

Een hedendaags perspectief op de kunstcollectieven Gorgona, OHO group en Group of Six Artists uit voormalig Joegoslavië



OHO group, *Mt Triglav*, 1968

Student:

Annosh Urbanke

5673585

Begeleider:

Ilse van Rijn

Tweede lezer:

Patrick van Rossem

Masterthesis

MA Moderne en Hedendaagse Kunst 2017-2018, Universiteit Utrecht

28 mei 2018

Voorwoord

In Servië kwam ik in Belgrado en Novi Sad in 2015 voor het eerst in aanraking met de kunstcollectieven Kuda (Novi Sad, 2001) en Kontekst (Belgrado, 2006). Kuda noemt zichzelf een media- en kunstplatform dat zich bezighoudt met onderzoek naar culturele relaties, de hedendaagse kunstpraktijk en sociale vraagstukken.¹ Kontekst houdt zich bezig met kritisch en politiek activisme in de hedendaagse kunst en cultuur.² Deze beide collectieven werden na de val van het socialistische Joegoslavië in respectievelijk 2001 en 2006 opgericht. Ze zijn hierdoor sterk verbonden met de verandering van de politieke situatie in 'post-Joegoslavië'. In mijn bachelor thesis stond de positie van de kunstcollectieven in deze transitie van een socialistische naar een democratische structuur centraal.³ De twee kunstcollectieven vormden de casestudies van dit onderzoek. Tijdens het onderzoek las ik bovendien voor het eerst over de kunstscene die zich in de periode van ongeveer 1960 tot 1978 ontwikkelde in het voormalig Joegoslavië, voor de val van de muur op 9 november 1989. Zo richtte een groep kunstenaars, schrijvers en critici het kunstcollectief Gorgona (Zagreb, 1959-1966) op. Dit kunstcollectief richtte zich binnen de Joegoslavische kunstscene voor het eerst op een praktijk waarbij ideeën het centrale uitgangspunt vormden, in plaats van de vorm en het materiële resultaat. Kenmerkend voor deze kunstenaars was de focus op het groepsverband en de onafhankelijke werkwijze ten opzichte van de officiële kunstscene die zich afspeelde in musea en galeries in Joegoslavië. Ook de kunstcollectieven OHO group (Ljubljana, 1966 – 1971) en Group of Six Artists (Zagreb, 1975-1979) werkten als collectief, zochten de openbare ruimte op en hielden zich afzijdig van de officiële kunstwereld. Tijdens een eerste bezoek aan de Moderna Galerija en het Museum Metelkova in Ljubljana in 2016 kwam ik meer te weten over deze bijzonder interessante geschiedenis van de verschillende kunstcollectieven. Het gegeven dat deze collectieven helemaal geen deel uitmaakten van mijn kunsthistorisch kader, vormden aanleiding voor verder onderzoek naar deze kunstcollectieven vanuit hedendaags perspectief.

¹ 'Kuda.about'. Website Kuda.

² 'About Kontekst'. Website Kontekst.

³ Urbanke, *Hedendaagse kunstcollectieven in de post-Joegoslavische conditie*.

Samenvatting

De drie kunstcollectieven Gorgona, OHO group en Group of Six Artists waren gedurende de periode 1960 – 1978 actief in Joegoslavië. Ze hielden zich vanuit een collectieve samenwerking intensief bezig met kunstproductie. Zo was het kenmerkend dat ze eigen publicaties uitbrachten en zich concentreerden op werken die niet-materiële resultaten voortbrachten. De praktijk en documentatie van deze kunstcollectieven werd pas vanaf de jaren negentig structureel geïnterpreteerd. Inmiddels worden ze in de hedendaagse kunstwereld toenemend besproken en gerepresenteerd, onder andere bij het MoMA en de 57ste Biënnale van Venetië. De collectieven krijgen langzamerhand (internationale) erkenning. Ze zijn nog niet vertegenwoordigd in overzichtsboeken en dat blijkt ook complexer, aangezien ze wat dat betreft deel zijn van een discussie over hoe West- en Oost-Europese kunsthistorische lijnen met elkaar verenigd kunnen worden om zo één verhaal te vertellen. In deze thesis wordt de hoofdvraag ‘hoe kunnen Gorgona, OHO group en Group of Six Artists worden begrepen vanuit een hedendaags perspectief?’ centraal gesteld. Om tot een analyse te komen hoe de kunstcollectieven vanuit hedendaags perspectief kunnen worden begrepen, werd aan de hand van een vergelijkend literatuuronderzoek, onderzoek in de bibliotheek van de Moderna Galerija in Ljubljana en gesprekken met betrokkenen naar een conclusie toegewerkt.

In het eerste hoofdstuk wordt Joegoslavische kunst uit de periode 1945-1989, als onderdeel van een Oost-Europees kunstdiscours, in een theoretisch en institutioneel perspectief geplaatst. Hierbij wordt naar theorieën van Piotr Piotrowski, Hans Belting en Boris Buden en gekeken. In dit hoofdstuk wordt duidelijk dat het traditionele westerse perspectief op kunst sinds de val van de muur domineert en dat er pas in een gedecentraliseerde situatie ruimte zou zijn voor een evenredige vertegenwoordiging van de Joegoslavische kunstgeschiedenis.

Vervolgens richt het tweede hoofdstuk zich op enerzijds het kunstklimaat ten tijde van het verenigd Joegoslavië en anderszijds op de casestudies van de kunstcollectieven van de New Art Practice. Hieruit bleek dat algemeen kan worden gesteld dat *Gorgona*, *OHO group* en *Group of Six Artists* alternatieve modellen in de kunstproductie zochten en construeerden. Dit werd op verschillende wijzen in werking gezet. De verschillen houden verband met de organisatie van hun kunstpraktijk. *Gorgona* leverde indirect kritiek op de socialistische bureaucratische samenleving door een zelf-economie te creëren. De OHO-groep deelde een zekere kritiek op het tentoonstellen van kunst in instellingen. Dit werd in eerste instantie versterkt doordat hun werk op straat en in de natuur plaatsvond. Ook Group of Six Artists zocht de straat en het publiek op door straattentoonstellingen te houden.

In het derde hoofdstuk wordt besproken hoe de New Art Practice collectieven zich vanuit hedendaags perspectief verhouden tot de westerse koers van de conceptuele kunst. Hierbij komt naar voren dat de kunstcollectieven weliswaar raakvlakken hebben met de westerse conceptuele kunst omdat beiden zich in de jaren zestig en zeventig op een kunstproductie concentreerden die niet altijd een resultaat oplevert, maar dat andere karakteristieken van de groepen voortkwamen uit de socialistische context.

Tot slot wordt in het vierde hoofdstuk behandeld hoe de collectieve praktijk van deze kunstcollectieven vanuit hedendaags perspectief kan worden begrepen. Hieruit volgt dat de collectiviteit van de kunstcollectieven van de New Art Practice de collectiviteit toepasten om een onafhankelijke kunstscene op te richten die zich niet baseerde op 'bruikbare' of economische waarden, zoals dat tegenwoordig vaak wordt gedaan, maar streefde naar oprechte vormen van solidariteit.

Hieruit kan worden geconcludeerd dat er vanuit andere voorwaarden terug wordt gekeken en dat er vaak naar aanknopingspunten en openingen in de traditionele westerse kunstgeschiedschrijving en kunstwereld wordt gegrepen om deze kunstcollectieven vanuit hedendaags perspectief te begrijpen en te representeren.

Inhoudsopgave

Inleiding	6
Over de methode	9
Hoofdstuk 1. Joegoslavische kunst in het hedendaagse kunstdiscours	11
Hoofdstuk 2. Het kunstklimaat in Joegoslavië en de New Art Practice kunstcollectieven	16
2.1 Kunstklimaat in Joegoslavië	16
2.2 New Art Practice	18
2.3 Drie generaties kunstcollectieven binnen de New Art Practice	20
Hoofdstuk 3. De kunstcollectieven in het kader van de conceptuele kunst	30
3.1 Centraal westers paradigma	31
3.2 Institutionele koers	32
3.3 Conceptuele terminologie in de Joegoslavische context	34
Hoofdstuk 4. Collectiviteit in het discours van de hedendaagse kunstwereld	36
4.1 Collectiviteit als onderdeel van het socialistisch regime	36
4.2 Nieuwe structuren van hedendaagse collectiviteit	37
4.3 Alternatieve geschiedschrijving als gevolg van collectiviteit	38
Conclusie	41
Dankwoord	43
Bronnenlijst	44
Bijlage: interview Zdenka Badovinac	48

Inleiding

De drie kunstcollectieven Gorgona, OHO group en Group of Six Artists kwamen in de periode 1960 – 1978 tot stand. Zo begon Gorgona (1959-1966, Zagreb) vanaf 1960 met het nadenken over non-materiële kunstwerken. OHO group (1966 – 1971, Ljubljana) hield zich bezig met waarneming en produceerde werken in de openbare ruimte en natuur. En het derde collectief, Group of Six Artists (1975-1979, Zagreb), behoort tot een latere generatie. Deze kunstenaars hielden straattentoonstellingen om kunst in directe verbinding met de toeschouwer te brengen. Deze drie collectieven werden vanaf het begin van de jaren tachtig, door de eerste critici die in toenmalig Joegoslavië over deze kunstenaars schreven, onder de 'New Art Practice' gerekend. Dit is een verzamelterm voor verschillende kunstbewegingen en vormen van cultureel activisme die door kunstenaars en kunstcollectieven vanaf de jaren zestig op gang werden gebracht in steden door heel Joegoslavië - Ljubljana, Zagreb, Subotica, Novi Sad en Belgrado.⁴ Kunstenaars ondervroegen en speelden met de voorwaarden voor het maken van kunstwerken. Ze beschouwden de kunst niet alleen als een formeel terrein, zoals dat in de beeldende kunst vanuit het modernisme werd gedaan, maar ook als een kritisch gebied met ruimte voor artistieke reflectie.⁵

De kunstenaars uit de New Art Practice, zoals Gorgona, OHO group en Group of Six Artists, werkten buiten het officiële kunstcircuit. De musea en galleries interesseerden zich namelijk vooral voor het sociaalrealisme en modernisme.⁶ Dit betekent dat de kennis over deze collectieven vaak vooral in de lokale kunstscene bekend was en dat ze lange tijd niet voorkwamen in de documentatie van musea. In de jaren tachtig werd in Zagreb weliswaar de eerste publicatie aan de New Art Practice gewijd, maar door de spreiding van de groepen en de officieuze praktijk was er tot voor kort niet één compleet verhaal over deze collectieven.⁷ Informatie over de collectieven was dus fragmentarisch of helemaal niet gedocumenteerd. De praktijk en documentatie van de collectieven werd pas vanaf de jaren negentig structureel geïnventariseerd door de Moderna Galerija (Ljubljana).⁸ Dit museum richtte het *Arteast 2000+* project op. Hiermee is het museum een onderzoek gestart en samen gaan werken met andere instituten om lokale kunstenaars uit de voormalige Joegoslavische periode aan het licht te brengen. Hierdoor zijn de kunstcollectieven van de New Art Practice inmiddels geïnventariseerd in de museale collecties van Moderna Galerija, het Museum of Contemporary Art in Zagreb en andere musea in de regio van voormalig Joegoslavië. Aansluitend werden in de afgelopen vijftien jaar verschillende solo- en groepstentoonstellingen aan de kunstenaars en collectieven van de New Art Practice gewijd.⁹

⁴ *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978*, 3-4.

⁵ *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978*, 5-6.

⁶ *Arteast 2000+ International Collection*, 18.

⁷ In de publicatie *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978* werd voor het eerst door critici over groepen als Gorgona, OHO group, Group of Six Artists en andere kunstenaars geschreven.

⁸ Suvakovic, *Impossible histories*, 10.

⁹ *Arteast 2000+ International Collection*, 18.

Inmiddels integreren de kunstcollectieven ook in de internationale kunstwereld. Zo werd tijdens de 57ste Biënnale van Venetië afgelopen zomer voor het eerst werk van de OHO group getoond.¹⁰ Ook elders wordt in toenemende mate werk tentoongesteld van de voormalige collectieven: 'Despite of all their difficulties, the Group of Six Artists, is far more successful today than the people who rejected them in the seventies and are frequently invited to participate in big international exhibitions.'¹¹ Zelfs het MoMA (New York) heeft inmiddels werken van de OHO group en Gorgona verworven.¹² Uit deze ontwikkelingen kan worden afgeleid dat de collectieven langzamerhand (internationale) erkenning krijgen.

De bewuste kunstcollectieven zijn echter nog niet opgenomen in de kunsthistorische overzichtswerken. In bijvoorbeeld het kunsthistorisch overzichtsbboek *History of Modern Art* wordt de wereldberoemde kunstenaar Marina Abramovic (1946, Belgrado) weliswaar besproken, maar andere Joegoslavische en Oost-Europese bewegingen staan niet vermeld.¹³ Dit is niet geheel verrassend, de kunstcollectieven werden immers in eerste instantie niet genoemd omdat ze nog niet waren gedocumenteerd en daardoor wellicht onbekend bleven voor de internationale kunstwereld. Inmiddels is het niet meer zo vanzelfsprekend dat deze geschiedenis nog niet is opgenomen in de zogenaamde canon. Sinds de val van de muur in 1989 wordt in de kunstwereld immers geprobeerd een completer verhaal van de kunstgeschiedenis te representeren in kunsthistorische overzichtswerken. Zo stelde Hans Belting (1935, Andernach), de bekende kunsthistoricus op het gebied van middeleeuwse, renaissance en hedendaagse kunst, dat de kunstgeschiedschrijving te maken heeft met de 'global art history'. Hij beschouwt de 'global art history' als een methode om huidige en historische kunstbewegingen van over de hele wereld te historiseren.¹⁴ In de context van Oost- en West-Europa stelt de kunsthistoricus Piotr Piotrowski (1952 – 2015, Poznań) echter dat, voordat kunsthistorische lijnen met elkaar worden geïntegreerd, er eerst moet worden gekeken naar de constructie van kunstgeschiedschrijving. Deze constructie beschouwt hij namelijk als een hegemonie, waarbij vooral geschiedenis van het westen als het middelpunt van de geschiedschrijving wordt gezien.¹⁵

De casus kunstcollectieven van de New Art Practice spitst zich toe op een discussie in de West- en Oost-Europese context. Gedurende de Koude Oorlog van 1945 tot 1989 waren kunstenaars in West-Europa en Amerika immers onderdeel van het liberale democratische systeem, de New Art Practice collectieven daarentegen, komen voort uit het socialistische systeem in Joegoslavië. Sinds het einde van de Koude Oorlog bevinden Oost-Europa en Joegoslavië zich in een democratische politieke en culturele situatie. Door deze omslag wordt, bijna dertig jaar na de val van de muur, nog steeds gezocht naar een manier hoe verschillende kunsthistorische lijnen van vóór 1989 met elkaar kunnen worden verenigd in de kunstwereld en de kunstgeschiedschrijving. Zo richtte de Utrechtse presentatie-instelling BAK naar aanleiding van deze problematiek het project *Former West* (2008-2016) op. Dit project stelt dat het westen, sinds de val van de muur, denkt en handelt als 'de eerste'. In

¹⁰ Pogacnik, 'taking part in the international selection of the 57th Venice Biennale'. Website Marko Pogacnik.

¹¹ *Group of Six Artists*, 21.

¹² Denegri, 'Gorgona Group - Now and Then'. Website Museum of Modern Art.

¹³ Mansfield, *History of Modern Art*, 569.

¹⁴ Belting, "Contemporary Art as a global Art: A Critical Estimate," 39.

¹⁵ Piotrowski, *Art and Democracy*, 15-16.

de nasleep van de Koude Oorlog is er sprake van het 'voormalige oosten'. Volgens BAK is het westen verblind door deze politieke overwinning van het neoliberale kapitalisme en heeft het de impact van deze enorme veranderingen op zichzelf niet erkend. Naar de titel verwijzend, was de centrale vraag binnen dit project waarom er, wanneer er een 'voormalig oosten' is, geen 'voormalig westen' is? Vanuit deze insteek bood het project een platform voor lezingen, discussies, exposities en een publicatie om dit thema uitvoerig te bespreken.¹⁶ Het recente project toont aan dat de twee Europa's nog steeds in stand worden gehouden en dat er een verandering moet komen in de houding ten opzichte van elkaar, voordat de kunstgeschiedschrijving kan worden verenigd. BAK trachtte dus vooral te reflecteren op de ontwikkelingen vanaf de val van de muur. Het lijkt nog altijd complex om vast te stellen hoe Oost- en West-Europa elkaar kunnen ontmoeten in het kunstdiscours en hoe de verschillende richtingen in de kunstgeschiedschrijving op elkaar kunnen worden afgestemd.

Wat betekent dit voor de geschiedenis van de New Art Practice kunstcollectieven? Hun kunst wordt inmiddels tentoongesteld en opgenomen in de kunstwereld en tegelijkertijd bevinden ze zich te midden van een aanhoudende discussie binnen het kunstdiscours. Dit roept de vraag op wat deze huidige situatie betekent voor de positie van de New Art Practice collectieven. Hoe kunnen deze in het licht van de actuele discussie worden gezien? In deze thesis luidt daarom de hoofdvraag: *Hoe kunnen Gorgona, OHO group en Group of Six Artists worden begrepen vanuit een hedendaags perspectief?*

Binnen de grenzen van dit onderzoek zullen de drie kunstcollectieven als een casestudie worden ingezet. De New Art Practice is een breed begrip, waaronder verschillende kunstenaars(collectieven) en hun activiteiten vallen, zoals ook fotografie en performance kunst. Er is daarnaast gekozen om in te gaan op collectieven uit drie generaties. Ten eerste omdat juist deze collectieven uit de New Art Practice in toenemende mate onder de aandacht zijn gekomen in de internationale kunstwereld. Ten tweede vormen de kunstcollectieven uit de verschillende periodes een completer beeld van de context, reikwijdte en totstandkoming van dit deel van de Joegoslavische kunstgeschiedenis.

Daarnaast wordt in deze thesis regelmatig de geografische aanduiding *westen* gebruikt. Hiermee wordt verwezen naar West-Europa en Amerika. Het is onvermijdelijk dat er in algemene termen wordt gesproken over 'West-' en 'Oost'-Europese ontwikkelingen. Er wordt weliswaar getracht om niet in generaliserende termen te spreken, maar praktisch gezien is dit nodig om later specifiek in te kunnen gaan op de situatie van de betreffende geografische aanduidingen.

¹⁶ 'About'. Website BAK, basis voor actuele kunst.

Over de methode

In deze thesis wordt onderzocht hoe Joegoslavische kunstcollectieven uit de periode 1960 tot 1978 vanuit hedendaags perspectief kunnen worden begrepen. Doel is om wat, naar mijn idee, een gedateerd kunsthistorisch perspectief is transparant te maken. Om tot een analyse te komen hoe de kunstcollectieven vanuit hedendaags perspectief kunnen worden begrepen, zal op basis van een vergelijkend literatuuronderzoek en onderzoek in de bibliotheek van de Moderna Galerija in Ljubljana naar een conclusie worden toegewerkt. Dit onderzoek baseert zich daarnaast op gesprekken met directbetrokkenen, zoals Zdenka Badovinac, directrice en curator sinds 1993 van de Moderna Galerija en Zoran Pantelić, oprichter van Kuda. Door mijn reizen naar Belgrado, Novi Sad en Ljubljana werd het mogelijk om werk van de kunstcollectieven visueel nader te bekijken en begrijpen en een laatste reis naar Ljubljana maakte het mogelijk om archiefonderzoek te doen, voor zover mogelijk beeldmateriaal te verzamelen, lokale catalogi te raadplegen en bibliotheekmedewerkers van de Moderna Galerija en Zdenka Badovinac over dit onderwerp te spreken.

Het literatuuronderzoek richt zich op verschillende perspectieven van critici en (kunst)theoretici. Waar de zichtbaarheid van de kunstcollectieven en het Oost-Europese kunstdiscours toeneemt, geldt dit nog niet altijd voor de stem van niet-westerse kunsthistorici. Er is daarom voor gekozen de nadruk te leggen op hun visie, ook omdat hun theoretisch perspectief zich verbindt met waarnemingen van het eerste uur. Hun overwegend empirisch onderzoek sluit aan bij de methode van deze thesis, die literatuuronderzoek combineert met gesprekken met betrokkenen.

In het eerste hoofdstuk zullen verschillende actuele perspectieven op de Joegoslavische kunst uit de periode 1945-1989 worden besproken. De Joegoslavische kunst zal, als onderdeel van een Oost-Europees kunstdiscours, in een theoretisch en institutioneel perspectief worden geplaatst. In het theoretisch kader staat de publicatie *Art and Democracy in Post-Communist Europe* van Piotr Piotrowski (Poznań, 1952 - 2015) centraal.¹⁷ Hierin wordt uitgebreid gesproken over het begin van het nieuwe tijdperk na de val van de muur en de concrete veranderingen in Oost-Europa en de kunstwereld.¹⁸ Piotrowski's perspectief op de verhouding tussen Oost-Europese kunstcontext en West-Europees discours zal naast dat van Hans Belting worden geplaatst.¹⁹ Daarnaast zal in worden gegaan op de institutionele koers van Joegoslavische kunst met behulp van het werk van cultuurcriticus Boris Buden. Vervolgens zal ook naar de praktijk van de Moderna Galerija (Ljubljana) worden gekeken om de Joegoslavische kunst vanuit hedendaags perspectief te plaatsen.

Het tweede hoofdstuk richt zich op het kunstklimaat ten tijde van het verenigd Joegoslavië en de New Art Practice die zich binnen dit klimaat ontwikkelde. In dit hoofdstuk worden respectievelijk de drie collectieven besproken, die binnen dit onderzoek de casestudies vormen: Gorgona, OHO group en Group of Six Artists. Voor dit onderzoek werd gebruik gemaakt van historische bronnen uit catalogi en overzichtsboeken van verschillende bibliotheken als de Moderna Galerija in Ljubljana, Jan van

¹⁷ Piotrowski, *Art and Democracy*.

¹⁸ Voor aanvullende informatie richt ook de publicatie van het project *Former West* zich op verschillende problematieken die sinds de val de muur zijn ontstaan in de kunstwereld. 'About Former West'. Website BAK, basis voor actuele kunst.

¹⁹ Belting, *Art History after Modernism*.

Eyck Academie in Maastricht, Bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam en de Openbare bibliotheek Amsterdam. Aangezien de historische bronnen beperkt zijn – er werd immers pas in een later stadium over deze kunstcollectieven geschreven – zal dit onderzoek zich daarnaast richten op essays en besprekingen uit recente bundels, zoals *East Art Map* (2006), *Impossible histories: historical avant-gardes, neo avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (2003) en *Retracing Images. Visual Culture After Yugoslavia* (2011). Deze bronnen zullen worden aangevuld met informatie uit artikelen en het interview met Zdenka Badovinac (zie bijlage).

Het derde hoofdstuk bespreekt hoe de New Art Practice collectieven zich vanuit hedendaags perspectief verhouden tot de westerse koers van de conceptuele kunst. Regelmatig worden de Joegoslavische kunstcollectieven in hedendaagse beschouwingen beschreven als conceptuele kunst. Hierdoor lijkt het alsof er een gemeenschappelijke koers was van conceptuele kunstenaars uit het westen en de kunstcollectieven uit Joegoslavië. Om te bepalen in hoeverre de term ‘conceptuele kunst’ in verband kan worden gebracht met de kunstcollectieven zal worden geanalyseerd hoe deze term vanuit hedendaags perspectief wordt gesitueerd. Hiervoor werd gebruik gemaakt van een groepsdiscussie over conceptuele kunst tijdens de conferentie ‘Conceptual Art and Eastern Europe’ in 2007, met onder andere Zdenka Badovinac (1958, Ljubljana, is directeur en curator van het Museum of Modern Art in Ljubljana), Piotr Piotrowski (1952-2015, Póznán), Boris Groys (1947, Oost-Berlijn, is professor Russische en Slavische studies bij de New York University), Charles Harrison (1942-2009, Chesham-Banbury, was kunsthistoricus en curator en lid van de *Art & Language Group*), Branka Stipančić (1953, Zagreb, is curator en kunstcriticus en directeur Soros Center for Contemporary Art), Eda Čufer (1961, Ljubljana, is curator en kunstcriticus) en Cristina Freire (herkomst onbekend, is professor en curator van het Museum of Contemporary Art en de University of São Paulo).

Tot slot zal in het vierde hoofdstuk worden besproken hoe de collectieve praktijk van deze kunstcollectieven vanuit hedendaags perspectief kan worden begrepen. Hiervoor zal gebruik worden gemaakt van het artikel “New Collectives: Art Networks and Cultural Policies in Post-Yugoslav Spaces” (2012) waarin de cultuurcriticus Sezgin Boynik (1977) de algemene veranderingen in de praktijk van kunstcollectieven in een economische en politieke context plaatst. Daarbij zal ook worden gekeken naar hedendaagse collectieven aspecten die criticus Maria Lind beschrijft in het artikel “The Collaborative Turn” (2007). Ook dit hoofdstuk zal worden aangevuld met informatie uit het interview met Zdenka Badovinac om te achterhalen hoe de collectieve structuren vanuit deze tijd kunnen worden gezien.

Hoofdstuk 1. Joegoslavische kunst in het hedendaagse kunstdiscours

De val van de muur op 9 november 1989 heeft voor een omslag in de wereldpolitiek en de wereldhandel gezorgd. De val van de muur leidde tot een proces van wereldwijde economische, culturele en politieke integratie. Dit heeft sindsdien onder andere invloed gehad op de kunstwereld en zorgt voor nieuwe perspectieven op en discussies over nog te historiseren en te integreren kunstwerelden. In de context van deze globaliserende kunstwereld zoeken West- en Oost-Europa toenadering tot elkaar om de verschillende kunstwerelden met elkaar te kunnen integreren. Er wordt naar evenwichtige verhalen gestreefd die recht doen aan wat er aan beide kanten van het Ijzeren Gordijn gebeurde. De Joegoslavische kunstgeschiedschrijving bevindt zich vanuit hedendaags perspectief in een aanhoudende discussie over de reikwijdte, thema's en nieuwe houding ten opzichte van wereldwijde kunsttendensen. In dit hoofdstuk zal naar verschillende perspectieven worden gekeken om vast te stellen hoe er vanuit hedendaags perspectief kan worden gekeken naar Joegoslavische kunst uit de periode 1945-1989.

In de publicatie *Art and Democracy in Post-Communist Europe* schreef Piotr Piotrowski (1952 – 2015, Poznań), voormalig professor aan de Adam Mickiewicz University en gastprofessor aan het Center for Curatorial Studies (New York), over het begin van het nieuwe tijdperk na de Koude Oorlog en de verhoudingen in de kunstwereld tussen West- en Oost-Europa. Piotrowski baseert zijn betoog op een beschouwing uit het boek *Art History after Modernism* (2003) van Hans Belting over kunst uit voormalig West- en Oost-Europa. In Beltings visie is Oost-Europese kunst, uit de periode na de Tweede Wereldoorlog, fundamenteel verschillend van kunst uit West-Europa. Dit verschil komt voort uit de Oost-Europese overtuiging van de kracht van kunst – een overtuiging die in het westen niet geldt, aldus Belting.²⁰ Daarbij wordt echter niet toegelicht wat onder 'de kracht van kunst' wordt verstaan. Waarschijnlijk wordt verwezen naar het socialistisch realisme – dat over het algemeen als de officiële kunstvorm in het Oostblok werd beschouwd. Belting stelt dat er gedurende de periode 1945-1989 twee kunsthistorische verhalen naast elkaar zijn ontstaan: een West-Europese lijn en een Oost-Europese. Deze verhalen zouden tegenstrijdig zijn, en daarom naast elkaar bestaan. Er zijn, met andere woorden, 'two voices of art history'.²¹

In eerste instantie kan Beltings observatie als een eerste stap worden gezien om te duiden dat er onder de voormalige tegenovergestelde regimes van het communisme in Oost-Europa enerzijds en anderzijds het liberale kapitalisme in West-Europa verschillende kunstklimateen zijn ontstaan. Anderzijds sluit een dergelijke algemene veronderstelling de mogelijkheid uit dat er ook kunstproductie was die zich losmaakte van de politieke en institutionele koers. Er wordt zo dus alleen een perspectief belicht op de officiële kunstproductie die onder de communistische en socialistische regimes werd gestimuleerd. Door de oppositie tussen West- en Oost-Europa wordt er bovendien uitgegaan van een tegenstelling die een gemeenschappelijke geschiedenis bij voorbaat uitsluit. Het is echter niet geheel uit te sluiten dat zich ook een collectieve geschiedenis heeft ontwikkeld. Er zijn namelijk voorbeelden

²⁰ Belting, *Art History after Modernism*, 54.

²¹ Piotrowski, *Art and Democracy*, 15.

die aantonen dat de officiële alsook de officieuze West- en Oost-Europese kunstwerelden niet geheel van elkaar geïsoleerd waren gedurende de Koude Oorlog. Het was ingewikkeld voor Oost-Europese kunstenaars om te reizen en contacten te leggen en te onderhouden met het westen, maar dit weerhield de kunstscene in Oost-Europese regio's er niet van om zich ook voor de West-Europese kunst te interesseren. Gedurende de Koude Oorlog werd kunst uit het westen volgens Piotrowski vaak door Oost-Europese kunstenaars beschouwd als universalistisch. Tijdens het modernisme bevestigden veel Oost-Europese kunstenaars namelijk het universalistische gehalte van westerse kunst, want dat zou sommigen onder hen de illusie hebben gegeven bij de 'westerse familie' te horen.²² Kunstenaars keerden zich tegen het culturele beleid van de communistische staten. Door onder het communistische regime West-Europese en Amerikaanse invloeden toe te passen, zetten ze zich af tegen de normen van het heersende politieke regime.²³

Binnen het Oost-Europese kunstklimaat was Joegoslavië anders ingericht. Daar opende de Joegoslavische culturele hoofdstad Belgrado in 1965 het *Museum of Contemporary Art*. De opening van dit museum geeft aan dat er zelfs op institutioneel en overheidsniveau wel degelijk aandacht was voor de westerse koers in de kunst: naast het socialistisch realisme werd ook modernistische schilderkunst opgenomen in dit museum.²⁴ Piotrowski vraagt zich dan ook terecht af of het zinnig is om, zoals Belting dat doet, van twee tegengestelde 'voices of art history' te spreken. De twee verhaallijnen van Belting staan op die manier wel erg harmonieus naast elkaar.²⁵ Piotrowski beschouwt de kunstgeschiedschrijving, in tegenstelling tot de twee afzonderlijke geschiedenissen van Belting, als een constructie die wordt bepaald door één horizontale lijn met verticale lijnen.²⁶ In het horizontale model wordt kunstgeschiedenis geschreven vanuit het westers narratief. In het verticale model worden andere culturen betrokken. Piotrowski beroept zich daarbij op Edward Saïds theorie van het oriëntalisme.²⁷ In 1978 stelde Saïd in het boek *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* dat het beeld van het oosten wordt bepaald door de westerse koloniale interpretatie van het oosten. De term oriëntalisme duidt op de dominante westerse interpretatie van het oosten. Deze interpretatie ontstond gedurende de tweede helft van de negentiende eeuw tijdens de wereldwijde kolonisatie door de westerse macht. Door de ongebalanceerde machtsverhoudingen tussen het westen en het oosten ontstond een gekleurd beeld van het oosten, omdat er sprake was van dominantie en ongelijkheid.²⁸ De kunstgeschiedschrijving van het westen vormt in deze beschouwing een hegemonie, waarbij het westen wordt gezien als het centrum en het oosten als een bijkomstige geschiedenis.²⁹ Door deze dominante positie is er geen dialoog ontstaan tussen Oost- en West-Europa en zijn deze niet gelijkwaardig aan elkaar komen te staan.³⁰

Vanuit het verticale model wordt er ook naar de Oost-Europese kunstgeschiedenis gekeken. Zo stelt Piotrowski dat er in lijn van Saïds theorie nog steeds naar 'de ander' wordt verwezen.³¹ De

²² Piotrowski, *Art and Democracy*, 23.

²³ Piotrowski, *Art and Democracy*, 29.

²⁴ Brownell, 'Belgrade's Art Scene'. Website New York Times.

²⁵ Piotrowski, *Art and Democracy*, 24.

²⁶ Piotrowski, *Art and Democracy*, 26.

²⁷ Saïd, *Orientalism*.

²⁸ Piotrowski, *Art and Democracy*, 27.

²⁹ Piotrowski, *Art and Democracy*, 27.

³⁰ Piotrowski, *Art and Democracy*, 22.

³¹ Piotrowski, *Art and Democracy*, 23.

kunsthistoricus illustreert dit aan de hand van het kunsthistorisch overzichtsbok *Art since 1900*. Hierin wordt vooral kunst besproken die in steden als Parijs en New York ontstond. Kunst die buiten deze steden werd geproduceerd valt daar niet compleet buiten – in de discussie worden ook tendensen uit Rusland, Brazilië, Mexico, Japan en Midden-Europa besproken.³² Het probleem bij een dergelijke publicatie is echter dat kunst wordt gepresenteerd vanuit een westers geografisch paradigma. En vanuit dit perspectief wordt alleen behandeld wat er uiteindelijk van invloed is geweest op de westerse kunst.³³ De westerse kunstgeschiedenis wordt als middelpunt en centraal uitgangspunt gepresenteerd in deze geschiedschrijving. Op deze manier worden kunsthistorische lijnen dus niet aan elkaar gelijkgesteld.

Het reconstrueren en gelijkstellen van paradigma's is daarom afhankelijk van de deconstructie van de westerse kunstgeschiedenis, aldus Piotrowski. Bij een dergelijke kritische analyse zou onthuld moeten worden wie uitspraken doet – om vervolgens te bepalen door wie en voor wie deze uitspraken worden gedaan. Het doel is daarbij niet de bijdrage van de westerse kunstgeschiedenis te verminderen, maar om het verhaal te identificeren en te benoemen als 'westers'. De consequentie van een dergelijke stap zou de traditionele blik op de relatie tussen westerse kunstgeschiedenis en de geschiedenis van 'de ander' moeten veranderen.³⁴ Hierdoor zou de geschiedschrijving het westers paradigma decentraliseren en historische lijnen veel meer in balans brengen met elkaar, waardoor de vanzelfsprekendheid van het westerse verhaal wordt genuanceerd.

De integratie van de West-Europese en de Oost-Europese kunsthistorische lijnen is daarnaast ook afhankelijk van de institutionele en museale praktijk. In de afgelopen twee decennia werd in toenemende mate werk van kunstenaars uit de voormalige Oost-Europese regio tentoongesteld. Mede vanuit dat gegeven bezien is het problematisch om in retrospectief kunst geografisch te segmenteren. Zo vroeg de filosoof en cultuurcriticus Boris Buden (1958, Garešnica) zich af waar de neiging vandaan komt om tentoonstellingen vanuit het thema 'Balkan-kunst' te organiseren.³⁵ Buden stelt in het artikel "Die Erfindung der Balkan-Kunst: Westliche Hegemonie und Kulturelle Identitätsumwandlung in den Balkan-Regionen" vast dat gerenommeerde instellingen en prominente curatoren in toenemende mate tentoonstellingen organiseren rondom 'Balkan-kunst'. Hij noemt daarbij de tentoonstellingen *In Search of Balkania* (2002) en *Schluchten des Balkans* (2003) als voorbeeld. De voormalige Joegoslavische landen hebben echter elk een eigen en ander idee van de landen die tot de geografische afgrenzing van de Balkan-regio behoren. Voor Servië begint die volgens Buden in Kosovo en Bosnië, terwijl dit gebied voor de Kroaten begint in Servië. Door de term 'Balkan' toe te passen lijken er overeenkomstige kenmerken te zijn voor kunst uit deze regio. 'Balkan' geeft echter alleen de geografische herkomst weer en werkt in beide gevallen verwarrend omdat ook de geografische afgrenzing van dit begrip onduidelijk is. Het is volgens Buden dan ook zinloos om kunst vanuit het begrip 'Balkan' te omschrijven, aangezien het begrip inhoudelijk niets concreets representeert en vooral voor verwarring zorgt.³⁶ Het zou van 'buitenaf' eenvoudiger zijn om vat te

³² Piotrowski, *Art and Democracy*, 25.

³³ Piotrowski, *Art and Democracy*, 26.

³⁴ Piotrowski, *Art and Democracy*, 31.

³⁵ Buden, "Die Erfindung der Balkan-Kunst," 199.

³⁶ Buden, "The post-Yugoslavian Condition". Website Eipcp.

krijgen op kunstgeschiedenis om deze geografische kadering toe te passen, maar dit zijn inhoudelijk lege begrippen die niets over de kunst vertellen.

Ook 'Oost-Europese kunst' en 'Joegoslavische kunst' zijn in eerste instantie begrippen die in retrospectief worden toegepast om de politieke en geografische context een kader te geven. In Oost-Europa bestonden echter verschillende politieke systemen die in overweging moeten worden genomen met betrekking tot het hedendaagse perspectief op kunst. Hoewel de Oost-Europese landen tot 1989 allemaal de ideologie van het marxisme-leninisme omarmden, waren er ook aanzienlijke verschillen die invloed hadden op de positie van de kunst.³⁷ En nu de communistische regimes zijn gevallen, wordt in elke regio en elk land een ander politiek en cultureel beleid gevoerd. Zo schreef Buden in 2007 over de transformatie van het voormalige socialisme in Joegoslavië naar de democratische staatsvorm. Hij spreekt hierin over een 'post-Joegoslavische conditie' die zich sinds de val van de muur binnen de culturele sector van voormalig Joegoslavië voltrekt.³⁸ Dit is, inmiddels tien jaar later, ook weer een stelling die in die tijd moet worden gezien, aangezien de individuele landen uit de voormalige Joegoslavische regio inmiddels een eigen traject afleggen. Slovenië en Kroatië hebben zich inmiddels bij de Europese Unie aangesloten en daarnaast zijn er landen als Servië en Bosnië die graag willen toetreden, maar hier, vanuit de Europese Unie gezien, nog niet klaar voor zijn.³⁹ In de context van 2007 kon echter gesteld worden dat in de landen van het voormalige totalitaire regime van Joegoslavië als gevolg van de democratisering niet onmiddellijk in een ontwikkelde kapitalistische en westerse democratieën waren ontstaan. In het eerdergenoemde artikel omschrijft Buden in verband daarmee de Europese Unie als een kritiek uitdragend orgaan dat afdwingt dat voormalige Joegoslavische instituten voldoen aan de westerse standaarden. De instituten worden gedwongen een zogenaamde inhaalslag te maken waarbij bestaande socialistische kenmerken en structuren die als passief, on-zelfvoorzienend en traditioneel worden beschouwd, moeten worden aangepast aan de normen uit het westen.⁴⁰ Ook op politiek-institutioneel niveau is er dus in zekere mate sprake van een hegemonie, waarbij vanuit de dominante positie van de Europese Unie structuur wordt gegeven aan het culturele beleid van de instituties.

Naar aanleiding van de nieuwe politieke situatie werd in Slovenië bij de Moderna Galerija (Ljubljana) geprobeerd om te voorkomen dat een westers voorbeeld zou worden opgevolgd. Het museum zocht in de jaren negentig naar een museummodel, dat enerzijds een breuk met de socialistische traditie van nationale musea zou genereren, en anderzijds zou voorkomen een passieve overname van westerse ideeën zou voorkomen. Op basis van deze voorwaarden werd een model ontwikkeld waarbij vanuit de eigen kennis en ervaring werd gekeken naar projecten die verband hielden met de Oost-Europese kunstscene. Zo werd in 2000 de eerste museumcollectie met Oost-Europese kunst geopend. De doelstellingen van dit programma waren, en zijn nog steeds, verbonden aan het idee dat Oost-Europa zichzelf zo snel mogelijk in een context moet plaatsen, en dat Oost-Europa het onderwerp moet worden van zijn eigen historiseren en niet alleen een object moet worden

³⁷ Piotrowski, *Art and Democracy*, 50.

³⁸ Buden, 'The post-Yugoslavian Condition'. Website Eipcp.

³⁹ 'Toetreding Servië'. Website Europa Nu.

⁴⁰ Buden, 'The post-Yugoslavian Condition'. Website Eipcp.

voor de machtige westerse instellingen.⁴¹ Dit museum heeft er dus expliciet voor gekozen om zich onafhankelijk te positioneren en kunst uit de regio binnen een eigen structuur en oorspronkelijke context te behouden. Het is, met andere woorden, ook afhankelijk van musea en culturele instellingen en de manier waarop zij zich opstellen ten opzichte van het westerse discours hoe zogenaamd Oost-Europese en Joegoslavische kunst uiteindelijk terecht komt in de internationale kunstwereld. Op institutioneel niveau zal er eveneens in dialoog en in wisselwerking tussen Oost- en West-Europa moeten worden gehandeld om tot een evenredige institutionele representatie van deze geschiedenissen te komen.

De hierboven besproken theoretische en institutionele koers zal binnen deze thesis als een conceptueel kader dienen. Met dit kader zal worden gekeken naar aspecten die in het licht van de hedendaagse kunstwereld in beschouwing moeten worden genomen om te bepalen op welke manier niet alleen de Joegoslavische kunst, maar ook de kunstcollectieven kunnen worden gesitueerd vanuit hedendaags perspectief.

⁴¹ Badovinac, 'Contemporaneity as Points of Connection'. Website E-Flux.

Hoofdstuk 2. Het kunstklimaat in Joegoslavië en de New Art Practice kunstcollectieven

In de periode van 1943 tot 1992 vormde het Tweede Joegoslavië onder leiding van Josip Broz Tito (1892-1980, Kumrovec) een geïsoleerde staat. Door deze isolatie heeft zich hier een eigen kunstklimaat gevormd.⁴² In dit hoofdstuk zullen allereerst een aantal historische ontwikkelingen worden besproken die zich na de Tweede Wereldoorlog voltrokken en die van invloed zijn geweest op het culturele- en kunstklimaat (ca. 1950 – 1970) van Joegoslavië. Vervolgens zal in worden gegaan op de ontwikkelingen die tot de New Art Practice bewegingen hebben geleid. En zullen respectievelijk - de drie generaties kunstcollectieven Gorgona, OHO group en Group of Six Artists worden besproken, als onderdeel van de New Art Practice beweging.

2.1 Kunstklimaat in Joegoslavië

Na de Tweede Wereldoorlog (1939 – 1945) werd de leidende kunstvorm onder Josip Broz Tito's socialistische regime aanvankelijk het sociaalrealisme. In navolging van de Sovjet-Unie werd deze kunstvorm geïntroduceerd als anti-modernistisch. De westerse stromingen uit het modernisme werden in deze periode gezien als een expressie van burgerlijke decadentie. Nadat Tito aanvankelijk goede banden met Stalin onderhield, keerde hij zich uiteindelijk af van de Sovjet-Unie (1945 – 1948).⁴³ De breuk met de Sovjet-Unie en de distantieering van Tito's Joegoslavië van het Oostblok veranderden de politieke visie op kunst in de loop van het begin van de jaren vijftig. In die periode begon de Joegoslavische politiek zich voor de modernistische kunst uit het westen te interesseren. Kunstenaars kregen meer de vrijheid om zich op autonome kunstvormen te richten. De koers van het sociaalrealisme maakte daarmee plaats voor een gematigde vorm van modernisme: een middenweg tussen traditioneel sociaalrealisme en abstracte en figuratieve kunst.⁴⁴ Er was daarbij vooral interesse voor neo-avantgardistische bewegingen, zoals het post-surrealisme, post-'art informel' en neo-constructivisme.⁴⁵

Daarnaast vond er onder kunstenaars, galleries, musea en critici veel uitwisseling plaats.⁴⁶ De zuidelijke Slavische individuele landen hadden weliswaar elk hun eigen nationaal cultureel klimaat, maar door de formatie van Joegoslavië was er ook sprake van een 'Yugoslav art space'. Kenmerkend voor deze art space was (institutionele) samenwerking en een Joegoslavisch cultureel netwerk. Kunstenaars uit de Joegoslavische regio werden op de Biënnale Venetië en de Parijse Biënnale aanvankelijk dan ook niet individueel per land vertegenwoordigd, maar in naam van de gemeenschappelijke en collectieve staat Joegoslavië.⁴⁷

Ook het politieke en economische systeem veranderde onder Tito's regime. De staat werd vanaf 1950 niet meer uitsluitend georganiseerd door de regering. De macht werd gedecentraliseerd en hiervoor in de plaats kwam het 'zelfmanagement-systeem' - een politieke en economische inrichting die door de

⁴² 'A Post -Tito Yugoslavia'. Website New York Times.

⁴³ Suvakovic, *Impossible histories*, 10.

⁴⁴ Suvakovic, *Impossible histories*, 7-12.

⁴⁵ Denegri, "Inside or outside," 170.

⁴⁶ Grlja, "Two Times of One Wall," 133.

⁴⁷ Denegri, "Inside or outside," 171.

arbeiders zelf werd gestructureerd. In deze nieuwe structuur en inrichting werd gezocht naar nieuwe constructies binnen de economie, educatie en cultuur.⁴⁸

Als gevolg hiervan vonden er gedurende de jaren zestig en zeventig regelmatig culturele en commerciële evenementen plaats, zoals het *Yugoslav Film Festival* in Pula, het internationale filmfestival *FEST* in Belgrado en het theaterfestival *BITEF*. Ook het *Museum of Contemporary Art* opende in 1965 in Belgrado en oriënteerde zich op de modernistische schilderkunst.⁴⁹ De opkomst van dergelijke commerciële ontwikkelingen en de vestiging van een nieuwe elitaire klasse die zich hiervoor interesseerde - de 'rode bourgeoisie' genoemd - zorgden voor ophef onder studenten en kunstenaars. Dit zorgde ervoor dat er in het jaar 1968 door heel Joegoslavië, net als in vele andere steden in Europa, studentenprotesten ontstonden. De protesten in Belgrado, Novi Sad, Ljubljana en Zagreb richtten zich tegen het hiërarchische, stijve karakter van en de burgerlijke houding binnen de communistische en socialistische samenleving en politiek.⁵⁰

Binnen dit socialistische kunstklimaat werd dus een middenweg gezocht tussen een door de staat gestuurde structuur, zoals deze gebruikelijk was binnen totalitaire communistische regimes, en de vrije liberaal-democratische organisatiestructuur uit het westen. Dit bevestigt en versterkt de opvatting dat Joegoslavië - als onderdeel van de oppositie tussen Oost- en West-Europa - dus zeker niet geheel tegengesteld aan het westen was, zoals door Hans Belting werd gesuggereerd met zijn 'two voices of art history'.⁵¹ In het eerste hoofdstuk werd al kort ingegaan op het feit dat wanneer uit wordt gegaan van twee tegengestelde lijnen, er uitsluitend wordt gesproken over de officiële kunstwereld die werd gestimuleerd onder de politieke regimes. Er werden binnen het Joegoslavische regime echter ook nieuwe modellen voor en door jonge kunstenaars ontwikkeld. Zo werden naar aanleiding van de studentenprotesten verschillende culturele centra in Joegoslavië opgericht. In Belgrado, de culturele hoofdstad van Joegoslavië, werd het eerste *Student Kultural Center* (1968) in het leven geroepen. Het *SKC* werd door de staat gefinancierd en moest functioneren als een onafhankelijke stichting voor nieuwe vormen van kunst. Vergelijkbare culturele centra werden opgericht of uitgebreid voor de artistieke praktijk van kunstenaars in de steden Novi Sad (*Tribina Mladih*), Ljubljana (*SKUC Galerija*, 1978) en Zagreb (*Studentski Centar u Zagrebu*, 1957).⁵² Ook verschillende kunstenaars en collectieven uit de *New Art Practice* waren verbonden aan deze centra. De nog steeds werkzame en inmiddels (wereld)bekende kunstenaars Marina Abramović (Belgrado, 1946), Sanja Iveković (Zagreb, 1949) en Mladen Stilinović (Belgrado, 1947) exposeerden en werkten in deze periode bijvoorbeeld samen met het *SKC* in Belgrado en *SKUC Galerija* in Ljubljana.⁵³ Er werd dus aanzienlijk geïnvesteerd in de infrastructuur van het culturele beleid in Joegoslavië.

⁴⁸ Grlja, "Two Times of One Wall," 132-133.

⁴⁹ Brownell, "Belgrade's Art Scene". Website New York Times.

⁵⁰ Boynik, "New Collectives," 85.

⁵¹ Belting, *Art History after Modernism*, 54.

⁵² Ćurčić, "The Novi Sad Neo Avant-Garde of the 1960s and 1970s," 176-177.

⁵³ Grlja, "Two Times of One Wall," 126-127.

2.2 New Art Practice

In het begin en in de loop van de jaren zestig ontstonden, parallel aan de nieuwe politieke en culturele ontwikkelingen in Joegoslavië, de eerste bewegingen van kunstenaars die zich emancipeerden van het modernisme, de opkomende commerciële koers in de kunst en cultuur en de institutionele structuren die op dat moment gangbaar waren.⁵⁴ Sommige kunstenaars maakten gebruik van de culturele centra; daarnaast waren er ook collectieven die min of meer onafhankelijk van de culturele centra opereerden: 'The self-management system was a specific model of socialism in Yugoslavia. Every municipality had a certain structure that related to different activities from culture and social life. The artist groups were not really directly related to those kinds of structures. Although, in some municipalities there were very important small cultural centers, like socialist youth organizations for young people, it functioned as a place where you could learn and participate - for example in a photo club. Those small alternative spaces served as an important infrastructure for some artists, especially for film makers to use equipment. The places had relative freedom and were not very much controlled. I would say that these socialist student centers in Belgrade, Zagreb and for example SKUC gallery in Ljubljana were very important gallery spaces where artists, students, amateurs and intellectuals gathered. They were able to present their work there and have a specific production. Nonetheless there were also artists who were working independently of any of these kinds of structures.'⁵⁵ Tot deze collectieven behoren Gorgona, OHO group en Group of Six Artists. Deze collectieven opereerden weliswaar onafhankelijk van institutionele structuren, maar ze werden later, net als kunstenaars die wel samenwerkten met culturele centra, tot de tijdsgeest gerekend en omschreven als kunstenaars die vanaf 1978 tot de New Art Practice behoorden.⁵⁶ De New Art Practice is dus een term die terugslaat op kunstenaars die verbonden waren aan deze culturele centra en de meer officiële kunstscene, zoals de kunstcollectieven.

De New Art Practice ontstond in het midden van de jaren zestig.⁵⁷ In de aanloop naar de studentenprotesten uit 1968 waren er al kunstenaars die zich afwendden van de gangbare Joegoslavische kunstscene. Deze kunstenaars wilden dat de houding van de maatschappij ten opzichte van de kunstenaar en ten opzichte van het begrip kunst zou veranderen. Deze ideeën vormden voor de beweging aanleiding voor een breuk met modellen die volgens hen waren gebaseerd op traditionele opvattingen in de kunstwereld. De kunstenaars streefden naar spirituele en minder materiële resultaten in hun werk. Kunst die niet alleen gericht was op esthetische kwaliteit, maar waarbij de artistieke gevoeligheid tot uiting kwam in het gedrag en de houding van de kunstenaar. Ze kwamen in conflict met wat volgens hen een belemmering voor hun werk was: pedagogische en artistieke canons, het geïnstitutionaliseerde karakter van kunst en hun eigen maatschappelijke positie.⁵⁸

⁵⁴ Denegri, 'Gorgona Group - Now and Then'. Website Museum of Modern Art.

⁵⁵ Interview met Zdenka Badovinac, curator en directeur van de Moderna Galerija op 9 februari 2018 in Ljubljana, door Annosh Urbanke.

⁵⁶ *The New Art Practice*, 3.

⁵⁷ Met uitzondering van Gorgona omdat zij al vanaf 1961 actief waren.

⁵⁸ *The New Art Practice*, 3-4.



Afb. 1 OHO group, *Mt triglav*, 1968, 8 mm film na video, 4' 26", Moderna Galerija, Ljubljana (foto: Naško Križnar).

Het werk *Triglav* (1968) van OHO group kenmerkt het maatschappelijke engagement van deze nieuwe lichting kunstenaars. In het jaar 1968, toen de intensiteit van studentenprotesten en demonstraties afnam, gaf OHO een performance in het centrale stadspark 'Zvezda Park'. Drie kunstenaars waren gedrapeerd in het zwart en vormden een tafereel, waarbij ze de steile contouren verbeeldten van de Triglav, de hoogste berg in Slovenië (afb. 1). De berg staat symbool voor de Sloveense nationale identiteit. OHO trachtte tijdens deze performance de kracht van het symbool te ondervragen. Ze wilden de collectieve en politieke identiteit van de natie op de schop nemen door het 'collectieve symbool' letterlijk een gezicht te geven. De performance ondervroeg bovendien de mogelijkheid om symbolische betekenis binnen het kunstdiscours te genereren. De OHO group pleitte dus, net als andere kunstenaars in die periode, voor analytische en kritische veranderingen in de kunstwereld, die 'een daad van maatschappelijke relevantie' zouden vertegenwoordigen.⁵⁹

Deze maatschappelijke relevantie wilden ze ook zien in het onderwijssysteem. Kunstenaars vonden dat het onderwijssysteem de kunst te veel als koopwaar zag, in plaats van als een systeem van denken. Door te streven naar een niet-commerciële status van het kunstwerk verzetten de kunstenaars zich tegen de dominante rol van de markt en de houding van lokale kunstacademies.⁶⁰ Dergelijke ideeën werden door de media en reguliere socialistische en communistische bewegingen in de kunst en cultuur ontvangen als een pessimisme in de cultuur. Ze vormden bovendien een potentiële bedreiging voor het uitblussen voor het enthousiasme en het geloof in het progressieve van de socialistische maatschappij. Dit waren echter signalen waar kunstenaars weinig aandacht aan schonken.⁶¹ Het waren waarschijnlijk vooral de musea en kunstinstututen die deze kunstenaars niet erkenden, aangezien deze bewegingen pas vanaf de jaren negentig structureel werden geïnventariseerd.

⁵⁹ Kitamura, 'Triglav'. Website Frieze.

⁶⁰ *The New Art Practice*, 8-9.

⁶¹ Boynik, "New Collectives," 85.

De New Art Practice beweging kwam dus voort uit ontevredenheid met de inrichting van de kunstwereld. Kunstenaars deelden deze motivatie en richtten zich tegelijkertijd op geheel verschillende individuele praktijken, zoals zal blijken uit de praktijk van Gorgona, OHO group en *Group of Six Artist*, die hierna worden besproken.

2.3 Drie generaties kunstcollectieven binnen de New Art Practice

Het eerste kunstcollectief Gorgona ontstond in 1959 en was tot 1966 actief in Zagreb. Dit collectief bestond uit leden die voortkwamen uit verschillende disciplines. Hiertoe behoorden de schilders Josip Vaništa (1924), Julije Knifer (1924-2000), Marijan Jevšovar (1922-1998) en Đuro Seder (1927); de beeldhouwer Ivan Kožarić (1921); architect Miljenko Horvat (1935-2012), die ook als schilder en fotograaf werkte; en de kunsthistorici en critici Radoslav Putar (1929-1994), Matko Meštrović (1933), en Dimitrije Bašičević (1921-1987), die later als kunstenaar in de groep actief was en het pseudoniem *Mangelos* gebruikte. Bovendien waren er verschillende informele leden en vrienden betrokken bij de activiteiten van de groep.⁶² Opmerkelijk is daarbij dat het collectief dus niet uitsluitend bestond uit kunstenaars maar ook uit critici.



Afb. 2 Josip Vaništa, *Collective ID card*, 1961, Gelatine zilverafdruk op textiel, 9.5 x 87.9 cm, Museum of Modern Art, New York, (© Josip Vaništa).

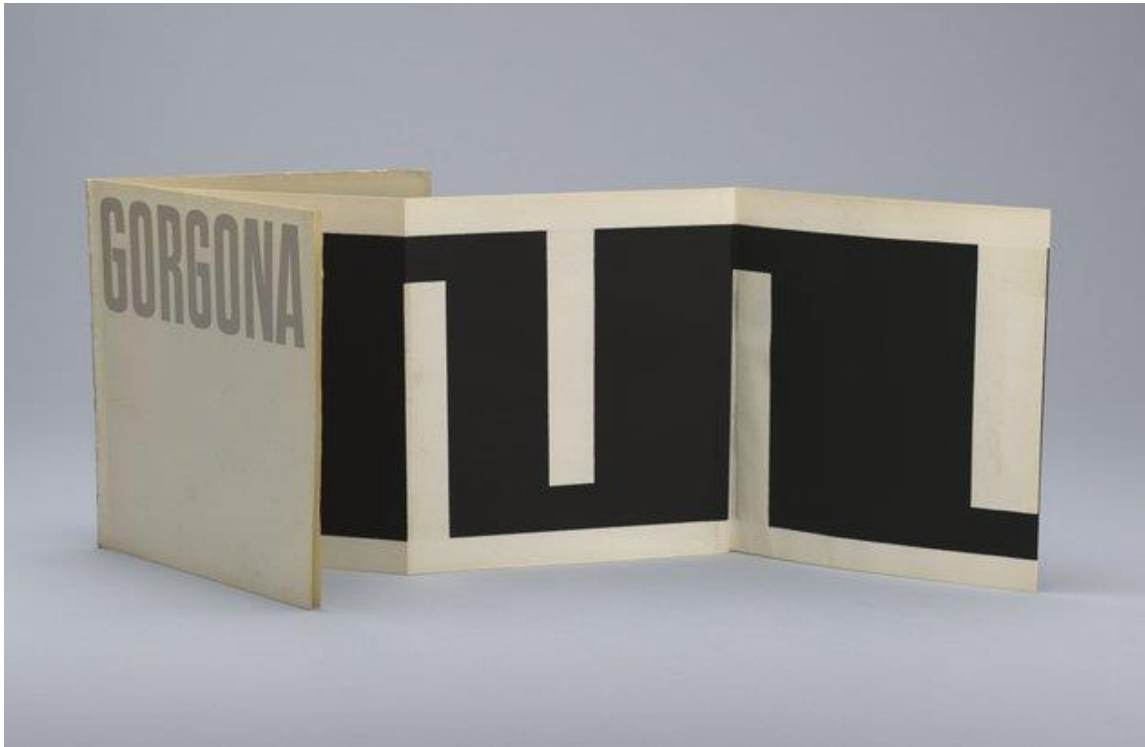
Over deze groep kunstenaars (afb. 2) is volgens Nena Dimitrijević (1950, Šibenik), die in 1977 voor het eerst publiceerde over Gorgona, weinig overgebleven in de kunstgeschiedschrijving.⁶³ Dat er weinig is gedocumenteerd kan volgens de kunsthistoricus worden toegeschreven aan het feit dat de activiteiten van Gorgona vrij onopvallend waren. Ze wisselden bijvoorbeeld geschreven notities uit, die ze 'Thoughts for the month' noemden, maakten wandelingen in het centrum of buiten de stad, zonder een programma of plan: 'In the course of these meetings, ideas and proposals arose which we would characterize today as art works, in a spontaneous intellectual game.'⁶⁴ Tijdens deze ontmoetingen werden daarnaast meer ideeën uitgewisseld en concepten bedacht, die technisch en financieel niet altijd uitvoerbaar waren. Een van die voorstellen was om een wereldbol in een galerieruimte te plaatsen. De bol zou de ruimte volledig vullen. Ze waren geïnteresseerd in de interactie tussen ruimte en object, zoals blijkt uit de notities van Gorgona in 'Collective Work': 'To make casts of the insides of automobiles, apartments, stables, of the interior of a park, in general, of all important hollows in town.'⁶⁵

⁶² Denegri, 'Gorgona Group - Now and Then'. Website Museum of Modern Art.

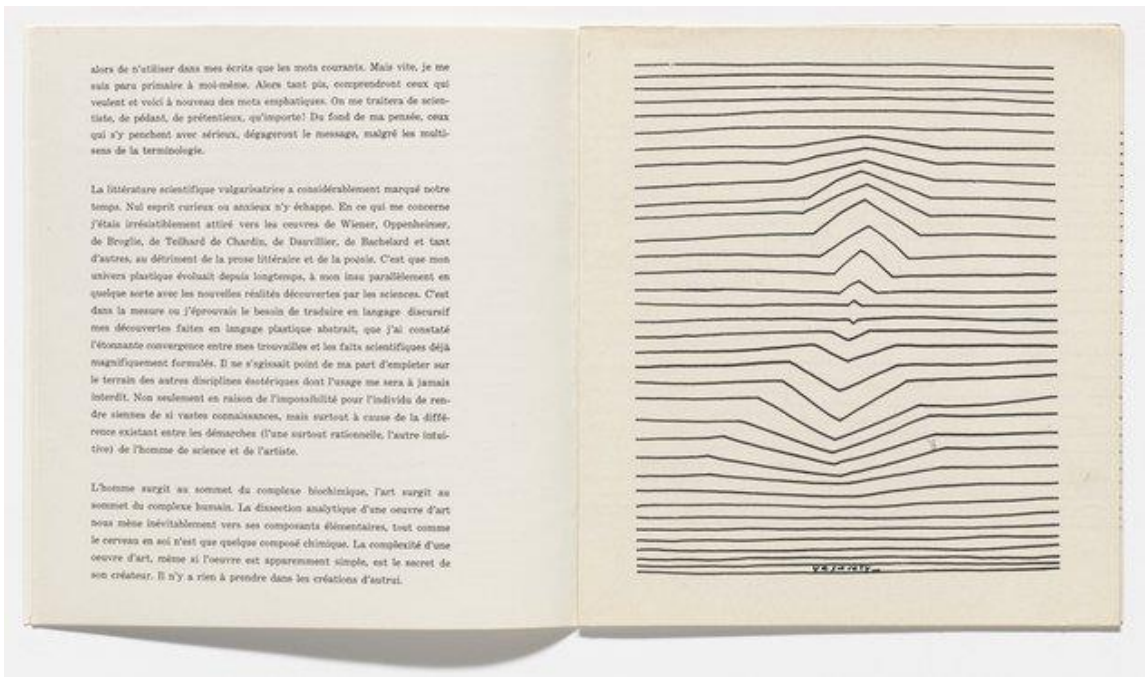
⁶³ In 1977 werd voor het eerst een retrospectieve tentoonstelling georganiseerd rondom het werk van Gorgona in de *Gallery of Contemporary Art* in Zagreb. Denegri, 'Gorgona Group - Now and Then'. Website Museum of Modern Art.

⁶⁴ *Gorgona: protocol of submitting thoughts*, 15.

⁶⁵ *Gorgona: protocol of submitting thoughts*, 15.



Afb. 3 Julije Knifer, *Gorgona no. 2*, 1961, zeefdruk, 21 x 19.2 cm, Museum of Modern Art, New York, (© 2013 Julije Knifer / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris).



Afb. 4 Victor Vasarely, *Gorgona no. 4*, 1961, zeefdruk, 21 x 19.2 cm. Museum of Modern Art, New York, (© 2013 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris).

Het bestaan en de praktijken van Gorgona werden pas vanaf 1961 bekend in de artistieke kringen van Zagreb door de verspreiding van gratis kunsttijdschriften. In 1961 werden elf nummers gemaakt door de individuele groepsleden, zoals *Gorgona no. 2* door Julije Knifer (afb. 3). Daarnaast kwamen ook edities tot stand in samenwerking met internationale kunstenaars: Marijan Jevšovar, Ivan Kožarić, Josip Vaništa, Miljenko Horvat, Dieter Roth (1930-1998, Bazel) en door Victor Vasarely (1930-1997, Parijs) de editie *Gorgona no. 4* (afb. 4). Een aantal ideeën en projecten werd echter niet gerealiseerd, zoals met Lucio Fontana, (1899-1968, Varese), Robert Rauschenberg (1925-2008, Florida), Piero Manzoni (1933-1963, Milaan) en Enzo Mari (1932-1977, Cerano).⁶⁶ Toch blijkt uit de samenwerkingen dat Gorgona zich, onafhankelijk van de Joegoslavische isolatie van het westen, bezighield en verbinding zocht met internationale kunstenaars die later zijn onderverdeeld in de modernistische, Fluxus, conceptuele en pop-art bewegingen. De *Gorgona*-publicaties werden later gedefinieerd als 'anti-magazine', om ze te onderscheiden van de volgens de groep 'conventionele' literaire en kunsttijdschriften van de lokale kunstscene.⁶⁷

Daarnaast organiseerde Gorgona vanaf 1961 ook regelmatig tentoonstellingen in Studio G, een lijstenwinkel in het centrum van Zagreb. De winkel en de etalage werden door de groep gehuurd. Ze organiseerden hier een tentoonstellingsprogramma dat onafhankelijk was van de invloed en controle die door de staat werd opgelegd aan beheerde sociale en culturele instellingen. Alle kosten voor het organiseren van de tentoonstellingen werden gedekt door de gemeenschappelijke bijdragen van de groepsleden.⁶⁸ In de periode 1961-1963 werd op die manier een reeks groeps- en solotentoonstellingen georganiseerd. De individuele kunstenaars van Gorgona exposeerden hier en tevens werden internationale gastkunstenaars uitgenodigd. Zo exposeerden François Morellet (1926-2016, Cholet) en Piero Dorazio (1927-2005, Perugia) in de lijstenwinkel. Beiden namen ook deel aan de eerste tentoonstelling van de internationale 'New Tendencies'-beweging in Zagreb in 1961.⁶⁹

De keuzes om een anti-magazine op te richten, een lijstenwinkel af te huren in plaats van in een galerie tentoon te stellen, onuitvoerbare concepten te bedenken en de samenwerking op te zoeken met internationale postmodernistische kunstenaars tonen aan dat de leden van het collectief zich wilden onderscheiden van hun omgeving. Ze wilden door hun onafhankelijke en alternatieve werkwijze een andere koers en strategie toepassen in de kunst.

Terwijl de Joegoslavische kunstscene in de loop van de jaren zestig voornamelijk geïnteresseerd was in het sociaalrealisme en in modernistische stijlen als het post-impressionisme en surrealisme, werden de conceptuele tendensen verder verkend door de OHO group in Ljubljana. De OHO Group werd in de late jaren zestig gevormd en bestond uit de vaste leden Milenko Matanović (1947, Ljubljana), David Nez (1949, Massachusetts), Marko Pogačnik (1944, Kranj) en Andraž Šalamun (1947, Ljubljana). Andere kunstenaars, zoals Tomaž Šalamun (1941, Zagreb), werkten projectmatig samen met OHO.

⁶⁶ Denegri, 'Gorgona Group - Now and Then'. Website Museum of Modern Art.

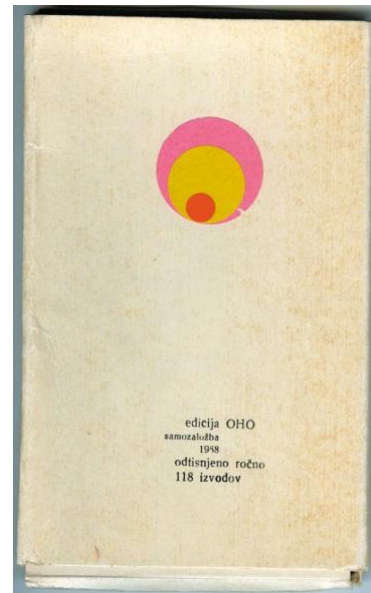
⁶⁷ Denegri, 'Gorgona Group - Now and Then'. Website Museum of Modern Art.

⁶⁸ *Gorgona: protocol of submitting thoughts*, 15.

⁶⁹ New Tendencies hield zich bezig met kunst en natuurwetenschappen. Deze beweging ontstond in Kroatië en wordt tot de jaren zestig en zeventig gerekend. Ze werkten veel samen met internationale kunstenaars. Gorgona stond met deze beweging in verbinding, maar ze werkten niet direct samen. 'New Tendencies'. Website Monoskop.

Aan de basis van OHO's werk lag een filosofische ideologie. De groep had namelijk de intentie om zich met het bewustzijn bezig te houden. Ze stimuleerden dat er met aandacht naar dingen werd gekeken.⁷⁰ Daarbij was het idee van medialiteit, de waargenomen werkelijkheid die wordt beïnvloed door de media waaraan deze wordt blootgesteld, een centraal onderwerp. De naam van de groep 'oho' vormt zo een combinatie van de woorden 'oko' (oog) en 'uho' (oor) en verwijst naar de zintuigen waarmee waar wordt genomen.⁷¹

Het werk van de OHO group kenmerkt zich door drie verschillende fasen. De eerste fase concentreerde zich rond het begrip van het 'reisme' (van het Latijnse woord 'res', d.w.z. 'ding'). Binnen het reisme wordt de traditionele relatie tussen de mens (als subject) en dingen (als objecten) vervangen door onderlinge gelijke en wederzijdse relaties. In deze visie 'verdwijnen' dingen in de functie en betekenis die de mens hen oplegt. Geïnspireerd op het reisme is er dan ook geen hiërarchisch verschil tussen dingen.⁷² Geïnspireerd door het reisme deed OHO group onderzoek naar 'het ding'. Ze hielden zich bezig met dingen en objecten waarvan ze de feitelijkheid probeerden te begrijpen en te presenteren. Ze wilden geen visuele kunst produceren, maar probeerden het begrijpen vorm te geven, zoals boeken die akoestische eigenschappen zouden genereren.⁷³ In deze fase produceerde OHO, net als Gorgona dat deed, eigen publicaties die ze *OHO.Editions* noemden. Dit waren verschillende uitgaves met onder andere verzamelingen van poëzie en illustraties (afb. 5), collages, gedeconstrueerde tekst en soms uitsluitend afbeeldingen (afb. 6).⁷⁴ Anders dan bij de publicaties van Gorgona, waarbij samenwerking met (internationale) kunstenaars werd opgezocht, waren deze boekjes vooral producten van de groepsleden zelf. De leden van OHO wilden de kunst van haar aura 'beroven' en in het dagelijkse leven integreren, door bijvoorbeeld werk op straat te verkopen. Hiervoor maakten ze verschillende series van luciferdoosjes, die werden verkocht voor dezelfde prijs van het product in de winkel.⁷⁵



Afb. 5 Iztok Geister (I.G. Plamen) met OHO group, *OHO Edition*, 1968, gemengde media, 168 x 103 x 14 mm, The Marinko Sudac Collection, Zagreb, (foto: <http://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authorsoho-pe4394/>, geraadpleegd 15 mei 2018).



Afb. 6 Marko Pogacnik, *Perforated Surface*, 1965, papier en collage, 352 x 240 mm, The Marinko Sudac Collection, Zagreb, (foto: <http://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authorsoho-pe4394/>, geraadpleegd 15 mei 2018).

⁷⁰ *OHO: A Retrospective*, 18-21.

⁷¹ Zabel, "A Short History of OHO," 429.

⁷² Zabel, "A Short History of OHO," 431.

⁷³ 'Catalogue from XVI Biennale in Sao Paulo'. Website Digitizing Ideas.

⁷⁴ Zabel, "A Short History of OHO," 417.

⁷⁵ Zabel, "A Short History of OHO," 416-417.

De tweede fase (ca. 1968-1970) kenmerkt zich door werken die vaak in de natuur tot stand kwamen. De werken uit deze periode vertonen overeenkomsten met de Land Art-beweging uit het westen. Werken als *Spiral Jetty* (1969) van Robert Smithson, *Canceled Crop* (1969) van Dennis Oppenheim en *Double Negative* (1969 – 1970) van Michael Heizer werden in dezelfde periode geproduceerd als de 'Land Art'-werken *Summer Projects* (1969) door de OHO group.⁷⁶ In tegenstelling tot de grootschalige projecten van de westerse kunstenaars, waar vaak industriële apparatuur bij te pas kwam, werden de *Summer Projects* met eenvoudige materialen kleinschalig en kortstondig uitgevoerd. Een voorbeeld hiervan is het werk *Wheat and Rope* (1969), dat uitsluitend bestond uit een strak touw dat over een korenveld werd getrokken, waardoor het tarwe boog (afb. 7).⁷⁷

Gedurende de derde fase werd in toenemende mate aandacht gevestigd op de collectieve praktijk van de groepsleden. In 1970 nam OHO group voor het eerst deel aan een aantal internationale tentoonstellingen. Op uitnodiging van het MoMA namen ze deel aan de expositie *Information* (1970) en werd hun werk in Florence, München en Belgrado tentoongesteld. Voor *Information* gingen David Nez en Milenko Matanović naar New York, terwijl Marko Pogačnik en Andraž Šalamun in Ljubljana bleven. In die periode hielden ze zich bezig met het project *Intercontinental Group Project America – Europe* (1970). Hierbij voerden ze gelijktijdig rituelen uit terwijl ze zich op een ander continent bevonden. Zo werd de groepspraktijk op kosmologische wijze voortgezet, zo was het idee. Tijdens een van deze acties maakten ze bijvoorbeeld een kaarsenconstellatie die het sterrenstelsel spiegelde (afb. 8).⁷⁸ Vervolgens was echter de daaropvolgende tentoonstelling in Ljubljana (Slovenië) – nota bene in hetzelfde jaar 1970 en in de thuisstad van de groep – hun laatste moment in de internationale kunstwereld. Op de drempel van hun internationale succes besloten ze zich terug te trekken. Ze waren er blijkbaar niet in geïnteresseerd om verder op te worden genomen in het (westerse) kunstdiscours. In deze derde fase werden voor de OHO group voornamelijk de relaties binnen de groep het middelpunt van hun aandacht. Ze richtten zich in hun werk op de harmonische eenheid tussen de leden van de groep.⁷⁹ De kunstpraktijk werd voortgezet op een verlaten boerderij. Hier vormden ze een gemeenschap die vanuit het isolement van de kunstwereld verder werkte aan eigen projecten, waarin alledaagse activiteiten en creativiteit werden verenigd. Dit zelfgekozen isolement zou hun kunst, die inmiddels status had verworven, terugbrengen naar het alledaagse leven.⁸⁰

⁷⁶ Mansfield, *History of Modern Art*, 595-600.

⁷⁷ Zabel, "A Short History of OHO," 425-426.

⁷⁸ Zabel, "A Short History of OHO," 430.

⁷⁹ Zabel, "A Short History of OHO," 428-430.

⁸⁰ Zabel, "A Short History of OHO," 431.

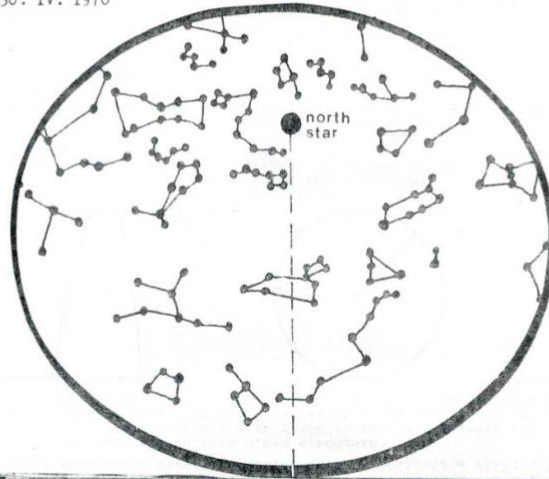


Afb. 7 Milenko Matanovic met OHO group, *Wheat and Rope*, 1969, gelatine zilverdruk, 14 x 9 cm, The Museum of Modern Art Archives, New York, (foto: Milenko Matanović).

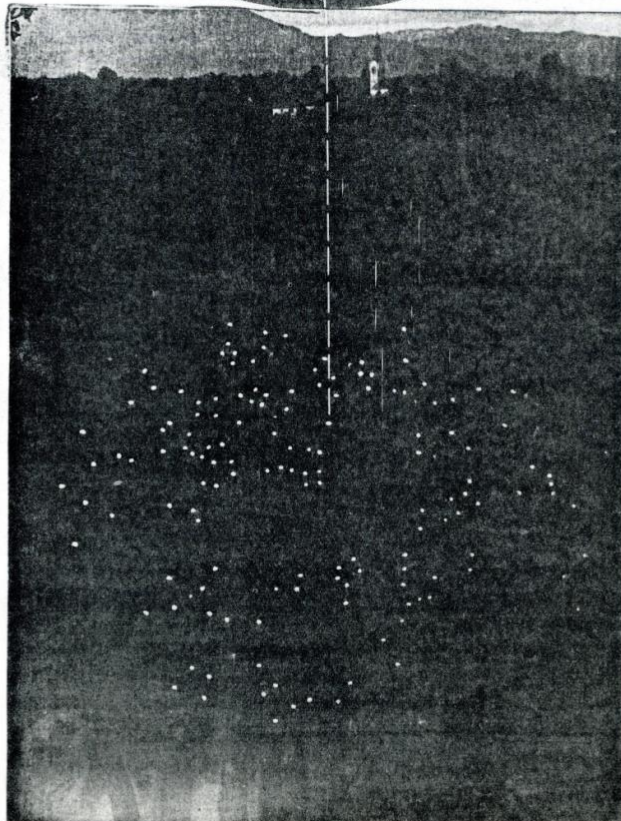
MILENKO MATANOVIĆ, april 1970

film / film	Museum of Modern Art, New York, Information
foto / photo	Museum of Modern Art, New York, Information
tekst / text	:

KONSTELACIJA SVEĆ NA POLJU ODGOVARJA KONSTELACIJI ZVEZD NA NEBU 30. IV. 1970
ARRANGEMENT OF CANDLES ON A FIELD CORRESPONDING TO CONSTELLATION OF STARS IN SKY
30. IV. 1970



zvezde
stars



sveće
candles

Afb. 8 Milenko Matanovic met OHO group, *Constellation of candles in the field corresponds to the constellation of the stars in the sky*, 1970, 197 x 211 mm, print, The Marinko Sudac Collection, Zagreb, (foto: <http://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authorsoho-pe4394/>, geraadpleegd 15 mei 2018).

Ook de leden van de Group of Six Artists (1975-1979) richtten hun kunstpraktijk op het alledaagse leven. Tot dit collectief behoorden Boris Demur (Zagreb, 1951 - 2014), Željko Jerman (Zagreb, 1949 – 2006), Vlado Martek (1951, Zagreb), Mladen Stilinović (1947 – 2016, Belgrado), Sven Stilinović (1958, Zagreb) en Fedor Vučemilović (1958, Split). Net als OHO group en Gorgona benaderde ook deze groep de kunst vanuit minder gangbare disciplines als poëzie (Martek), fotografie (Sven Stilinović en Vučemilović), amateurfotografie (Jerman) en amateurfilm (Mladen Stilinović). Deze keuze bepaalde hun gedeelde anti-esthetische, anti-programmatische en anti-professionele houding ten opzichte van de academische instellingen en kunstinstututen. Om zich hiervan af te zetten organiseerden ze 'tentoonstellingsacties'.⁸¹ Deze tentoonstellingsacties bestonden uit een zorgvuldig uitgewerkt programma. Hiervoor werden locaties geselecteerd die de verschillende vormen van het stadsleven representeerden: het stadscentrum (Trg Republike, afb. 9), een plaats voor ontspanning en weggelaten (het strand van de rivier Sava, afb. 10), een nieuwe woonwijk zonder enige culturele inhoud (Sopot), een historisch deel van de stad (Jezuitski trg) en de onderwijsplek van de toekomstige elite (De faculteit van Filosofie). Tijdens deze acties was het idee de relatie tussen 'mediator' (de curator of bemiddelaar), de realiteit en het idee van de kunstenaar en de kijker te onderzoeken. Wanneer iemand immers besluit om een galerie te bezoeken geeft dat aan dat diegene bereid is iets te zien dat kunst is, simpelweg doordat het gepresenteerd wordt in een 'heilige' ruimte. Group of Six Artists probeerde de kunst daarentegen te demystificeren en de toeschouwer deel uit te laten maken van kunst. De kunstenaars ondervroegen daartoe individuen op openbare plekken, zonder te weten of deze mensen enige interesse in kunst hadden. Door hun werken op die manier onder de aandacht te brengen werden publieke besprekingen op gang gebracht. Op die manier werd het publiek niet alleen waarnemer van hun werk, de groep beschouwde dit soort moment ook als een samenwerking en onderdeel van hun werk.⁸² Op basis van de ervaringen en observaties die ze door deze acties verkregen, analyseerden ze de verschillende attitudes die culturele en sociale groepen aannemen wanneer zij worden geconfronteerd met onconventionele kunstvormen.⁸³

⁸¹ Bago, 'Exhibitions-Actions'. Website Transit.

⁸² *The Group of Six Artists: retrospective exhibition*, 21.

⁸³ *The Group of Six Artists: retrospective exhibition*, 44-45.



Afb. 9 Sven Stilinović met Group of Six Artists, *Exhibition-action, Republic Square, Zagreb, 1975*, materiaal onbekend, afmetingen onbekend, huidige eigenaar onbekend, (foto: <http://tranzit.org/exhibitionarchive/tag/stilinovic-sven/>, geraadpleegd 15 mei 2018).



Afb. 10 Group of Six Artists, *Exhibition-action, Sava river bathing resort, 1975*, materiaal onbekend, afmetingen onbekend, huidige eigenaar onbekend, (foto: Fedor Vučemilović, <http://tranzit.org/exhibitionarchive/tag/stilinovic-sven/>, geraadpleegd 15 mei 2018).

Naast de collectieve wijze waarop zij zich met hun werken in de straten van Zagreb presenteerden hadden de leden individuele concepten en ideeën betreffende hun werken. De werken van de Group of Six Artists waren in vergelijking met het werk van Gorgona en OHO group rebels. Ze handelden enerzijds, zoals de andere collectieven, kritisch ten opzichte van de officiële kunstscene. De werken van de leden waren daarnaast echter provocatiever ten opzichte van het politieke socialistische systeem. Zo vond Mladen Stilinović de onaantastbare socialistische symbolen als de kleur rood tergend.⁸⁴ Met zijn werken probeerde Stilinovic deze kleur te 'de-symboliseren'. Dit deed hij door een tautologische structuur toe te passen, zoals de serie werken rondom de kleur rood: *Consumption of Red* (een schilderij waarop deze tekst in rood is geschreven), *The Auction of Red* (de actie om een schilderij te veilen waarop de tekst 'The Auction of Red' in het rood stond geschreven) en *My Red* (een reeks foto's waarin hij zijn vinger sneed met een scheermes en met zijn eigen bloed op de palm van zijn hand schreef).⁸⁵ Deze serie werken waren een anarchistische en cynische rebellie tegen de socialistische symbolen. Stilinovic vond dat de ervaring van een kleur iets individueels moet zijn, maar dit werd volgens hem ontkend in de socialistische ideologie.⁸⁶ Ook Vlado Martek dreef de spot door ironische acties uit te voeren. Tijdens de tentoonstellingsacties deelde hij koekjes uit met de inscriptie 'Lie to the state' (afb. 11) en pamfletten met de woorden, 'Artists, take up arms', verkocht hij geld voor de helft van de waarde en verscheurde hij bankbiljetten in zee.⁸⁷ Door de uiterlijke emblemen van de staat, zoals de vlag, het geld en de rode kleur van het communisme te bespotten en de staat hiermee te confronteren wilde de groep zich duidelijk afzetten tegen het totalitaire regime.



Afb. 11 Vlado Martek, *Lie to the state*, 1984-1997, kleurenfoto, 18 × 13 cm, Laura Bulian Gallery, Milaan, (foto: http://laurabuliangallery.com/photographs_martek.html, geraadpleegd 15 mei 2018).

⁸⁴ *The Group of Six Artists: retrospective exhibition*, 6.

⁸⁵ *The Group of Six Artists: retrospective exhibition*, 4-6.

⁸⁶ *The Group of Six Artists: retrospective exhibition*, 4-6.

⁸⁷ *The Group of Six Artists: retrospective exhibition*, 5.

Hoofdstuk 3. De kunstcollectieven in het kader van de conceptuele kunst

De kunstwerken van de hierboven beschreven kunstcollectieven worden tegenwoordig regelmatig omschreven als 'conceptuele kunst'. Zo werd het werk van OHO Group tijdens de 57ste Biënnale van Venetië omschreven als conceptueel werk.⁸⁸ Ook wordt Gorgona bij het MOMA omschreven als conceptuele kunst: 'Since the group's first exhibition in 1977, generations of artists and art historians from Eastern Europe have viewed its ephemeral, collective artistic practices as the foundation for the later development of Conceptualism, which flourished in late 1960s Yugoslavia as much as it did anywhere else in the world'.⁸⁹ Dit is niet geheel verrassend, omdat zowel collectieven van de New Art Practice als ook kunstenaars in het westen zich in de jaren zestig en zeventig bezighielden met het idee dat niet alleen materiële resultaten kunst zijn maar dat ook concepten kunst kunnen zijn. Bovendien is inmiddels bekend dat er een relatie bestond tussen conceptuele kunstenaars uit de Verenigde Staten en West-Europa en de scene in Joegoslavië.⁹⁰ In 1971 vond namelijk de tentoonstelling *At the Moment* plaats. Tijdens deze drie uur durende groepstentoonstelling exposeerden New Art Practice-kunstenaars zoals de OHO group samen met kunstenaars als Sol LeWitt (1928-2007, New York), Daniel Buren (1938, Parijs), Jannis Kounellis (1936-2017, Rome), Jan Dibbets (1941, Weert) en Lawrence Weiner (1942, New York).⁹¹ Er kan dus worden geconstateerd dat kunstenaars uit 'oost' alsmede uit 'west' zich min of meer gelijktijdig distantieerden van het modernisme.

Maar de term 'conceptuele kunst' is tegelijkertijd een problematisch begrip. De westerse overzichtsboeken bespreken de conceptuele kunst over het algemeen vanuit de postmodernistische koers in het westen. In bijvoorbeeld het overzichtsboek *History of Modern Art* wordt het hoofdstuk over conceptuele kunst vanuit de Amerikaanse context met Sol LeWitt kort geïntroduceerd en vervolgens wordt er uitgebreid ingegaan op Art & Language. Er worden voornamelijk Amerikaanse kunstenaars besproken tot in de jaren negentig.⁹² Voor Joegoslavische conceptuele bewegingen is het echter ingewikkelder om vanuit hedendaags perspectief vast te stellen hoe de lokale praktijk zich verhield tot de westerse koers. Terwijl de discussie over en studie naar conceptuele kunst in het westen inmiddels redelijk gevestigd is, werken kunsthistorici nog aan een soortgelijke terminologie met betrekking tot de conceptuele kunst in Oost-Europa en andere niet-westerse landen. In 2007 begon daarom parallel aan het *Arteast 2000+* inventarisatieproject een project rondom Oost-Europese conceptuele kunst, om het gemis van een fundamentele woordenschat in de conceptuele kunst op te heffen. Zdenka Badovinac organiseerde een conferentie waarvoor ze verschillende kunsthistorici en curatoren op het gebied van onder andere conceptuele kunst uitnodigde. Naast Boris Groys (1947, Oost-Berlijn), Charles Harrison (1942-2009, Chesham-Banbury), Branka Stipančić (1953, Zagreb), Eda Čufer (1961, Ljubljana, is curator en kunstcriticus) en Cristina Freire (herkomst onbekend) nam ook Piotr Piotrowski hieraan deel. Het doel van deze conferentie was om de term 'conceptuele kunst' niet alleen in een westerse context, maar ook in andere landen en werelddelen waar deze term gebruikt wordt te

⁸⁸ Pogacnik, 'taking part in the international selection of the 57th Venice Biennale'. Website Marko Pogacnik.

⁸⁹ Denegri, 'Gorgona Group - Now and Then'. Website Museum of Modern Art

⁹⁰ Bago, 'At the moment!'. Website Tranzit.

⁹¹ Bago, 'At the moment!'. Website Tranzit.

⁹² Mansfield, *History of Modern Art*, 558-586.

situëren.⁹³ De verschillende theoretici op het gebied van conceptuele kunst uit Centraal- en Oost-Europa, Rusland en Latijns-Amerika deelden hun ervaringen. Door de sociaal-politieke context van het conceptualisme ter discussie te stellen werd getracht deze term te analyseren. In dit hoofdstuk zal naar aanleiding van de discussie worden gekeken hoe de New Art Practice collectieven zich vanuit hedendaags perspectief verhouden tot de conceptuele kunst.

3.1 Centraal westers paradigma

In het westen wordt de conceptuele kunst vaak gesitueerd in de Amerikaanse en West-Europese context. Zo stelt de Britse kunsthistoricus Charles Harrison dat de conceptuele kunst oorspronkelijk voortkomt uit de Amerikaanse scene. De bekende conceptuele kunstenaar Sol LeWitt schreef voor het eerst over conceptuele kunst in zijn manifest 'Paragraphs on Conceptual Art' in 1967. LeWitt bepaalde in zijn manifest dat de uiterlijke kenmerken van een kunstwerk niet het belangrijkste zijn en dat het idee zelf net zo goed een kunstwerk kan zijn. Het artikel werd gepubliceerd in het belangrijke kunsttijdschrift *Artforum*. In dezelfde uitgave werd ook het beroemde essay 'Art and Objecthood' - een kritiek op de modernistische beleving van het kunstwerk - van Michael Fried gepubliceerd.⁹⁴ Deze editie van *Artforum* was volgens Harrison baanbrekend en zorgde voor de eerste breuk binnen de modernistische kunst, waardoor de focus en aandacht binnen de kunstwereld begonnen te veranderen.⁹⁵ Het volgende doorslaggevende moment voor de conceptuele kunst was volgens Harrison het nieuwe kunsttijdschrift *Art-Language: The Journal of Conceptual Art* (1969). Het kunsttijdschrift werd opgezet door vier Britse kunstenaars: Terry Atkinson (1939), David Bainbridge (1941-2013), Michael Baldwin (1945) en Harold Hurrell (1940).⁹⁶ Deze manifesten en kunsttijdschriften kunnen als een beginpunt worden aangewezen, omdat er zowel vanuit de kunstenaars zelf werd getheoretiseerd, alsook door andere belangrijke actoren en critici uit de kunstwereld een nieuwe visie in de kunst werd geformuleerd. Dit roept de vraag op of dit, ook in het licht van de discussie die in dit onderzoek centraal staat, nog wel als een 'centrale' geschiedenis moet worden beschouwd? Inmiddels weten we immers dat ook al door andere kunstenaars, zoals Gorgona in een eerder stadium, vanaf het midden van de jaren zestig, op een niet-materiële en meer theoretische wijze over kunst werd nagedacht. Dit werd in die periode alleen nog niet vastgelegd.

Sommige Oost-Europese kunstenaars richtten zich op het westerse modernistische paradigma, zoals bleek uit het eerste hoofdstuk, om zich af te zetten tegen de kunst die door de staat werd opgelegd.⁹⁷ In de Russische context werd dan weer het westerse conceptuele paradigma geïnterpreteerd en toegepast. Kunstenaars ontpopten zich volgens Boris Groys, professor op het gebied van Russische en Slavische kunst, als publieke figuren en verklaarden een romantisch geloof in de kracht van kunst, subjectiviteit en het artistieke individu. Hiermee bekritiseerden ze de traditionele modernistische kunst. Zo ontstond in de jaren zeventig een 'neo-modernistische' kring van

⁹³ Deze conferentie bestond uit twee delen die op verschillende data werden gehouden: *Conceptual Art and Eastern Europe: Part I en Part II*. Er zou ook nog een derde bijeenkomst hebben plaatsgevonden (Part III), maar deze heeft ofwel (nog) niet kunnen plaatsvinden of deze werd tot nu toe nog niet online gepubliceerd.

⁹⁴ 'Summer 1967'. Website Art Forum.

⁹⁵ Harrison, 'Conceptual Art and Eastern Europe'. Website E-Flux.

⁹⁶ Harrison, 'Conceptual Art and Eastern Europe'. Website E-Flux.

⁹⁷ Piotrowski, *Art and Democracy*, 23.

kunstenaars die zichzelf rekenden tot de conceptuele kunst, ook wel de 'Moscow Conceptualists' genoemd. De installatie-kunstenaar Ilya Kabakov (1933, Dnipro) wordt bijvoorbeeld tot deze beweging gerekend. Deze beweging is volgens Groys vergelijkbaar met het conceptualisme uit de Art & Language-beweging. Er was echter niet een dergelijke duidelijke overgang van vorm naar theorie en concept, zoals deze zich in de westerse conceptuele kunst ontwikkelde. De kunstenaars in Moskou pasten veel meer een eigen interpretatie toe op basis van hun lezing van de westerse conceptuele kunst.⁹⁸

De Britse kunsthistoricus Harrison vroeg zich dan ook af of er een gedeelde aanleiding is voor het ontstaan van conceptuele kunst in het oosten en westen, bijvoorbeeld als gevolg van de internationale breuk met het modernisme en ondanks de verschillende politieke en culturele verschillen?⁹⁹ In Groys' visie was er weliswaar een parallelle intentie in de deconstructieve benadering ten opzichte van het modernisme, maar zijn de bewegingen vanuit ideologisch opzicht niet met elkaar te vergelijken. Ook ten opzichte van de kunstwereld: in het westen waren er een kunstmarkt, galeries en critici die publiceerden.¹⁰⁰ Op die manier was het oosten niet ingericht. Een van de fundamentele verschillen was dus dat er een geheel andere basis en structuur in de verschillende kunstwerelden was voor kunst. De Russische conceptuele kunstenaars waren vrijwel geïsoleerd, omdat het door de strikte censuur onmogelijk was om deze kunst te publiceren of tentoon te stellen.¹⁰¹ Ook de lezingen die Boris Groys in de jaren tachtig in Rusland hield, zoals over de lezing 'Moscow Romantic Conceptualism', werd vastgelegd door de veiligheidsdienst in de Sovjet-Unie.¹⁰² Er waren, in contrast met het open kunstdiscours in het westen, dus weinig mogelijkheden voor kunstenaars en kunsttheoretici om naar buiten te treden. Terwijl er in het westen een 'natuurlijke' overgang was van modernisme naar nieuwe bewegingen, hadden dergelijke bewegingen in Oost-Europa en Rusland zoals hierboven beschreven, politieke beweegredenen.

3.2 Institutionele koers

Ook de institutionele koers van (lokale) musea heeft invloed op de hedendaagse interpretatie van de niet-westerse 'conceptuele kunst'. In het eerste hoofdstuk zagen we dat de Moderna Galerija vanaf 2000 expliciet zijn eigen richting heeft bepaald. Het museum vindt dat Oost-Europese kunst het onderwerp moet zijn van zijn eigen historiseren en niet alleen een object moet worden van de machtige westerse instellingen.¹⁰³ De hedendaagse institutionele koers is vaak afhankelijk van de wijze waarop de conceptuele kunstcollectie zich historisch heeft gevormd. In de context van Latijns Amerikaanse instituten is dit complexer dan bij de Moderna Galerija. Volgens Cristina Freire, curator van het Museum of Contemporary Art en professor aan de University of São Paulo, zijn de structuren en het narratief van de conceptuele kunst in Latijns-Amerika gebaseerd op het westen. De conceptuele koers wordt daar vaak gelinkt aan de 'officiële' tendensen, zoals vertegenwoordigd door Art & Language, Michael Fried en Sol LeWitt, waardoor binnen de Latijns-Amerikaanse instituten het

⁹⁸ Groys, 'Conceptual Art and Eastern Europe'. Website E-Flux.

⁹⁹ Harrison, 'Conceptual Art and Eastern Europe'. Website E-Flux.

¹⁰⁰ Groys, 'Conceptual Art and Eastern Europe'. Website E-Flux.

¹⁰¹ Cufer, 'Conceptual Art and Eastern Europe'. Website E-Flux.

¹⁰² Heiser, 'Moscow, Romantic, Conceptualism, and After'. Website E-Flux.

¹⁰³ Badovinac, 'Contemporaneity as Points of Connection'. Website E-Flux.

westers conceptualisme doorgaans als dé geschiedenis van de conceptuele kunst wordt gerepresenteerd. De moderne kunstmusea in Argentinië en Brazilië werden gedurende de Koude Oorlog opgericht en namen de officiële kunstgeschiedenis uit het westen over. Met als gevolg dat er in Latijns-Amerika veel meer kennis is over bijvoorbeeld Sol LeWitt dan over lokale conceptuele kunstenaars.¹⁰⁴

Omgekeerd wordt het werk van Latijns-Amerikaanse kunstenaars in het westen vaak in dezelfde context gepresenteerd en bediscussieerd als de kunst uit het westen zelf. In het MoMA worden de Braziliaanse kunstenaars Hélio Oiticica (1937, Rio de Janeiro) en Lygia Clark (1920-1988, Rio de Janeiro) naast het werk van Eva Hesse (1936-1970, Hamburg-New York) en Robert Rauschenberg (1938-1973, Passaic) geplaatst. Door deze kunstenaars naast elkaar te plaatsen worden de kunstenaars aan elkaar gelijkgesteld. In deze setting lijkt het volgens Freire alsof de Braziliaanse kunstenaars wisten wat er gaande was in het westen en het werk bovendien ontstaan is in relatie tot de westerse context.¹⁰⁵ Dit is echter niet het geval, aangezien de conceptuele kunst zich hier in een andere politieke context ontwikkelde en een andere aanleiding had. Er was in Brazilië een rechtse militaire dictatuur in tegenstelling tot de liberale democratische open structuur van het westen.¹⁰⁶

In de context van de post-Joegoslavische institutionele praktijk van de Moderna Galerija wordt de westerse invloed weliswaar in beschouwing genomen, maar is het fundament van de 'conceptuele kunst' gebaseerd op de Oost-Europese collectie. De collectie *Arteast 2000+* die in de jaren negentig werd gestart en de tentoonstelling *The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West* trachtten een dialoog te creëren tussen Oost-Europese en andere kunstenaars uit de neo-avant-gardistische periode. De collectie is gebaseerd op Oost-Europese kunstenaars en bevat daarnaast werken van westerse kunstenaars als Joseph Beuys (1921-1986, Krefeld).¹⁰⁷

Ook in de lijn van Piotrowski's horizontale en verticale kunstgeschiedschrijving stelt de kunsthistoricus dat de leidende rol van Amerikaanse en Engelse conceptuele kunst inderdaad niet in twijfel hoeft worden getrokken. Het Amerikaanse paradigma kan echter niet de conceptuele kunst uit niet-westerse landen verklaren. Het is volgens Piotrowski dan ook niet mogelijk om één 'formele' geschiedenis van de conceptuele beweging te formuleren.¹⁰⁸ Het is vanuit hedendaags perspectief dus ingewikkeld om conceptuele kunstenaars uit verschillende regio's te representeren vanuit één begrip. In een dergelijke representatie wordt enerzijds geprobeerd kunstenaars aan elkaar gelijk te stellen, maar dit leidt er vervolgens toe dat de specifieke historische context wordt onderbelicht en, zoals in het MOMA, de oorsprong van de verschillende vormen van conceptualisme indirect wordt toegeschreven aan het westen.

¹⁰⁴ Freire, 'Conceptual Art and Eastern Europe'. Website E-Flux.

¹⁰⁵ Freire, 'Conceptual Art and Eastern Europe'. Website E-Flux.

¹⁰⁶ Freire, 'Conceptual Art and Eastern Europe'. Website E-Flux.

¹⁰⁷ Badovinac, 'Contemporaneity as Points of Connection'. Website E-Flux.

¹⁰⁸ Piotrowski, *Art and Democracy*, 33.

3.3 Conceptuele terminologie in de Joegoslavische context

In Joegoslavië was de westerse conceptuele kunst onder kunstenaars en kunstcollectieven als Gorgona, zoals we zagen, nog onbekend. OHO group was zich echter al veel bewuster van het internationale, in elk geval West-Europese en Amerikaanse, conceptuele kunstdiscours. In de jaren zeventig werd het begrip conceptuele kunst, met de opkomst van nieuwe kunstbewegingen, dan ook breed toegepast door theoretici in Joegoslavië. Vrijwel alle kunstbewegingen die zich afzetten tegen het modernisme werden onder de term 'conceptuele kunst' gegroepeerd. Conceptuele kunst was niet alleen een term die werd gebruikt om kunst uit de periode 1967 tot 1972 te beschrijven, zoals het in principe gold voor Art & Language volgens Harrison. De term werd veel breder toegepast voor onder andere de Fluxus beweging en Body Art.¹⁰⁹ Later, in 1978 in Zagreb, werd pas voor het eerst wetenschappelijk gepubliceerd over conceptuele bewegingen uit de periode tussen 1966 en 1978. Toen werd de overkoepelende term 'New Art Practice' voor het eerst toegepast, omdat het onmogelijk was om de uiteenlopende praktijken nog langer als een 'conceptuele kunst' te zien.¹¹⁰

Er werd pas in een later stadium geconcludeerd dat toepasselijkere sub-termen de praktijken beter omschrijven. Zo werd het werk van de OHO group onderscheiden van de conceptuele kunst door het als 'transcendental conceptualism' te omschrijven. Hiermee werd de natuurlijke en spirituele werkwijze van OHO group benadrukt, en het verschil ten opzichte van de rationele en analytische aard van Art & Language-kunstenaars aangegeven.¹¹¹ Naast de spirituele en niet-materialistische resultaten van creatief werk werd de artistieke sensibeleit daarnaast ook in sterke mate uitgedrukt in de houding, het gedrag en de manier van leven. Dit was kenmerkend voor de leden van de OHO group die zich terugtrokken op een boerderij. Group of Six Artists ging dan juist weer de straat op. De context van deze conceptuele praktijken kwam voort uit kritiek op de organisatie van de (lokale) kunstwereld. Deze 'conceptuele kunst' kwam in eerste instantie dus voort uit de protesten onder New Art Practice-kunstenaars en later ook uit de structurele organisatie van de collectieven. Het werk van de kunstcollectieven was in de kern dus vergelijkbaar met het westerse paradigma omdat het zich op een concepten baseerde, maar andere karakteristieken van de groepen kwamen voort uit de socialistische maatschappelijk context. Heden ten dage past het begrip 'conceptuele kunst' dus niet op die geschiedenis, aangezien inmiddels duidelijk is dat het verschillende historische contexten waren die condities schiepen voor de kunstproductie.

Daarnaast onderscheidde de New Art Practice kunstcollectieven zich ten opzichte van het westerse conceptualisme door de collectieve praktijk. Er waren verschillende condities die tot collectiviteit leidden: 'The collectivism of the post-avant-garde was already embedded in the art of the earlier avant-garde artist groups. Secondly it was based in the collective habitus. Third aspect of collectivism was a pragmatic need of solidarity and infrastructure. Those three things are the basics of understanding the collectivism in former Yugoslavia'.¹¹² Ook uit het tweede hoofdstuk bleek dat collectiviteit werd gebruikt om een onafhankelijke omgeving te creëren waarmee kunstenaars zich vrijmaakten van de traditionele Joegoslavische, en in het geval van OHO group van de internationale

¹⁰⁹ Stipančić, 'Conceptual Art and Eastern Europe'. Website E-Flux.

¹¹⁰ *The New Art Practice*, 3.

¹¹¹ Zabel, "A Short History of OHO," 428.

¹¹² Interview met Zdenka Badovinac, curator en directeur van de Moderna Galerija op 9 februari 2018 in Ljubljana, door Annosh Urbanke.

kunstwereld. Deze kunstcollectieven kunnen daarom niet direct vergeleken worden met westerse tijdgenoten. In het volgende hoofdstuk zal deze collectiviteit nader worden onderzocht.

Hoofdstuk 4. Collectiviteit in het discours van de hedendaagse kunstwereld

In de vorige hoofdstukken werd duidelijk dat collectiviteit een essentieel en kenmerkend onderdeel was van de kunstcollectieven in het voormalige Joegoslavië. In de (westerse) kunstwereld wordt er pas sinds de jaren negentig steeds meer samengewerkt door kunstenaars.¹¹³ Dat staat in contrast met de Joegoslavische scene van de New Art Practice, waar collectiviteit al vanaf het begin van de jaren zestig plaatsvond. De vraag is of er in de presentatie van de kunstcollectieven van de New Art Practice in de hedendaagse kunstwereld - zoals OHO group tijdens de 57^{ste} Biënnale van Venetië – wellicht vanuit een ander perspectief naar collectiviteit wordt gekeken. Wanneer deze collectieven worden opgenomen en gerepresenteerd in het internationale kunstdiscours, vindt dit immers in de context van het huidige neoliberale en kapitalistische kunstdiscours plaats. Binnen het hedendaagse kunstdiscours kan, zoals uit het eerste hoofdstuk bleek, nog niet worden gesproken van een situatie waarin kunst uit voormalig Joegoslavië gelijk wordt gesteld aan een ‘westers’ kunstdiscours. In dit hoofdstuk zal daarom worden gekeken naar het hedendaagse perspectief op collectiviteit ten opzichte van de praktijk van de New Art Practice-collectieven. Hierbij zal ook worden gekeken naar nieuwe vormen van samenwerking om de collectiviteit van de New Art Practice-kunstcollectieven te contextualiseren vanuit hedendaags perspectief.

4.1 Collectiviteit als onderdeel van het socialistisch regime

Vanuit het huidige geglobaliseerde en neoliberale perspectief zou in eerste instantie kunnen worden aangenomen dat de collectieve structuur van Gorgona, OHO group en Group of Six Artists voortkwam uit het socialistische politieke systeem. Het socialisme werd in Joegoslavië immers gestructureerd door het zelf-management systeem.¹¹⁴ De collectieven kwamen weliswaar voort uit deze socialistische structuur en zouden als kunstcollectieven als een ‘product’ van het socialisme kunnen worden gezien. Uit een interview met Zdenka Badovinac bleek echter dat de collectieven speelden met deze organisatiestructuur om hun kritiek te uiten op het collectivisme dat door de staat werd gemotiveerd: ‘This concrete idea of self-economy can be related to the art direct critique of the socialism that didn’t really work in the pure idea of socialism and communism. Already the idea of a collective was a direct critique on ‘official collectivism’, because the self-management system actually became too complicated and bureaucratic – it didn’t really work in the practice. The artist collectives served as an example of genuine collectivism’.¹¹⁵ Collectiviteit werd dus toegepast als een parallelle infrastructuur waarmee naar oprechte vormen van solidariteit werd gestreefd door gemeenschappelijke ruimtes te delen en samen publicaties uit te brengen.¹¹⁶

¹¹³ Lind, “The Collaborative Turn,” 16.

¹¹⁴ Grlja, “Two Times of One Wall,” 132-133.

¹¹⁵ Interview met Zdenka Badovinac, curator en directeur van de Moderna Galerija op 9 februari 2018 in Ljubljana, door Annosh Urbanke.

¹¹⁶ Interview met Zdenka Badovinac, curator en directeur van de Moderna Galerija op 9 februari 2018 in Ljubljana, door Annosh Urbanke.

4.2 Nieuwe structuren van hedendaagse collectiviteit

Ook hedendaagse vormen van samenwerking komen volgens Lind voort uit de wens om te delen en zich vrijgevig op te stellen. Dit als alternatief voor en in tegenstelling tot de individuele instelling van de romantische kunstenaar.¹¹⁷ Er zijn in de hedendaagse kunstwereld dus weliswaar motieven die met de relaties tussen kunstenaars uit de New Art Practice kunnen worden vergeleken, maar de werkwijze van de New Art Practice-collectieven was typerend voor die tijd. De kunst- en cultuurhistoricus Sezgin Boynik (1977) beschrijft in het artikel "New Collectives: Art Networks and Cultural Policies in Post-Yugoslav Spaces" het onderscheid tussen de eerste generatie kunstcollectieven, daterend uit de Joegoslavische periode, en een tweede generatie kunstcollectieven uit de huidige de post-Joegoslavische periode. Het begrip 'generatie' geeft daarin allereerst aan dat het in collectieven bewegen zich weliswaar heeft voortgezet, maar dat dit inmiddels in een andere vorm plaatsvindt. Deze verandering omschrijft Sezgin Boynik tegen de achtergrond van de herformulering van het culturele beleid in de overgang van een structureel staatsgeorganiseerd socialisme naar een gedecentraliseerde neoliberale open markt.¹¹⁸ In Boyniks visie was er in de jaren zeventig weliswaar een grote behoefte aan collectiviteit in Joegoslavië, maar baseerde de collectieve culturele praktijk zich niet op 'bruikbare' of economische waarden, zoals dat tegenwoordig vaak wordt gedaan. De collectieve praktijk van de eerste generatie was gericht op een interne organisatorische samenwerking die, zoals we ook zagen bij Gorgona en OHO group, voor een groot deel onafhankelijk was van de staat.¹¹⁹ De wijze waarop de collectieven waren georganiseerd en dit financierden was minimaal. Economische belangen waren voor de kunstproductie minder relevant.¹²⁰

De tweede generatie, met hedendaagse collectieven zoals *WHW Collective* (Zagreb), *Prelom Collective* (Belgrado), *RUK* (Belgrado) en *Kuda* (Novi Sad), zijn volgens Boynik anders georganiseerd. De collectieven maken onderdeel uit van het internationale (vooral Europese) discours van artistieke collectieven, en zijn vaak onderdeel van culturele projecten die gefinancierd worden door internationale en vooral Europese fondsen. Kenmerkend voor de tweede generatie kunstcollectieven is dat deze zich niet alleen met artistieke productie bezighouden, maar vaak ook onder leiding staan van curatoren, critici en ontwerpers.¹²¹ Ook in de collectieven van Gorgona en OHO group bevonden zich leden die werkzaam waren in culturele instellingen. Volgens Boynik handelden deze eerste generatie collectieven echter vanuit een andere organisatorische structuur. Ook Lind schrijft dat hedendaagse collectieven vaak streven naar een vorm waarbij ze een zakelijke houding aannemen om onafhankelijk te kunnen werken in een toenemend georganiseerde kunstwereld.¹²² In tegenstelling tot dergelijke contemporaine collectieven waren de collectieven van de eerste generatie volgens Boynik naïef en tegelijkertijd radicaal.¹²³ Hij illustreert dat aan de hand van de expositie die Gorgona in de etalage van een lijstenwinkel in Zagreb organiseerde. Het geld dat de groep hiervoor nodig had, werd verzameld door de kunstenaars van het collectief, en de winkeleigenaar organiseerde vervolgens de tentoonstelling. Ten opzichte van de kunstcollectieven destijds zijn de tweede generatie

¹¹⁷ Lind, "The Collaborative Turn," 16.

¹¹⁸ Boynik, "New Collectives," 81-82.

¹¹⁹ Boynik, "New Collectives," 88.

¹²⁰ Boynik, "New Collectives," 86.

¹²¹ Boynik, "New Collectives," 82.

¹²² Lind, "The Collaborative Turn," 28.

¹²³ Boynik, "New Collectives," 85.

collectieven veel meer bureaucratisch verstrengd.¹²⁴ De idyllische inrichting van Gorgona benadrukt de afstand tot de bureaucratische en kapitalistische westerse wereld, en daarmee de niet-kapitalistische inrichting uit die periode.

De neoliberale politieke en culturele structuur heeft dus andere vormen van samenwerking veroorzaakt. In het begin van de jaren negentig - na de val van het socialisme - veranderde de culturele politiek. Deze ondersteunt deze sindsdien meer particuliere initiatieven. Kunstenaars beschikken inmiddels over meer mogelijkheden om zich formeel te organiseren. In de jaren negentig waren er vooral collectieven of samenwerkende individuele kunstenaars die zich als ondernemers organiseerden vanuit Ngo's. Tegenwoordig wordt er meer vanuit artist-run-spaces geopereerd. Waarbij moet worden opgemerkt dat er ook kunstenaars zijn die binnen deze artist-run-spaces de traditie volgen van de kunstcollectieven van de New Art Practice. Kunstenaars die deze traditie volgen werken in kleine instellingen die worden gefinancierd met overheidsgeld van het ministerie van Cultuur. Een voorbeeld van zo'n ruimte is *P74*, waar de kunstenaar Tadej Pogačar (1960, Ljubljana) zijn werk toont en tegelijkertijd andere kunstenaars in de galerie uitnodigt.¹²⁵ Er worden dus nog steeds traditionele waarden van samenwerking voortgezet in het gewijzigde culturele klimaat.

4.3 Alternatieve geschiedschrijving als gevolg van collectiviteit

De traditie van de New Art Practice collectiviteit en de overgang naar een nieuw tijdperk kenmerken het muziek- en kunstcollectief dat onder de verschillende namen Neue Slowenische Kunst (NSK) / IRWIN / Laibach (1984, Ljubljana) opereert. Deze groep organiseerde zich vanaf 1984 onder de naam Neue Slowenische Kunst (NSK) - in het Joegoslavië dat toen als 'post-Tito' gold. Vanaf 1980, het jaar dat Tito stierf, werd gevreesd dat de eenheid van Joegoslavië instabiel zou worden en verloren zou gaan. Totalitarisme is sindsdien een belangrijk thema in het werk van Neue Slowenische Kunst en IRWIN. Ze houden zich bezig met verschillende projecten over de verhoudingen tussen kunstgeschiedenis en totalitaire regimes.¹²⁶ Daarnaast is de vraag in hoeverre kunstgeschiedenis een product is van ideologisch denken een centraal thema in hun werk.¹²⁷ Ze benadrukken dat hun werk collectief is en niet individueel. Zo wordt hun werk nooit afzonderlijk ondertekend, maar altijd met een stempel of certificaat dat goedkeuring geeft vanuit het collectief.¹²⁸ IRWIN volgde de collectieve aanpak van de New Art Practice-kunstcollectieven, maar doet dit in een activistische en radicalere vorm. Dit blijkt uit de statements die in hun eerste manifest *Laibach: 10 Items of the Covenant* (1983) werden geformuleerd om de totalitaire ideologie van Joegoslavië te becommentariëren: 'all art is subject to political manipulation, except for that which speaks the language of this same manipulation.'¹²⁹ In 2004 maakte IRWIN een werk om de retrospectieve beleving van het werk *Mt Triglav* van de OHO group in 1968 te analyseren.¹³⁰ In *Like to Like / Mt Triglav* (afb.12) encenseert IRWIN het originele werk van OHO met het idee dat reproductie afhankelijk is van de historische

¹²⁴ Boynik, "New Collectives," 86.

¹²⁵ Interview met Zdenka Badovinac, curator en directeur van de Moderna Galerija op 9 februari 2018 in Ljubljana, door Annosh Urbanke.

¹²⁶ 'About'. Website IRWIN.

¹²⁷ 'IRWIN: How to Read a Map'. Website E-Flux.

¹²⁸ 'Neue Slowenische Kunst'. Website NSK State.

¹²⁹ Badovinac, *NSK From Kapital to Capital*, 8.

¹³⁰ Wood, 'Back to the USA, Replayed,' 321.

context. De grootschalige kleurenafdruk werd opzettelijk naast de originele kleinschalige zwart-witte foto van OHO gepresenteerd. De ironische encenering van IRWIN beoogde zo impliciet te stellen dat het onmogelijk is een vaste context te scheppen en daarmee een exacte heruitvoering van OHO's werk over te brengen.¹³¹



Afb. 12 IRWIN, *Like to Like / Mount Triglav*, 2004, kleur fotografie, 168 x 199.5 x 7 cm, Galerija Gregor Podnar, Berlijn, (foto: Tomaž Gregorič).

In vergelijking tot de OHO group, die geheel onafhankelijk werkte en zich zelfs terugtrok op een boerderij om zich op kunst te richten, zoekt IRWIN nadrukkelijk de kunstwereld op om zich kritisch hiertoe te verhouden.

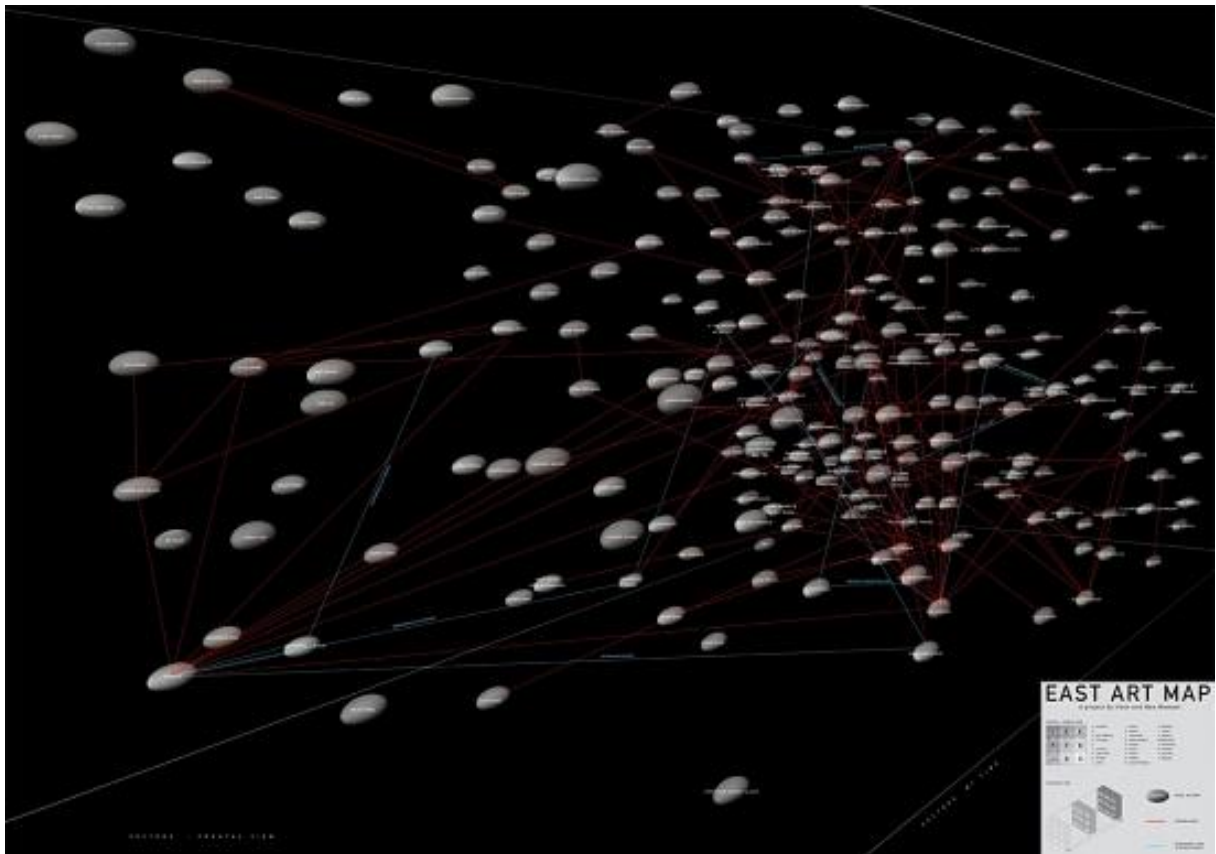
Met het project *East Art Map* (2006) werd het centrale onderzoeksthema voortgezet in een publicatie en interactieve website waarmee wordt getracht om de kunstgeschiedenis van Oost-Europese kunstenaars na de Tweede Oorlog te analyseren. Waar de publicatie essays en werken van 250 kunstenaars bundelt uit het kunstcircuit in Oost-Europa, nodigt de website (een visuele kaart, afb. 13) daarnaast het publiek uit om gegevens aan te leveren die de topografie van en kennis over Oost-Europese kunstenaars verbreed.¹³² Het project werd in samenwerking met Charles Esche, directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven, gerealiseerd.¹³³ Deze publicatie vormt een alternatieve benadering om kunst uit Oost-Europa vanuit hedendaags perspectief te inventariseren. Dit project werd weliswaar door het westen gemonitord, maar werd inhoudelijk vormgegeven en gestuurd door IRWIN. Het zit tussen een kunstwerk en geschiedschrijving in.¹³⁴ In deze tijd kan collectiviteit dus zulke andere vormen aannemen dat het in dit geval tot geschiedschrijving heeft geleid.

¹³¹ Kitamura, 'Triglav'. Website Frieze.

¹³² IRWIN, *East art map*, 12.

¹³³ IRWIN, *East art map*, 12.

¹³⁴ Ook het project *Collective Mode* (2017-2018) dat door het kunstcollectief Kuda werd geïnitieerd, hanteert een alternatieve vorm van historiseren, die net als de *East Art Map* voortkomt uit een lokale behoefte aan geschiedschrijving. Het project is een



Afb. 13 IRWIN, *East Art Map*, 2001-2005, offset op papier, 3 monitoren, video, cd, installatie afmetingen variabel, Van Abbemuseum, Eindhoven, (foto: IRWIN).

onderzoek naar collectief auteurschap in Joegoslavië (1968 tot 1991) en de post-Joegoslavische landen Bosnië en Herzegovina, Kroatië, Kosovo, Montenegro, Macedonië, Slovenië en Servië (1991 tot heden). Het doel van dit project is een systematisch overzicht vast te leggen van de structuur, oriëntatie en invloed van deze collectieven. Pantelic, *Collective mode*.

Conclusie

De hoofdvraag van dit onderzoek *hoe kunnen Gorgona, OHO group en Group of Six Artists worden begrepen vanuit een hedendaags perspectief* heeft verschillende resultaten opgeleverd.

Allereerst kan worden geconcludeerd dat er verschillende aspecten zijn die de homogeniteit van Joegoslavische kunst in het hedendaagse kunstdiscours in de weg staan. De Joegoslavische kunst is, in de context van het Oost-Europese discours, onderwerp van politieke machtsverhoudingen die nog niet met elkaar in balans zijn. De muur is weliswaar gevallen en dit is aanleiding geweest om West- en Oost-Europa met elkaar te verenigen, maar door de politieke en culturele kloof is het nog niet mogelijk om een verhaal te vertellen waarbij beide historische lijnen evenredig aan elkaar zijn en zo tot hun recht komen. De Oost-Europese kunst bevindt zich hierbij in een positie waarbij de kunstgeschiedschrijving zou moeten worden gedecentraliseerd om evenredig en in dialoog met de westerse kunstgeschiedschrijving te kunnen functioneren. Dit is niet alleen een politiek en theoretisch vraagstuk, maar ook een institutionele kwestie. Culturele instellingen moeten hun positie aanpassen en herdefiniëren aan het neoliberale democratische politieke en culturele beleid. Het is daarbij afhankelijk hoe de westerse toenaderingen op institutioneel niveau worden 'ontvangen' en in welke mate instituten zich naar het westen oriënteren.

In het kader van de conceptuele kunst wordt de specifieke context van kunstcollectieven vanuit een hedendaags perspectief onderbelicht. Het begrip 'conceptuele kunst' heeft weliswaar een internationale reikwijdte maar is in sterke mate ingebed in het westerse paradigma van deze kunstbeweging. Hierdoor is deze term dus wederom, in lijn met de kunstgeschiedschrijving en als onderdeel hiervan, gecentraliseerd in het westen. Enerzijds kan de term nuttig zijn om de internationale beweging aan te wijzen die de deconstructie van het modernisme beoogde. Anderzijds is de term op dit moment echter nog te sterk gesitueerd in het westerse kunstdiscours, waardoor over niet-westerse kunstbewegingen zoals de New Art Practice kunstcollectieven een verkleurd beeld ontstaat, aangezien de westerse interpretatie van dit begrip domineert.

De collectieve insteek van de kunstcollectieven van de New Art Practice werd toegepast om een parallelle infrastructuur in te richten waarmee, ten opzichte van het bureaucratische zelfmanagementsysteem in het socialistische regime, naar oprechte vormen van solidariteit werd gestreefd. Ze werkten op deze manier samen om een alternatieve scene te creëren en in nieuwe vormen van kunst te experimenteren. Deze aanpak was specifiek voor de tijdsgeest van de New Art Practice. In de huidige kunstwereld wordt er vanuit een andere (economische) basis samengewerkt, waaraan (collectieve) vormen van samenwerking zich hebben aangepast. Tegenwoordig is er veel meer een infrastructuur om collectiviteit op zakelijk niveau te organiseren.

Concluderend kan worden gesteld dat er bij instellingen als het MoMA vanuit hedendaags perspectief aanknopingspunten en openingen uit de traditionele westerse kunstgeschiedschrijving en kunstwereld worden toegepast om deze kunstcollectieven te begrijpen en te representeren. Op deze manier wordt er niet helemaal recht gedaan aan de context van de kunstcollectieven van de New Art Practice. Ten

tweede wordt er tegenwoordig vanuit aangepaste voorwaarden naar de collectiviteit van deze kunstcollectieven gekeken. De aandacht zou moeten worden gevestigd op de historische context om Gorgona, OHO group en Group of Six Artists vanuit hedendaags perspectief tot zijn recht te laten komen. Zo zou het perspectief minder geleid worden door het westerse paradigma. Er is dus een voortgaand debat tussen lokale en internationale theoretici, critici en musea nodig om deze kunstcollectieven in een gelijkgestelde context te representeren.

In dit onderzoek staat de dichotomie tussen Oost- en West-Europa centraal. Deze thesis heeft gepoogd in kaart te brengen en bewust te maken van de historische problematiek van deze tweedeling en de verhouding van deze kunstcollectieven ten opzichte van lokale, nationale en internationale contexten. In een voortschrijdend onderzoek zou verder kunnen worden gekeken naar collectiviteit binnen het postkoloniale discours. Hierdoor zou, met afstand van deze dichotomie, verder in kunnen worden gegaan op de groepsdynamiek en samenwerkingsverbanden die tot de werken van de New Art Practice kunstcollectieven hebben geleid. Presentatie instellingen als Framer Framed in Amsterdam en Stroom in Den Haag zouden zich lenen, omdat hier enerzijds ruimte is om het theoretische discours te betrekken, en anderzijds ook op de kunst zelf kan in kan worden gegaan.

Daarnaast zou verder kunnen worden gekeken naar de uitwisseling mét het westen. Er zou daarbij verder onderzoek kunnen worden gedaan naar de tentoonstelling *At the Moment* die in 1971 in Zagreb plaatsvond. Waar wellicht naar verbindingen en briefuitwisselingen tussen westerse en Joegoslavische kunstenaars die samen deelnamen aan deze tentoonstelling zou kunnen worden gekeken. Gedurende een archiefonderzoek in de Moderna Galerija werd duidelijk dat dit museum helaas niet beschikt over dergelijke documentatie. De Gallery of Contemporary Art in Zagreb wellicht wel en verschillende leden van de New Art Practice kunstcollectieven zijn nog steeds actief als kunstenaars. Interviews met kunstenaars uit de kunstcollectieven zouden tot nieuwe primaire bronnen kunnen leiden.

Er zijn binnen het theoretisch kader van dit onderzoek enkele beschouwingen opgenomen, maar om de dichotomie in de kunstgeschiedenis verder op te kunnen heffen en meer naar een toekomstperspectief toe te werken zou vanuit een globaal perspectief naar interpretaties van theoretici uit verschillende delen in de wereld moeten worden gekeken. Er deden zich daarnaast beperkingen voor in het literatuuronderzoek, omdat deze niet altijd binnen handbereik waren en sommige catalogi uitsluitend in het Servo-Kroatisch werden gepubliceerd. Zo richt, met name het tweede hoofdstuk, zich op bronnen die vertaald zijn naar de Engelse taal. Het derde hoofdstuk baseert zich vooral op één discussie over de situering van de conceptuele kunst. Deze discussie werd weliswaar gevoerd door vooraanstaande en belangrijke critici en theoretici met betrekking tot dit onderwerp, maar er is natuurlijk nog veel meer en uitgebreider over dit onderwerp geschreven, waardoor dit hoofdstuk slechts een selecte opinie over de conceptuele kunst bespreekt.

Dankwoord

In het bijzonder wil ik mijn thesisbegeleider Ilse van Rijn bedanken voor haar opbouwende feedback en de interessante gesprekken die ik met haar over mijn onderwerp heb mogen voeren. Het was daarnaast een eer om Zdenka Badovinac, de directrice van de Moderna Galerija, in Ljubljana te mogen interviewen. Ook wil ik de bibliotheek van dit museum en Katja Kranjc bedanken voor het verstrekken van de literatuur en verdere tips voor mijn onderzoek. Tot slot ben ik erg dankbaar dat Zoran Pantelic, oprichter van Kuda, mij op de hoogte hield van ontwikkelingen en voorzag van informatie en enthousiasme om (verder) onderzoek te doen naar kunstcollectieven uit voormalig Joegoslavië. In mijn persoonlijke kring dank ik Erik Armbrust, Anouk van Berkel, Erik Schumacher, Job Laven, Gerrie Lijster en Dirk Urbanke voor support en enthousiasme.

Bronnenlijst

Boeken

- Belting, Hans. "Contemporary Art as a global Art: A Critical Estimate.", in: Buddensieg, Andrea red. *The Global Art World*. Ostfildern: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, 2009, 38-73.
- Belting, Hans. *Art History after Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Boynik, Sezgin. "New Collectives: Art Networks and Cultural Policies in Post-Yugoslav Spaces." In: Šuber, Daniel, red. *Retracing Images. Visual Culture After Yugoslavia*. Boston: Brill Academic Pub, 2011, 81-105.
- Buden, Boris. "Die Erfindung der Balkan-Kunst: Westliche Hegemonie und Kulturelle Identitätsumwandlung in den Balkan-Regionen." In: Block, René, red. *The Balkans Trilogy*. Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2007, 199-204.
- Ćurčić, Branka. "The Novi Sad Neo Avant-Garde of the 1960s and 1970s." In: Dojić, Zorana, red. *Political practices of (post-) Yugoslav art: retrospective 01*. Belgrade: The Museum of Yugoslavian History, 2010, 176-180.
- Denegri, Ješa "Inside or outside "Socialist Modernism?". Radical views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970." In: Suvakovic, Misko, red. *Impossible histories: historical avant-gardes, neo avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. Cambridge: The MIT Press, 2003, 171-182.
- Grija, Dusan. "Two Times of One Wall: The Case of the Student Cultural Center in the 1970s." In: Dojić, Zorana, red. *Political practices of (post-) Yugoslav art: retrospective 01*. Belgrade: The Museum of Yugoslavian History, 2010, 124-154.
- IRWIN, red. *East art map: Contemporary art and Eastern Europe*. Londen: Afterall, 2006.
- Lind, Maria. "The Collaborative Turn." In: Billing, Johanna, red. *Taking The Matter Into Common Hands*. London: Black Dog Publishing, 2007, 15-31.
- Mansfield, Elizabeth, red. *History of Modern Art*. 7th ed. London: Pearson Education, 2014.
- Piotrowski, Piotr. *Art and Democracy in Post-communist Europe*. Poznan: Reaktion Books, 2012.
- Saïd, Edward. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, New York: Penguin Books Ltd, 1978.
- Suvakovic, Misko, red. *Impossible histories: historical avant-gardes, neo avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. Cambridge: MIT Press, 2003.

Wood, Catherine. "Back to the USA, Replayed." In: Cufer, Eda, red. *NSK from Kapital to Capital: Neue Slowenische Kunst – An Event of the Final Decade of Yugoslavia*. Londen: the MIT press, 2015, 319-325.

Zabel, Igor. "A Short History of OHO." In: IRWIN, *East art map: Contemporary art and Eastern Europe*. Londen: Afterall, 2006, 410-432.

Tentoonstellingscatalogi

Arteast 2000+ International Collection: The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West, Zdenka Badovinac, red. Ljubljana: Moderna Galerija, 2000. Tentoonstellingscatalogus.

Gorgona: protocol of submitting thoughts, Marija Gattin, red. Zagreb: Museum of Contemporary Art, 2002. Tentoonstellingscatalogus.

Group of Six Artists, Janka Vukmir, red. Zagreb: Soros Center for Contemporary Arts - Zagreb, 1998. Tentoonstellingscatalogus.

OHO: A Retrospective, Španjol, Igor red. Ljubljana: Moderna galerija, 2007.

Tentoonstellingscatalogus.

The Group of Six Artists: retrospective exhibition, Janka Vukmir, red. Zagreb: Soros Center for Contemporary Arts, 1998. Tentoonstellingscatalogus.

The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978, Marijan Susovski, red. Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978. Tentoonstellingscatalogus.

Overige bronnen

Urbanke, Annosh. *Hedendaagse kunstcollectieven in de post-Joegoslavische conditie*, Utrecht, 2016 (Bachelorscriptie Kunstgeschiedenis Universiteit Utrecht).

Pantelic, Zoran. *Collective mode*. Novi Sad, 2017-2018 (Kuda).

Websites

'A Post -Tito Yugoslavia Is Worrying NATO'. New York Times.

<https://www.nytimes.com/1977/06/26/archives/a-posttito-yugoslavia-is-worrying-nato.html>

(geraadpleegd 22 april 2018).

'About Kontekst'. Kontekst.

<https://kontekstprostor.wordpress.com/about/english> (geraadpleegd 15 april 2018).

'About'. IRWIN.

<http://www.irwin.si/about/> (geraadpleegd 6 april 2018).

'About'. BAK, basis voor actuele kunst.

<http://www.formerwest.org/About> (geraadpleegd 15 januari 2018).

'Catalogue from XVI Biennale in Sao Paulo', Digitizing Ideas.

<http://www digitizing-ideas.org/en/entry/20045> (geraadpleegd 26 april 2018).

'Kunsthau Pasquart - IRWIN: How to Read a Map'. E-Flux.

<https://www.e-flux.com/announcements/152361/irwinhow-to-read-a-map/> (geraadpleegd 20 mei 2018).

'Kuda about'. Kuda.

<http://www.kuda.org/en/kudaabout-e> (geraadpleegd 15 april 2018).

'NSK State'. Neue Slowenische Kunst.

<http://times.nskstate.com/about-nsk/> (geraadpleegd 28 maart 2018).

'New Tendencies'. Monoskop.

https://monoskop.org/New_Tendencies (geraadpleegd 29 februari 2018).

'Summer 1967, Table of contents'. Art Forum.

<https://www.artforum.com/inprint/issue=196706> (geraadpleegd 25 augustus 2017).

'Toetreding Servië tot de Europese Unie'. Europa Nu.

https://www.europa-nu.nl/id/vh9if1ear39f/toetreding_servie_tot_de_europese_unie (geraadpleegd 15 januari 2018).

Badovinac, Zdenka. 'Conceptual Art and Eastern Europe: Part I'. E-Flux.

<http://www.e-flux.com/journal/41/60238/conceptual-art-and-eastern-europe-part-ii/> (geraadpleegd 15 augustus 2017).

Badovinac, Zdenka. 'Conceptual Art and Eastern Europe: Part II'. E-Flux. [https://www.e-](https://www.e-flux.com/journal/40/60277/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/)

[flux.com/journal/40/60277/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/](https://www.e-flux.com/journal/40/60277/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/) (geraadpleegd 15 augustus 2017).

Badovinac, Zdenka. 'Contemporaneity as Points of Connection'. E-Flux.

<http://www.e-flux.com/journal/11/61343/contemporaneity-as-points-of-connection/> (geraadpleegd 22 april 2018).

Bago, Ivana. 'At the moment – first international exhibition of conceptual art in Yugoslavia'.
<http://tranzit.org/exhibitionarchive/at-the-moment-1971-first-international-exhibition-of-conceptual-art-in-yugoslavia/> (geraadpleegd 15 januari 2018).

Bago, Ivana. 'Exhibitions-Actions by the Group of Six Artists'. Tranzit.
<http://tranzit.org/exhibitionarchive/exhibitions-actions-by-the-group-of-six-artists/> (geraadpleegd 28 februari 2018).

Brownell, Ginanne. 'Belgrade's Art Scene, Waiting for Its Moment'.
<http://www.nytimes.com/2012/06/30/arts/30iht-scbelgrade30.html> (geraadpleegd 17 april 2018).

Buden, Boris. 'The post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique: An Introduction On Critique as Countercultural Translation'. <http://eipcp.net/transversal/0208/buden/en> (geraadpleegd 9 maart 2018).

Denegri, Jesa. 'Gorgona Group - Now and Then'. Museum of Modern Art.
http://post.at.moma.org/content_items/176-gorgona-group-now-and-then (geraadpleegd 15 april 2018).

Heiser, Jörg. 'Moscow, Romantic, Conceptualism, and After'.
<http://www.e-flux.com/journal/29/68122/moscow-romantic-conceptualism-and-after/> (geraadpleegd 25 april 2018).

Kitamura, Katie. 'Triglav'. Frieze.
<https://frieze.com/article/triglav> (geraadpleegd 15 maart 2018).

Pogacnik, Marko. 'taking part in the international selection of the 57th Venice Biennale 2017 entitled "Viva Arte Viva"'. Marko Pogacnik.
http://www.markopogacnik.com/?page_id=21 (geraadpleegd 15 januari 2018).

Biljage

Interview Zdenka Badovinac

9th of February 2018

Interview with Zdenka Badovinac, curator and director of the Moderna Galerija since 1993. The interview took place in Moderna Galerija Ljubljana, Slovenia.

My thesis is focused on the art collectives of the New Art Practice. I am writing it from a contemporary view, so I am trying to make the retrospective point of view transparent. The collectives Gorgona, OHO group and Group of Six Artists will be the case groups for my thesis. I would like to ask you some questions about the collective practice of those groups, the exchange between those groups and western artists and collectivism nowadays.

As I read was the collectivism connected to the self-management system in the socialistic society of that period. To which extent were those collectives influenced by socialism, and at the same time an independent movement within Yugoslavia?

'The self-management system was a specific model of socialism in Yugoslavia. Every municipality had a certain structure that related to different activities from culture and social life. The artist groups were not really directly related to those kinds of structures. Although, in some municipalities there were very important small cultural centers, like socialist youth organizations for young people, it functioned as a place where you could learn and participate - for example in a photo club. Those small alternative spaces served as an important infrastructure for some artists, especially for film makers to use equipment. The places had relative freedom and were not very much controlled. I would say that these socialist student centers in Belgrade, Zagreb and for example SKUC gallery (open since 1978) in Ljubljana were very important gallery spaces where artists, students, amateurs and intellectuals gathered. They were able to present their work there and have a specific production. Nonetheless there were also artists who were working independently of any of these kinds of structures.'

'The earlier group Gorgona (Zagreb, 1959), a group of artists and intellectuals in Zagreb, had their own gallery in a small store. They tried to produce the exhibitions there and developed a certain kind of self-economy, which was based on the membership. Each member was supposed to put some money in this collective. Depending on the needs, each of them would take something from this collective money.

Other groups from the sixties - like OHO group (Ljubljana, 1966) – were not connected to any organization. They worked independent in the public space and nature. Their practice didn't take much money. They sold objects on the street market. The member Marko Pogačnik (Kranj, 1944) sold for example match boxes with original drawings under the same price like you can buy them in the store. Group of Six Artists (Zagreb, 1975) organized around a small gallery in a basement. They did some program there but many of their actions took place urban space and in the streets. Also, the group IRWIN / Neue Slowenische Kunst (Ljubljana, 1984) was not related to the self-management system.'

So they were actually all independent?

‘Yes, they were all independent. But some of the artists who needed more infrastructure, artist groups like IRWIN / Laibach, exhibited in SKUC gallery. Laibach first exhibited even in the student blocks and later in SKUC gallery. The culture centers and galleries functioned as an alternative space but were at the same time supported by public money. But there was no direct relation and collaboration between artists and the socialistic political system.’

What were the motives, besides the self-economy of those groups, to work collectively?

‘There were collectives from the fifties on. It was easier to work like that, to organize themselves in terms of networks in the region and international. So, I would say that collectives served as a parallel infrastructure, because there was solidarity, there were common spaces, publications and networks. It was also related to the concepts of their practice. It was based on the post-avant-garde practices. In socialism there was always this collective habitus. Collectivism was stimulated by the system itself, but in the practice of politics it was always a little ‘fake’. So, the collectivism was related to the self-management. The idea was that many people could participate in the cultural issues. A lot of things were stimulated in terms of communality. The collectivism of the post-avant-garde was already embedded in the art of the avant-garde artist groups. Secondly it was based in the collective habitus. Third aspect of collectivism was a pragmatic need of solidarity and infrastructure. Those three things are the basics of understanding the collectivism in former Yugoslavia.’

The three collectives were different in their ideology and structure. They were part of the same network. What did the groups share and which were the most differing characteristics among Gorgona, OHO group and Group of Six Artists?

‘First of all were these three groups from different generations. There is already this generation issue. Gorgona is the oldest among the groups, after them came the OHO group and Group of Six Artists. So, the common thing is that all of them tried to build an alternative model of cultural production. Gorgona tried to do this via self-economy, the small gallery (where also other international artists exhibited and participated) and the anti-magazine of the group. This magazine served as a tool to create international collaborations. The OHO group created a movable gallery. This gallery was placed in the university building and public space. They shared a certain critique of exhibiting art only in institutions. OHO group even moved to the country side and lived on a farm without being dependent on any technological, political and economic support.

The differences are related to their work. Gorgona worked in the urban space. They tried to be different from the cultural establishment, that was in socialism like a red bourgeoisie. The Gorgona members played it like a sort of dandism: it was an indirect critique in the socialist bureaucratic society. And then OHO group was very much about cosmology and nature. While Group of Six Artists came back to the urban space in a very different way than Gorgona.

Would you define the collectives from that period romantic?

'We can find some romanticism in their work. Already the idea of self-economy, which was based on the very concept of non-profit can be considered as romantic. At the same time, it is also related to the idea of socialism. This concrete idea of self-economy can be related to the art direct critique of the socialism that didn't really work in the pure idea of socialism and communism. Already the idea of a collective was a direct critique on 'official collectivism', because the self-management system actually became too complicated and bureaucratic – it didn't really work in the practice. The artist collectives served as an example of genuine collectivism. So it can be seen as romantic or a critique but I would rather use the word utopian. This collectivism was an idea of the imagination of a better society should look like and not about escaping.'

The 'At the Moment' exhibition took place in Zagreb in 1971 where artists like Sol LeWitt (New York, 1928-2007), Laurence Weiner (New York, 1942), OHO group and KOD group (Novi Sad) collaborated. Do you know if there was a continuing exchange between East- and West-European and American artist was after that exhibition?

'There was not such a strong exchange actually. That were particular cases. In Zagreb there were very important Biannual exhibitions, with the New Tendencies movement, which was very international. The New Tendencies was based on the relationship between art and science – conceptual artists were also involved. The Biannual exhibitions in Zagreb was the most international platform. Then you have some few loose examples, like Gorgona who invited some artists to collaborate for the anti-magazine. OHO group did a performance with Walter de Maria (Los Angeles, 1935-2013). He came to Ljubljana, they worked together, and he tried to teach them how to enter the international art scene. The Group of Six Artists were not at all internationally involved.'

How would you define this collective mode from that period from the contemporary point of view?

'These kinds of groups do not exist today. There are groups but they don't work like that anymore. The condition has changed. In the beginning of the nineties - after the fall of socialism - the cultural politics changed and supported the more private initiatives. This means that also the artists got more opportunities to formally organize themselves. Through the nineties you had quite some specifically collectives or collaborating individual artists – they organized in NGO's as a kind of entrepreneurs. It has changed from art collectives to artist-run-spaces. In Ljubljana there are for example some very important artists at the moment, who follow this tradition of the art collectives of post-avant-garde and work in small institutions which are financed by public money of the Ministry of Culture. They get four years of funding. The gallery P74 (Ljubljana) is an example of such a space that is run by Tadej Pogačar (Ljubljana, 1960) – one of the most important artists who follow this tradition. He presents his work and other artists in the gallery.'