7, 25, 27
Patelli, Paolo 130, 133
Patane, Seb 240
Patterson, Ben 202
Pauletta, Robert 189
Pavlin, Sergej 93
Peggy Guggenheim Collection, Venezia 144, 167
Pellegrin, Maurizio 196
Penić, Ivo 47, 48, 50
Penone, Giuseppe 93
Perfetti, Michele 89
Perkov, Vedran 166
Perilli, Achille 41, 60
Perizzi, Nino 122-123
Pernice, Manfred 240
Perrone, Diego 240
Perusini, Romano 121, 130
Peterlini, Patrizio 202, 207, 221-223
Petričić, Mila 51
Petroni, Dante 114
Petrović, Nenad 143
Petrovic, Svetlana 196
Petrovska, Danka 134
Pevsner, Nikolaus 64, 80
Pica, Agnoldomenico 43, 61
Picelj, Ivan 31, 41, 53-55, 66, 68, 76, 91, 105, 127, 128, 131, 157-158, 160
Piene, Otto 105, 148
Pilon, Veno 17, 20
Pinter, Harold 201
Pinto, Sandra 66, 80
Piotrowski, Piotr V-VII, 30-31, 61, 65, 80, 200-201, 223
Piscator, Erwin 83, 85, 97
Piscitelli, Giulia 240
Pistoletto, Michelangelo 164
Pitacco, Enzo 141
Pitagora 216-217
Plamen, Iztok Geister 89
Plenge Jakobsen, Henrik 240
Pietroiusti, Cesare 180
Pivi, Paola 240-241
Planinc, Štefan 121

Plečnik, Jože 10
Pocarini, Sofronio 8-9, 13
Poesia Concreta 203
Poesia Visiva 82, 88, 91, 96, 220
Pogačnik, Marko 89
Poljak, Renata 230
Poliansky, Branko [vedi Ve Poliansky, Branko]
Popržan, Vesna 143
Pospiszyl, Tomas 223
Pound, Ezra 198, 203, 204, 207, 210, 254, 256, 260, 261-263, 264, 266, 267
Pozzetto, Marco 190, 196
Prampolini, Enrico 4, 5
Pregelj, Marij 39
Premuda, Corrado 196
Prijateli, Kruno 64
Prica, Zlatko 33
Priselec, Ena 192
Pro.ba, Sarajevo [vedi SCCA/pro.ba Centar za savremenu umjetnost, Sarajevo]
Protić, Miodrag 35
Provmyza 234-236
Provorov, Sergey 235
Prvacki, Ana 229, 230
Pulitzer-Finali, Gustavo 21
Punis, Samantha 196
Putar, Radoslav 87, 94, 156, 164
Putrih, Karel 39
Quan Knight, Margot 227
Quejido, Manuel 93
Rabottini, Alessandro 240, 253
Radauš, Vanja 33
Radić, Nika 192, 197
Radić, Zvonimir 41, 197
Radojev, Jelena 221, 254, 261
Radosavljević, Vesna 131
Radovanović, Vladan 97
Radović, Zoran 93,
Ragaglia, Letizia 253
Ranciére, Jacques 183-184
Rase, Ludwig 93
Rašić, Ante 143
Raščić, Lala 165, 179-181
Rašica, Božidar 41
Rattemeyer, Christian 215
Rauschenberg, Robert 71, 201
Read, Herbert 69
Reiser, Nikola 33
Reisinger, Klaus 121
Reisinger, Oto 116, 125
René, Denise 41
Restany, Pierre 153
Restek, Josip 33
Richter, Hans 4
Richter, Vjenceslav 4, 41, 53-54, 66, 70, 72, 75-76, 80, 93, 101, 158, 172, 246
Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam 252
Ringel, Franz 121
Roberts, David 165, 184
Roca, Josip 33
Roccasalva, Pietro 240
Rocher, Gerald 89
Rodčenko, Aleksandr Michajlovič 19

Rojc, Tatjana 26-27
Rončević, Igor 144
Rosen, Margit 32, 61, 68,
80, 97, 110, 155-156
Rosenstock, Samuel 13
Rosić, Ferdo 53
Rossanda, Rossana 50, 54-55
Rossi, Valentina 172, 239
Rot, Dieter [vedi Dieter Roth]
Roth, Dieter 89, 91, 201,
Rottenberg, Anda 194, 196
Rubino, Giovanni 31, 32, 35-37, 61, 63
Rusconi, Marisa 163-164
Ruthenbeck, Reiner 93
Saccà, Lucilla 97
Salaris, Claudia 5, 27
Salon of the Museum of Contemporary Art, Belgrade 119
Salon Šira, Zagreb 199-200
Sambin, Michele 139-141
Sambo, Edgardo 15
Sambo, Mauro 143
Sambolec, Duba-Dubravka 142, 143
Sambito, Giuseppe 241, 244, 245
Sandano, Paolo 142
Sant'Agostino 226
Sanfilippo, Antonio 60
Sangolin, Janez 117
Santrač, Zdravko 143
Santrač, Zvonimir 143
Sarenco [vedi Isaia Mabellini]
Šalamun, Andraž 143
Šarić, Silvio 189
Sartorelli, Guido 134, 136-138,
Sborgi, Franco 39, 61
SCCA/pro.ba, Centar za savremenu umjetnost, Sarajevo 180-181
Scheggi, Paolo 83, 85-91, 97, 160, 162-164
Scheggi Dall'Acqua, Franca 85, 163
Schloss Brunnenburg Meran (BZ) / Castel Fontana, Merano (BZ) 198, 203-205, 207, 209, 254, 256, 264, 267
Schmid, Aldo 130
Schmidt, Wolfgang 89
Schrader, Hans-Dieter 143
Schwartz, Lillian 93
Schwitters, Kurt 13, 251
Scipioni, Elena Lydia 240, 253
Scotti, Marco 198, 207, 262
Scuola per Capi d'Arte, Trieste 9
Seder, Đuro 199, 201, 205-206, 208, 210, 213-214, 218, 222, 254
Sega Serra Zanetti, Paola 40, 61
Seguí, Ana e Javier 93
Seitz, William 84, 97, 154, 156
Selan Gliha, Vilko 33
Selina, Howard 93
Šen, Tomislav 141-142
Šerbetić, Branislav 245
Sergi, Sergio 17
Serio, Nicoletta 38, 61
Settimelli, Emilio 5
Sgarbi, Vittorio 186
Sgubbi, Gianfranco 28

Šibenik, Ljerka 115, 121, 127, 159
Sicca, Marilyn 134
Siegelaub, Seth 224, 201
Sillani, Piccolo 134, 137, 139, 141, 143
Šimičić, Darko 2, 27
Simonetti, Gianni Emilio 85, 89-90
Simongini, Gabriele 40, 59
Šimrak, Robert 189
Sitta, Alberto 89
SIO (Studio za industrijsko oblikovanje) 53
Škofić, Goran 232
Slak, Jose 143
Slovenska Filharmonija, Ljubljana 189
Smith, Edward Lucie 89
Smith, Trevor 253
Snow, Charles 75, 80
Snyder, Sean 240
Soccol, Giovanni 130
Sommer, Ed 105
Sommerrock, Helge 101
Šoškić, Ilija 93
Soto, Jesus Raphael 93
Sottsass jr., Ettore 43, 72
Španjol, Igor 251, 253
Spatola, Adriano 89
Spazzapan, Luigi 17
Spencer, Jean 143
Špenko, Tanja 143
Spinčič, Ivo 10, 45, 48, 49, 50, 52-54
Sprüth Magers, Berlin-London 169-171, 247-248
Sribar, Marta 53
Srnec, Aleksandar 31, 41, 93, 101, 128, 131
Stadtisches Museum Abteiberg, Monchengladbach 220
Stancic, Milenko 39
Stanislawski, Ryszard 93
Starling, Simon 240
Steinle, Christa VI, VII
Stepančič, Edvard 1, 8, 13, 15, 17, 19-22, 25, 28
Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown V
Šternberg, Zdenko 93
Stevanović , Vera 143
Stilinović, Mladen 141-142
Stipančić, Branka 201, 215-216, 222, 224
Stipanov, Mauro 143
Štoka, Tea 13, 19, 27
Štolfa, Ljuba 122-123
Strazzacavei 18, 27
Strukelj, Vanja 1, 19, 28
Stuard, Trieste 21
SC Gallery, Zagreb [vedi SCG Student Centre Gallery]
SCG Student Centre Gallery, Zagreb 83, 95-96, 111, 113-115, 117, 119, 121-123, 157
Studentskog Centra, Zagreb 83, 85, 88, 91-92, 96-97, 125, 154, 157-161, 184
Studio G, Zagreb [vedi Salon Šira]
Stuffi, Peggy 134, 137-138
Stupica, Gabrijel 37
St. Werner, Jan 242
Subotić, Helena 160
Subotić, Irina 2, 7, 8, 26-27
Surrealismo 33, 68
Susovski, Marijan 93-94, 97, 140

Sutcliffe, Alan 93
Šutej, Miroslav 31, 93, 101, 115, 142, 127, 127-129, 131, 133, 139, 141
Šuvaković, Miško V, VII, 25-27, 39, 59, 60, 79, 114, 125, 218, 223
Šuvar, Stipe 93
Studentski centar, Zagreb, [già MM Centar] 96, 125, 161
Svečnjak, Vilim 33
Sveučilište u Zagrebu 125
Szalma, László 93
Szombathy, Bálint 93
T293, Napoli 248, 250
Tadić, Marko 166, 234, 236
Tadorni, Lorena 225, 227, 238
Tagliapietra, Antonella 143
Tantucci, Enrico 194, 196
Tantucci, Vittorio 197
Tartaglia, Marino 39
Tasso, Torquato 244
Tatlin, Vladimir Evgrafovič 19
Teardo, Giorgio 134, 136-137
Teatar &TD, Zagreb 114
Teatro Miela, Trieste 189
Teatro Nuovo, Trieste [vedi Teatro Verdi]
Teatro Rossetti, Trieste 189
Teatro Verdi, Trieste [già Teatro Nuovo] 189
Terraroli, Valerio 253
Težak, Božo 93
Thorn, Erwin 121
T.I.C.A. (Tirana Institute of Contemporary Art) 181
Tito [vedi Josip Broz]
Toboljka, Eteljka 51
Tokin, Boško 8
Tōkyō Biennale 34, 43
Tomasucci, Giovanna 2, 27
Tomić, Biljana 83, 88-89, 160, 162
Toller, Ernst 83, 85, 97
Tóthóva, Magda 228-231, 234
Trbuljak, Goran 93, 119, 124-125, 139-142, 160
Trentin, Giorgio 34
Tria, Massimo 2, 27
Triennale di Milano 29, 36, 39, 41-49, 50-56, 59, 61-62
Trieste Contemporanea 185-187, 190-193, 195-197
Trnka, Jiří 191
Trolp, Julia 197
Tršar, Drago 39
Truong, Nicolas 184
Truffaut, François 234
Turcato, Giulio 60
Tzara, Tristan [vedi Samuel Rosenstock]
Uecker, Günther 101, 148
Ugren, Dragomir 97
Ujazdów Castle, Warsaw 193
Ulrichs, Timm 89
ULUS, Beograd 20
Uzur, Branka 143
Vaccari, Franco 89
Vallari 89
Valušek, Berislav 189, 195
Van Abbemuseum, Eindhoven V, 248
van Doesburg, Theo 4
Vaništa, Josip 67, 199, 201, 205-206, 209-211, 215-216, 218, 222, 224, 255, 259-264, 267

Varisco, Andrea 140-141
Varisco, Grazia 105
Vasarely, Victor 93, 201
Vasari, Ruggero 3-4, 27-28
Vassileva, Maria 197
Vatta, Sergio 21, 27
Vedova, Emilio 73, 81
Velan, Darko 134, 136
Venuto, Giancarlo 144
Ve Poliansky, Branko 2, 5, 6, 13
Vergine, Lea 100, 102, 105, 107, 109, 110
Versari, Maria Elena 3, 28
Vidović, Dea 193
Vidović, Emanuel 33
Vigo, Nanda 105
Viliani, Andrea 240, 249, 253
Vinterhalter, Jadranka III, 92, 221
Viola, Luigi 139-143
Vjenceslav Richter and Nada Kareš-Richter Collection, Zagreb 172
Von Graevenitz, Gerhard 101, 148
Vrečko, Janez 10, 28
Vučić, Ivana 181
Vukmir, Janka 185, 193, 197
Vukotić, Dušan 191
Vuković, Vesna 171,184
Wachtel, Andrew 66, 76, 81
Walden, Herwarth 3, 13, 19
Wallerstein, Immanuel VI, VII
Weibel, Peter VI, VII
Weigert, Leon 191
Weil, Simone 227
Wesley, Eric 240
Whitney, John 93
Wilson, Paul 178, 185
Winiarski, Ryszard 143
Winterling, Susanne M. 244, 253
Zajec, Edward 93
Zarahović, Vladimir 41
Zarpellon, Toni 130
Zanella, Francesca IV, 5, 28, 29
Zanelli, Walter 155, 153
Zar, Nicoletta 8, 18, 28
Zavagno, Nane 122-123
Zenitismo 1, 3, 8, 10, 26,
Zgonik, Nadja 189, 195
Žiljak, Vilko 93
Zilocchi, Alberto 143,
Zinelli, Anna 198-199, 254
Živadinov, Dragan 23, 28
Zöttl, Anton 893
ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 31, 61, 80, 97, 110, 156
Żmijewski, Artur 240
Zrinšćak, Mirko 189
Zurbrugg, Nicholas 223
Žuvela, Gorki 117