

3

WIE DIE KONZEPTKUNST NACH BELGRAD KAM

3.1 Formen der Kooperation und symbiotische Beziehungen am SKC

In der Bemerkung Ješa Denegriz, dass der Ausstellung Drangularijum unzählige Treffen und Diskussionen vorangegangen seien, kommt indirekt zur Sprache, wie die Zusammenarbeit zwischen den unterschiedlichen Akteurinnen am SKC funktionierte: dialogisch und unhierarchisch. Euphorisch beschrieb Biljana Tomić im Interview die Atmosphäre in den Anfangsjahren des Kulturzentrums:

«Die Arbeit am SKC war wirklich eine Kooperation zwischen uns allen. Manchmal kann ich nicht sagen, wer was gemacht hat, weil wir alle bereit waren, über neue Dinge zu sprechen. Wir waren so schnell und offen und laut. Über unseren Ideen tauschten wir uns ständig aus und daher holten wir uns gegenseitig ab und machten eine Kombination aus allem. Es war fantastisch. Am Anfang war es nicht so wichtig, was wir machten, sondern dass wir machten.»¹

Wäre dies im Detail nachweisbar und wäre nicht am Schluss die Idee einer individuellen Autorschaft doch dominant geblieben, könnte man – dies ist die Meinung einiger Zeitzeugen – viele der entstandenen Werke als Produkt kollektiver Ideen und des gemeinsamen Austauschs bezeichnen. In einigen

¹ Tomić 5. September 2012.

Fällen ist die Kollektivität deutlicher sichtbar, so zum Beispiel in der Zusammenarbeit innerhalb von Paarbeziehungen. Eine Symbiose in Leben und Arbeit existiert bei den Kunsthistorikern Tomić und Denegri, die seit 1960 ein Paar sind und die künstlerische Szene Jugoslawiens und später Serbiens wesentlich prägten und bis heute mitgestalten: Denegri als Kurator im MSUB und Kunstkritiker, Tomić als langjährige Leiterin des SKC und später Organisatorin des Festivals *Real Presence*.² Weitere Paare der Zeit waren Marina Abramović und Neša Paripović, von denen Tomić sagt, dass sie sehr eng zusammengearbeitet hatten, wenn sich das in den Autorschaftszuweisungen auch nicht niederschlägt.³ Mit ihrem späteren Partner Ulay hat Abramović die Form der Zusammenarbeit intensiviert, für ihre gemeinsamen Performances kann von einer Co-Autorschaft die Rede sein. Eine bis heute andauernde symbiotische Lebens-Arbeitsform besteht auch zwischen dem Künstler Zoran Popović und der Kunsthistorikerin und Autorin Jasna Tijardović, die beide von Anbeginn am SKC tätig waren. Eine in den Werken selbst sichtbare Beziehung ist die zwischen Raša Todosijević und Marinela Koželj, auch wenn ihre spezifische Arbeitsteilung die konkrete Form und das Ausmaß der Zusammenarbeit verschleiert: Todosijević ist offiziell der alleinige Urheber der Arbeiten, während die Kunsthistorikerin Koželj die Rolle der «Muse» innehatte und manchmal als Mit-Performerin tätig war. Heute beteiligt sie sich mit ihrem Detailwissen und ihren Erinnerungen an Interviews. Welche Rolle Koželj in der Konzeption der Performances gespielt hat, ob sie in Gesprächen eigene Ideen einbrachte oder nicht und ob diese schlussendlich Eingang in die Werke fanden, darüber schweigen sich die beiden aus. Die genannte Arbeitsteilung scheint sich so stark gefestigt zu haben, dass zumindest in der Kommunikation nach außen das seit Langem etablierte Bild nicht mehr verändert wird. Eine Ausnahme bildet eine von Todosijević kuratierte Ausstellung, in der die Tatsache, dass künstlerische Zusammenarbeit, insbesondere die von Paaren (oder sonstigen Zweierkonstellationen), ein wichtiges Thema unter den Akteuren am SKC war, ihren deutlichsten Ausdruck findet. Die Ausstellung mit dem Titel *1 & 1* wurde vom 22. Mai bis 6. Juni 1974 in der Galerie des SKC gezeigt. Dem Katalog zufolge wurden Werke folgender Künstler und Künstlerinnen ausgestellt:

2 Einem vollständigen Überblick über die Tätigkeiten der beiden Kunsthistoriker zu geben, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Es wäre ein Projekt für sich, die berufliche Geschichte des Paares nachzuzeichnen, das nicht nur die jeweils aktuellen künstlerischen Entwicklungen in Jugoslawien/Serbien begleitete und mitprägte, sondern auch an der Historiografie der jugoslawischen/serbischen Kunst arbeitet. In einer Publikation jüngeren Datums hat Denegri eine Auswahl an Texten (Ausstellungskritiken und Katalogbeiträge), die er im Zusammenhang mit dem SKC verfasst hat, zusammengetragen. (Siehe: Denegri 2003a.)

3 Tomić 5. September 2012.

Arcelli & Comini, Barbara Kozłowska & Zbigniew Makarewicz, Beatrice Parent & Bernard Borgeaud, Bernd & Hilla Becher, Goran Đorđević & Vojislav Radulović, Ida Biard & Goran Trbuljak, Michelangelo Pistoletto & Maria Popi, Nuša & Srečo Dragan, Karel Miler & Petr Štembera, Radomir Damjan & Dunja Blažević, Raša Todosijević & Marinela Koželj, Roland Miller & Shirley Cameron & Freunde, Tim Jones & P. A. Evans, Zoran Popović & Jasna Tijardović.⁴ Die Ausstellung selbst, über die aus den Abbildungen im Katalog, den Skizzen und kurzen Texten einige Informationen gewonnen werden können, analysiere ich an dieser Stelle nicht. An späterer Stelle wird jedoch Todosijevićs Performance *Wasser trinken* [Pijenje vode] ausführlich besprochen, die in Form einer Dokumentar fotografie mit erläuterndem Text seinen Beitrag zur Ausstellung *1 & 1* darstellt. *Abb. 107–112*

Doch vorerst kehre ich zu den Kooperationsformen am SKC zurück. Auf der Makroebene war das SKC in verschiedene Abteilungen unterteilt: bildende Kunst (mit der Galerie des Studentischen Kulturzentrums [Galerija Studentskog kulturnog centra] und der Glücklichen Galerie [Srećna Galerija]), Musik und Film.⁵ In dieser Arbeit stehen die Aktivitäten der Abteilung für bildende Kunst im Vordergrund, auch wenn, wie Miško Šuvaković hervorhebt, insbesondere im Rahmen von Festivals die verschiedenen Abteilungen miteinander kooperierten.⁶ Wie aus der Beschreibung Tomićs hervorgeht, war das SKC kein Ausstellungsraum, in dem Kuratorinnen Ausstellungen mit immer wechselnden Beteiligten organisierten, sondern es war ein Treffpunkt, Ort des intellektuellen Austauschs, kollektives Atelier, und die jeweils dort Tätigen gingen täglich am SKC ein und aus, standen im Dialog und unterschieden nicht zwischen Berufs- und Privatleben. Die sechs Künstler dominierten die Aktivitäten (zusammen mit Direktorium und Kuratorium) so lange, bis ein paar Jahre später neue Gruppen jüngerer Künstler dazustießen und sich einen Platz im SKC zu erobern suchten. Zwischen älteren und jüngeren entstanden Rivalitäten und Animositäten, die bis zum heutigen Tag deutlich spürbar sind bzw. von den Parteien offen artikuliert werden.⁷ Geschuldet sind sie unterschiedlichen

4 Raša Todosijević (Hg.): *1 & 1*, Ausst.-Kat. Galerija Studentskog Kulturnog Centra, Belgrad 1974.

5 Miško Šuvaković: «SKC ili o beogradskom post/konceptualizmu [Das SKC oder über den Belgrader Post/Konzeptualismus]», in: Šuvaković 2010a, S. 445–462, hier S. 445.

6 Ebd., S. 446.

7 Im Laufe der Zeit haben sich die Rivalitäten selbstverständlich gelegt, müssen aber nach Aussagen von Miško Šuvaković, einem Mitglied der Konzeptkunst-Gruppe 143 sehr ausgeprägt gewesen sein. Im Interview mit dem Künstler und Theoretiker kommt deutlich zum Ausdruck, dass er als junger Mann für die damals dominierende «Gruppe der sechs» wenig übrig hatte. Auch hat er sie später in seinen Publikationen stets stiefmütterlich behandelt, weil sie seinen künstlerischen Präferenzen bis heute nicht entsprechen. (Šuvaković 28. September 2012.)

Kunstauffassungen, was am deutlichsten bei der Gruppe 143 sichtbar ist, deren Position ich noch vorstellen werde.

Nun inspirierten sich die Mitglieder der «Gruppe der sechs» (plus ihre Partner) nicht nur gegenseitig und entwickelten durch das ununterbrochene Arbeiten und Denken am gleichen Ort viele Ideen gemeinsam. Entscheidende Impulse gingen auch von den ein wenig älteren und fürs Programm verantwortlichen Kunsthistorikerinnen aus. Das SKC war kein *artist run space* in dem Sinne, dass sämtliche Entscheidungen von Künstlerinnen allein getroffen worden wären. Die wichtigste Rolle spielten Tomić und – indirekter – ihr Partner Denegri. Beide waren sie älter und sowohl national als auch international gut vernetzt. Ein besonders gutes Beziehungsnetz pflegten Tomić und Denegri mit der italienischen Szene, das heißt, sie waren mit den Strömungen der italienischen Neo-Avantgarde, der Arte Povera vertraut. Am Anfang aller ihrer Kontakte jedoch stand die Zagreber Szene.⁸ 1961, noch als Studentin, reiste Tomić nach Zagreb und lernte dort die Gruppe New Tendencies/Nove tendencije/Nouveaux tendances kennen – der Name war offiziell dreisprachig –, die sich damals mit einer Ausstellung in der Galerie zeitgenössischer Kunst [Galerija suvremene umjetnosti] gerade formierte.⁹

3.2 Die andere Linie

In Zagreb verkehrten Tomić und Denegri in der Städtischen Galerie zeitgenössischer Kunst [Gradska galerija suvremene umjetnosti] und der Galerie des Studentischen Zentrums [Galerija studentskog centra], die seit 1961 bestand und ab Mitte der 1960er Jahre der maßgebende Ort für die Produktion von Konzeptkunst in Zagreb wurde.¹⁰ Später war zudem die von Sanja Iveković und Dalibor Martinis gegründete Podroom Galerie (1978–1980) von besonderer Bedeutung für die Konzeptkunst in Jugoslawien.¹¹ Zagreb war in Jugoslawien dank der Gruppe EXAT-51 (gegründet 1951) das Zentrum für abstrakte Kunst geworden. Kunsthistorisch sind EXAT-51, die Strömung New Tenden-

⁸ Die folgenden Ausführungen basieren auf Tomić 5. September 2012.

⁹ Ješa Denegri: *Prilozi za drugu liniju 2. Dopune hronici jednog kritičarskog zalaganja. EXAT-51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona* [Beiträge zur zweiten Linie 2. Nachträge zur Chronik eines kritischen Einsatzes. EXAT-51, New Tendencies, radikaler Informel, Gorgona], Wien/Belgrad: Macura 2005, S. 53. Denegri hat in diesem und dem 1. Band seine Kritiken versammelt, die seit 1965 in verschiedenen Kunstzeitschriften, Tageszeitungen und Radioprogrammen veröffentlicht oder ausgestrahlt worden waren.

¹⁰ Darko Glavan: «Eksperiment i inicijativa. Experiment and Initiative», in: Students' Center Gallery 2005, S. 10–82, hier S. 11 und S. 49.

¹¹ Ivana Bago: «A Window and a Basement: Negotiating Hospitality at La Galerie des Locataires and Podroom – The Working Community of Artists», in: *Artmargins*, Bd. 1, Nr. 2–3, 2012, S. 116–146, hier S. 116.

cies und spätere Konzeptkunst eng miteinander verbunden. Denegri prägte für diese künstlerischen Entwicklungen den Terminus «die andere Linie» [druga linija], weil sie zwar ebenso wie die offizielle Kultur dem Modernismus verpflichtet waren, sich aber an einem anderen Strang ausrichteten. Die «andere Linie» war deshalb anders, weil sie sich an den Traditionen von Bauhaus und Dada orientierten statt an Pablo Picasso oder Georges Braque.¹² Den harten Kern der Gruppe bildeten die Maler Ivan Picelj und Aleksandar Srnc, der Architekt Vjenceslav Richter und der Designer Zvonimir Radić. Richters Hauptinteresse galt einer Synthese der Künste, wobei er als historisches Vorbild die mittelalterlichen Dombauhütten nannte – womit er sich direkt auf das Konzept des Bauhauses von Walter Gropius berief, das dieser 1919 in seinem Manifest formuliert hatte. Die Synthese verlief für Richter notwendigerweise über die Abstraktion.¹³ Gemäß Denegri sahen die Mitglieder von EXAT-51 die Abstraktion als das geeignetste Mittel für den rationalen Aufbau einer neuen sozialistischen Gesellschaft an. Konkrete erste Aufträge, die die Künstler noch vor der offiziellen Gründung von EXAT-51 zusammen ausführten, waren Messepavillons- und stände, in denen architektonische Strukturen und Ausstellungsdesign sich mit malerischen, gestalterischen, plastischen und architektonischen Kompetenzen vereinigten. Sie taten dies mit internationalem Erfolg, gewannen unter anderem für die Ausstellungsräume auf der Messe in Chicago 1950 den *Grand Prix*. Denegri sieht EXAT-51 in einem komplementären Verhältnis zu einer künstlerischen Bewegung, die in ihrem Anspruch ebenso antiakademisch war: die Informel-Malerei. Während aber die abstrakte Kunst mit Optimismus und Glauben an die Rationalität auf eine Synthese der Künste und den Aufbau einer neuen Gesellschaft zielte, befasste sich die dunkle und pessimistische Malerei des Informel mit den individuellen Abgründen des Menschen.¹⁴

Aus der Gruppe EXAT-51 ging ab 1961 die Bewegung New Tendencies hervor, die den Bereichen der neokonkreten Kunst, des Neokonstruktivismus, der Op Art und der kinetischen Kunst verpflichtet waren und kontinuierlich die Grundideen der vorangegangenen Bewegung weitertrugen, auch wenn sie mit diesen in der Kulturszene immer in der Minderheit waren – und die Vorstellung, beim Aufbau einer neuen Gesellschaft mitzuhelfen, sich offensichtlich nicht so in die Tat umsetzen ließ, wie die Künstler es sich erhofft hatten. Denegri beschreibt anschaulich den Zwiespalt, in dem sich die Bewegung befand.

12 Stevan Vuković: «Die andere Linie. Interview mit dem Kunsthistoriker Jerko (Ješa) Denegri», in: *Springerin*, Bd. 13, Nr. 2, 2007, S. 44–49, hier S. 45.

13 Ješa Denegri: *Constructive Approach Art. Exat 51 and New Tendencies*, Zagreb: Horetzky 2000, S. 43–46.

14 Ebd., S. 85.

«To accept the contemporary world in its global projections, but not the concrete social institutions leading it, to believe in the progress of civilisation, but see that its results are not justly distributed within a social organism, meant bringing yourself into a breach between what you want and what is possible, between the ideals and the reality. This is the reason why this art often appeared as dualistic, even to its followers. It appears to be functionalistic and utopian at the same time. Functionalistic, because it looks for effects, consequences, results, everywhere; in a word it demands application. Utopian, because in absence of confirmation it wants to see and anticipate the world of today and of the future as an entirely ordered, rationally handled and constructed system.»¹⁵

Allen Dilemmata zum Trotz bereitete die Arbeit der beiden an den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts orientierten Gruppen EXAT-51 und New Tendencies den Grund für Künstler, die, ebenfalls mit avantgardistischem Anspruch, den jugoslawischen Modernismus hinter sich ließen.

Eine Institution fanden jüngere Künstlerinnen, die sich in dieser Traditionslinie verorteten, in Zagreb in der Galerie des Studentischen Zentrums (SC) [Galerija studentskog centra] die dem gleichen Zweck diente wie das später gegründete SKC in Belgrad. Gemäß Darko Glavan, der die Geschichte der Galerie des SC untersuchte, fanden in den späten 1960er Jahren Ausstellungen mit Aleksandar Srnec (1967), Vjenceslav Richter und Andrija Mutnjaković (1969) und eine Sektion der vierten New Tendencies Ausstellung (1969) statt. «From the very list of exhibitors the direct link with the EXAT-51 inheritance can be seen, particularly the propensity to a synthesis of diverse classical visual disciplines and their subsequent ambientalisation.»¹⁶ Trotz der deutlichen Genealogie verweist Glavan auch auf die Unterschiede zwischen den älteren und jüngeren Künstlern. 1967 fand die Ausstellung Hit Parade [Hit parada] statt, die erste, die «neuen Kunstpraktiken» zuzurechnen ist. Sie bestand aus Ambientes von Mladen Galić, Ante Kuduz, Ljerka Šibenik und Miroslav Šutej. **Abb. 40–42**

Glavan bedauert, dass der Mangel an Beschreibungen und fotografischer Dokumentation eine Rekonstruktion der Ausstellung und der sie begleitenden Ereignisse extrem schwierig mache. Offenbar wurden die Ambientes noch am Eröffnungsabend zerstört, weil einige der Besucherinnen sie – ent-

¹⁵ Ebd., S. 98.

¹⁶ Glavan 2005, S. 13.

gegen der Intention von Kurator und Künstlerinnen – als Aufforderung zu einem destruktiven Happening auffassen.¹⁷ In der Aktivität der Betrachter – sei sie nun intendiert gewesen oder nicht – liegt die Hauptdifferenz der «neuen Kunstpraktiken» zu ihren Vorläufern.

Die erste Ausstellung, die Glavan der Konzeptkunst in Kroatien zu-rechnet, hieß Ausstellung der Frauen und Männer [Izložba žena i muškaraca] (1969) und präsentierte dem Publikum nichts als den leeren Galerieraum, so-dass die Frauen und Männer, die sich im Galerieraum aufhielten, zu den ei-gentlichen «Exponaten» wurden.¹⁸ Der in der galerieeigenen Zeitung [Novine] erschienene Text erläutert das Konzept. Der vor Ironie und bissigem Humor sprühende Text verdient es, in einiger Länge zitiert zu werden:

«In der vergangenen Saison wurden in unserer Galerie acht Eröffnungen verschiedenster Ausstellungen abgehalten. In dieser neunten haben wir uns versammelt, um gemeinsam, von der Kunst und ihren verwirrenden Formen ungestört, deren Ende abzustecken. Unsere Eröffnungen besuchen kultu-relle und manuelle Arbeiter, Maler und Bildhauer, Modelle, Grafiker, Kunsthistoriker und Geschichtshistoriker, TV-Arbeiter, Literaturwissenschaftler (selten), Schauspieler vom Theater ge-genüber, Ballettkünstler beider Geschlechter, Fotografen und Fotografien, Philosophen marxistischer Ausrichtung und Marxis-ten ohne Ausrichtung, Kybernetiker und Liebhaber, Direktoren und Sekretärinnen, Architekten ohne Beruf und Urbanisten ohne Arbeit und natürlich zahlreiche ausländische Gäste. Auch einige Kunstkritiker besuchen uns. Die Übrigen schreiben intuitiv. Wir bemühen uns, dass unserer Einladung zur Eröffnung so viel Eingeladene wie möglich Folge leisten, denn eure Einladung ist euer Erfolg. Wir eröffnen heute eine Ausstellung einer intimen Begegnung mit den Exponaten. Jede Ausstellungs- und Kulturin-stitution überhaupt arbeitet daran, die Überzeugung von der poetischen Bedeutung des menschlichen Werks zu erhöhen. Im Wissen, dass jeder von uns auf irgendeine Weise dieses Werk ist, haben wir euch versammelt, damit ihr euch untereinander noch einmal eurer Wichtigkeit versichert. Von ihr überzeugt, haben wir entschieden, dass wir euch in diesem Moment reine

17 Ebd., S. 14.

18 Ebd., S. 22. Glavan erwähnt nicht, wer die Autoren der Ausstellung waren.



Abb. 40-42
Ausstellung Hit Parade,
Galerie des SC Zagreb
1967



Anwesenheit ermöglichen, Anwesenheit ohne Verpflichtungen: seid einfach jene stille Leidenschaft, die euch zu Gesprächen, zu Tratsch, zum Mittagessen, zum Schlafen, ans Werk und in den Traum führt. [...] Seid, um Gottes Willen, eine Ausstellung. In dieser Ausstellung seid ihr das Werk, die Figuration, der sozialistische Realismus. [...] Die Kunst ist nicht neben euch. Entweder es gibt sie nicht oder *ihr* seid sie. [...] Deshalb eröffnen wir heute eine Ausstellung ohne Exponate; vielmehr sind wir hier, um uns zu exponieren. Seid also Männer, seid Frauen. Vergesst, dass ihr Beamte wart, vergesst, dass ihr Künstler wart, vergesst, dass ihr Wissenschaftler wart, vergesst, dass ihr in der Ehe, im Ausland, in der Kirche, auf dem Schiff, auf der Insel, insbesondere auf der Wiese wart, vergesst, dass ihr auf Gras herumgetreten seid, das andere essen. [...] Wir sind sicher, dass euch diese neunte diesjährige Ausstellung den Glauben an die Kunst zurückgibt. Die hegelianische Skepsis und das Wort vom Ende der Kunst werdet ihr an diesem Ort erleben, *hic et nunc*, eure Niederlage. Und die Opfer werden sich nicht von den Tätern unterscheiden. [...] Schaut euch an, wie ihr euch immer im Spiegel anschaut, und vergesst nie, wessen Gesicht das ist. Schaut eure Bekannten an, wie ihr euch selbst anschaut, und die Liebe wird sich wieder in der Welt verbreiten. Soll aus dieser Ausstellung, soll aus diesem Hof, aus dieser Galerie, aus diesem Zentrum, im Angesicht der Kunst die Welt selbst wiedergeboren hinausgehen. Das ist unser bescheidener Wunsch.»¹⁹

Der Text zur «didaktischen Ausstellung», der vermutlich bei der Eröffnung vorlag, macht sich über den Kunstbetrieb lustig, feiert ironisch das Ende der Kunst und beleidigt das Publikum nach allen Regeln der Kunst. In der drauffolgenden Nummer der Novine legen die Autoren nach:

«Eine freche Provokation ist ohne Kommentare und Empörung [...] vorübergegangen. Durch unseren Appell haben wir an jenem Abend des 27.6. [...] einige hundert Leute, Männer und

¹⁹ Galerija SC. Novine 1969: «Izložba žena i muškaraca (didaktička izložba) [Ausstellung der Frauen und Männer (didaktische Ausstellung)], Nr. 8, 1969, S. 29–30, hier S. 29. Der oder die Verfasser des Texts sind nirgends vermerkt. (Abschrift des Originals in Anhang 1.) Hervorhebungen S.R.

Frauen, versammelt, die mit nicht geringem Vergnügen gekommen sind, um «andere» anzuschauen, aber wir haben ihnen dieses Vergnügen mittels Eliminierung «anderer» auf einfache Weise verwehrt. Denn wir haben uns alle zusammen plötzlich [...] von Angesicht zu Angesicht wiedergefunden: alle zusammen eine einzige Ausstellung, in der sich die Exponate bewegen, Geräusche produzieren, Hitze erzeugen, und keiner sich seiner Rolle bewusst ist, wenn er die geniale gedankliche Schlussfolgerung zieht: «Ach, ich wusste ja schon vorher, dass da nichts sein wird.» Dennoch, um sicherzugehen, war nicht vielleicht doch etwas? Viele sind gekommen – einfach so ... Wer weiß, mit welchen Gedanken das Publikum genau um 21.15 Uhr in den Galerieraum hereingestürzt ist, wenn nicht um hier drinnen den Gegenstand seiner Bewunderung und Raserei anzutreffen – die «anderen» natürlich. Als sie erkannten, dass es hier um nichts geht außer um sie selbst, zogen sich die Besucher langsam aus der Mitte gegen die Wände hin zurück, sicherheitshalber, um, wenn nicht zu flüchten, so wenigstens die Exponiertheit zu verringern; aber zu diesem Zeitpunkt war es bereits zu spät. Wir waren da und wir waren eine Ausstellung. [In einer Art Anzeige auf der gleichen Seite:] Kommt uns wieder besuchen!»²⁰

Abb. 43–44

Die Texte machen deutlich, dass es sich bei der Ausstellung der Frauen und Männer nicht um eine emphatische Geste der «Demokratisierung der Kunst» handelt, wie wir sie in einem anderen Fall gleich antreffen werden. Das Publikum steht dennoch im Zentrum: mit seinen klischeehaften und einfach gestrickten Ansichten über Kunst, dem bloß vorgespiegelten Interesse und dem Voyeurismus, der es zu Ausstellungseröffnungen drängt. Das Interesse an den menschlichen Akteuren, die das Publikum bilden, wird sich in weiteren Veranstaltungen und Werken in vielerlei Ausprägungen zeigen. Die Ausstellung der Frauen und Männer ist wohl die expliziteste und boshafte Manifestation dieses neuen Interesses.

20 Galerija SC. Novine 1969: «Izložba žena i muškaraca. Galerija studentskog centra 27.6.1969. [Ausstellung der Frauen und Männer. Galerie des Studentischen Zentrums 27.6.1969]», Nr. 9, 1969, S. 20. (Abschrift des Originals in Anhang 1.)

3.3 Vom Reismus zur esoterischen Konzeptkunst: die Gruppe OHO

Es gibt einen konkreten Anlass in der Galerie des Studentischen Zentrums in Zagreb, der für die Entwicklungen in Belgrad von Bedeutung war. Ein Meilenstein für die jungen, an avantgardistischen Kunstpraktiken orientierten Akteure in Jugoslawien war die Ausstellung der Gruppe OHO aus Ljubljana 1968, durch die die Gruppe außerhalb Sloweniens einem breiteren Publikum bekannt gemacht wurde. Aufgrund der Bedeutung der Gruppe OHO für die Entwicklung von Konzeptkunst in Jugoslawien werden ihre Tätigkeiten im Folgenden kurz referiert.

Igor Zabel, einer der wichtigsten Kenner von OHO, erläutert die Bedeutung des Namens der Gruppe, die ungefähr zwischen 1966 und 1970 aktiv war: OHO ist eine Kombination aus den Wörtern Ohr [uvo] und Auge [oko].²¹ Zabel zufolge hatte die Gruppe neben vielen wechselnden Sympathisanten und Freunden auch einen stabilen Kern von Mitgliedern. Hervorgegangen war sie aus einem Kreis von Freunden um Marko Pogačnik und Iztok Geister, die schon in jungen Jahren mit der Publikation experimenteller Texte und abstrakter Zeichnungen in ihrer Schülerzeitschrift *Plamenica* [die Fackel] Aufsehen unter Intellektuellen erregt hatten. Ich nehme an, dass die Übereinstimmung mit dem Namen von Karl Kraus' Zeitschrift *Die Fackel* kein Zufall ist.²² Laut Pogačnik stießen später Milenko Matanović, Andraž Šalamun und David Nez dazu. Fortan nannte sich OHO eine Gruppe, während davor eher von einer Bewegung zu sprechen war.²³ Obwohl die Gruppe nur wenige Jahre existierte, entstand eine große Anzahl an Werken, und Zabel legt Wert darauf, zu betonen, dass OHO über eigenständige *theoretische* Konzepte verfügte. Texte, Literatur und Theorie bildeten von Anfang an einen Interessens- und Arbeitsschwerpunkt der Bewegung.²⁴ Gemäß Tomaž Brejc, der OHO als Kritiker von Anfang an begleitete, war ihre früheste konzeptuelle Leistung die Ausarbeitung der *reistischen* Theorie.²⁵ Der Begriff Reismus stammt vom lateinischen Wort *res* [Ding] ab. Es ging im Reismus laut Brejc um die unmittelbare Erfahrung von Dingen. Ebenso wichtig waren das Wort und der mit ihm verbundene Klang sowie das gezeichnete Ding. Der Reismus funktioniert in einem tautologischen

21 Igor Zabel: «A Short History of OHO», in: IRWIN (Hg.): *East Art Map. Contemporary Art in Eastern Europe*, London: Afterall 2006, S. 410–432, hier S. 429.

22 Es wäre ein lohnenswertes Unterfangen, die beiden Zeitschriften miteinander zu vergleichen. Meines Wissens hat das bisher niemand gemacht.

23 Siehe: Beti Žerovc/Marko Pogačnik 2013 (abgerufen am 1.7.2014).

24 Zabel 2006, S. 429.

25 Tomaž Brejc: «OHO as an Artistic Phenomenon 1966–1971», in: Susovski 1978, S. 13–18, hier S. 13.

System, das um die physische Präsenz des Dings kreist. Zabel streicht heraus, dass der Reismus einen kategorialen Unterschied zwischen Ding und Objekt einführt.²⁶ Während Objekte nur im Bezug zu Subjekten einen Sinn haben, ist das Ding in der reistischen Auffassung etwas vom Menschen Unabhängiges und Autonomes. OHO wertete die Welt der Dinge auf und verschaffte ihnen einen von der menschlichen Dominanz befreiten Platz. In diesem Sinne hinterfragt die reistische Theorie den Anthropozentrismus. Die Gruppe wollte der Erscheinung der Dinge genau Rechnung tragen und sie präzise beobachten. Gerade in der Poesie oder im reistischen Film spielte die Kontemplation, das Verweilen des Auges – der Kamera – auf einer Sache oder ihre sprachliche Beschreibung eine wichtige Rolle.²⁷ Das aufmerksame Schauen führt zu einer Art «Spiegelbewußtsein, worin sich die Dinge lediglich in ihrem Erscheinungsbild abdrucken, unabhängig von den hierarchischen, funktionalen und bedeutungsgebundenen Beziehungen, die der Mensch in die Dingwelt hineinprojiziert».²⁸ OHO fasst das *Ding* in einer Weise auf, die sich maximal vom Zugang zum *Objekt* unterscheidet, den wir in der Ausstellung Drangularijum angetroffen haben.

Im Bereich der bildenden Kunst arbeitete OHO häufig mit Guss- und Druckverfahren, mit denen einfache Gegenstände oder Comics hergestellt wurden. Die Dinge wurden als [Pop Artikel](#) [pop artikli] bezeichnet – in Anspielung sowohl auf die Konsumkultur, die in Jugoslawien Mitte der 1960er Jahre aufkam, als auch auf das Wort *art*. [Abb. 45](#)

Inspiziert waren die Künstler von der amerikanischen Pop Art, über die sie allerdings nicht vollumfänglich informiert waren und der sie in ihrer eigenen Interpretation eine ziemlich andere Ausrichtung verliehen. Von ihr übernahmen sie die Aufhebung von *high* und *low*. OHOs unhierarchischer Zugang zur Kunst spiegelte sich – im Unterschied zur amerikanischen Pop Art – in der Tatsache wider, dass der Kunstwelt oder konkret der Galerie keinerlei Vorzug gegenüber allen anderen möglichen Präsentations- und Distributionsräumen gegeben wurde – im Gegenteil: Sie stellten ihre Dinge mit Vorliebe auf der Straße und in Geschäften aus.²⁹ [Abb. 46](#)

Zabel verortet den Reismus in einer übergeordneten posthumanistischen Tendenz der Zeit, die eine philosophische Konsequenz aus den Erkenntnissen der Phänomenologie und des Strukturalismus sei.

26 Zabel 2006, S. 413.

27 Zu den verschiedenen Medien, die von OHO verwendet wurden, siehe ebd., S. 416–419.

28 Igor Zabel: «OHO. Vom Reismus zur Konzeptkunst», in: OHO Retrospektive 2007, S. 18–36, hier S. 19.

29 Zabel 2006, S. 413–414.



Abb. 45

Marko Pogačnik:

Pop Artikel [Pop artikli]

1964-66, Gipsabgüsse in Ton eingedrückter Gegenstände



Abb. 46

Marko Pogačnik:

Gipsabgüsse von Fläschchen und anderen Gegenständen
[Mavčni odlitki stekleničk in drugih predmetov]

1965-68

«[...] reism in fact belongs to a broader context that could perhaps be described as post-humanism. The main characteristics of the diverse tendencies and ideas that could be described by this term is the replacement of the anthropocentric idea of the world and of the classical notion of the subject with structures where the position, activities and even consciousness of man are just elements determined by broader defining structures.»³⁰

Laut Zabel spielte auch der frühe Marx, der sich mit der Problematik der Entfremdung befasste und in der Zeit in Jugoslawien stark rezipiert wurde, eine wichtige Rolle für die Gruppe OHO.³¹ Allerdings möchte ich betonen, dass die Philosophie des frühen Marx und ihre Rezeption in Jugoslawien nur ein Ausgangspunkt gewesen sein kann, von dem sich die slowenische Philosophie und mit ihr die Gruppe OHO distanzierte. Denn die marxistische Philosophie in Jugoslawien, die in Kroatien und Serbien von der Arbeit der Praxis-Gruppe geprägt war, beförderte das posthumanistische Denken nicht. Sie entwickelte im Gegenteil in den 1960er und frühen 70er Jahren eine dezidiert humanistische marxistische Philosophie.³² Zabels Einschätzung, dass OHO und die Theorie des Reismus im Zusammenhang mit dem Posthumanismus verstanden werden können, ist plausibel, wenn die Praxis-Philosophie aus dem Spiel gelassen wird. Stattdessen müssen die fundamentalen Unterschiede zwischen der kulturellen Situation in Slowenien und den anderen jugoslawischen Republiken berücksichtigt werden. Denn in Slowenien – und nur dort – gab es eine strukturalistische Schule, aus der die Philosophen Rastko Močnik und Slavoj Žižek hervorgingen. Diese wiederum bildeten – mit Mladen Dolar und der ein wenig jüngeren Alenka Zupančič – den poststrukturalistischen, an Jacques Lacans Psychoanalyse orientierten Zweig der slowenischen Philosophie. Wie Branislav Jakovljević zeigt, war Žižek mit OHO verbunden, wohl vor allem durch sein Interesse an experimenteller Poesie.³³ Erstaunlicherweise hat er sich in seinen Texten zwar wiederholt zu Happenings geäußert, nicht aber zur reistischen Theorie von OHO, in der sich der verbindende Post- oder Antihumanismus viel deutlicher äußert. Der Reismus war der genuin theoretische Ansatz von OHO, der sich mit und aus der künstlerischen Praxis entwickelte. Happenings und Performances in der Praxis von OHO ergaben sich

³⁰ Ebd., S. 419.

³¹ Ebd., S. 419 und Zabel 2007, S. 18.

³² Im 6. Kapitel wird dies ausführlich erläutert.

³³ Jakovljević 2016, S. 231.

Abb. 47
Milenko Matanović:
Getreide und Schnur [Žito in vrvica]
1970



zwar auch aus dem Interesse an der alltäglichen Dingwelt, hingen aber nicht mehr unmittelbar mit dem Reismus zusammen.

Das erste Happening führte Pogačnik 1966 in Ljubljana auf. Er publizierte in der Studentenzeitschrift Tribuna eine Annonce, in der er dazu aufrief, sich an einer Aktion zu beteiligen. Die Leute, die sich zum Happening in einem Innenraum einfanden, produzierten mit allerlei Gegenständen Geräusche.³⁴ Aktionen waren fortan fester Bestandteil der Tätigkeiten der OHO-Gruppe und fanden auch bald in freier Natur statt. Eine dieser Aktionen, die es zu einiger Bekanntheit gebracht hat, weil sie von Lucy Lippard in ihrer Anthologie Six Years – The Dematerialisation of the Art Object abgebildet wurde, fand in einem Weizenfeld statt.³⁵ Matanovičs Getreide und Schnur [Žito in vrvice] (1970) ist fotografisch dokumentiert. **Abb. 47**

Der Künstler, der am Ende eines Kornfelds steht, hält eine Schnur, die locker gespannt in einem leichten Bogen durchs Feld verläuft und die Kornähren ein wenig zur Seite drückt. Bemerkenswert ist die Behutsamkeit, mit der der Künstler in der Landschaft agiert. Der Eingriff ist minimal und reversibel. Zabel betont denn auch die Differenz der Land Art-Projekte der OHO-Gruppe, die sich durch Sanftheit und minimale Interventionen auszeichnen, zu den amerikanischen Projekten der gleichen Zeit.³⁶ Walter de Marias Lightning Field (1977) im westlichen New Mexico oder Donald Judds Beton-Skulpturen in Marfa, Texas, sind auf die schier unendliche Weite der amerikanischen Landschaft hin angelegt. Die in der Landschaft verbleibenden Objekte wurden mit erheblichem technischen Aufwand hergestellt und installiert. Sie sind zwar als Teil der Landschaft unter Umständen auch natürlichen Veränderungsprozessen unterworfen, aber nicht auf Ephemerität hin konzipiert. Die OHO-Land Art dagegen war in ihrem Minimalismus und in ihrer Flüchtigkeit nicht zu überbieten. Zudem besaß sie eine ideelle Basis, die sie nicht mit den amerikanischen Land Art-Künstlern teilte. Zabel zufolge orientierten sich einige der OHO-Mitglieder in den späten 1960er Jahren an spirituellen und esoterischen Überlegungen, die sich teilweise aus dem Reismus herleiten lassen, teilweise aber auch in der Hippie-Kultur begründet liegen. Meditative Praktiken, die zu innerer Ruhe und Harmonie mit der Natur führen sollten, waren zentrale

³⁴ Zabel 2006, S. 416.

³⁵ Lucy R. Lippard: *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. A cross-reference book of information on some esthetic boundaries. Consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiform, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)*, Berkeley: University of California Press 2006 (zuerst 1973).

³⁶ Zabel 2006, S. 425.

Elemente der künstlerischen Praxis. Andere Mitglieder der Gruppe wiederum waren stärker an spezifisch künstlerischen Problemen, insbesondere an den Entwicklungen der Konzeptkunst interessiert. Anfangs stark unter dem Eindruck der italienischen Arte Povera, insbesondere der Herangehensweise von Pino Pascali, schwanden die Ideen des Reismus rasch. Während Pogačnik und Geister Militärdienst leisteten, stieß Tomaž Šalamun, der Kurator an der Moderna Galerija war, 1968 zur Gruppe hinzu. In ihrer Ausstellung in Zagreb stellte Šalamun einen Heuhaufen in der Galerie aus. Zabel bringt den Unterschied zwischen dem Reismus und dem Konzeptualismus der Arte Povera folgendermaßen auf den Punkt: Während Geister – entsprechend der reistischen Auffassung – im Heuhaufen einen Heuhaufen gesehen hätte, entdeckte Šalamun in ihm eine Skulptur.³⁷ Geister konnte sich nach seiner Rückkehr aus dem Armeedienst in die neue Formation nicht mehr einfinden, das zweite Gründungsmitglied Pogačnik hingegen sah eine Kontinuität zwischen ihren alten und den neuen Ideen und entwickelte die Konzeptkunst eigenständig weiter.³⁸ An die Stelle der reinen Faszination mit Materialien, die von der Arte Povera angeregt war, trat das Erforschen von Beziehungen und Prozessen. In der Serie Familie des Gewichts, des Maßes und der Lage [Družina teže, mere in lege] von 1969 hängen kleine Gewichte an Fäden, wobei ihre Maße den Verlauf der Schnüre und diese wiederum die Position von Rasierklingen bestimmt, über die sie verlaufen. Pogačniks Serien könnten theoretisch jederzeit rekonstruiert werden und funktionieren auch nur als Skizzen. Werke aus dieser Serie zeigte der Künstler im November und Dezember 1969 in Novi Sad und Belgrad.

Ab 1970 war die Gruppe OHO auf gutem Wege, nicht nur innerhalb Jugoslawiens, sondern auch international bekannt zu werden. Sie nahmen in diesem Jahr an der von Kynaston McShine kuratierten Ausstellung Information im Museum of Modern Art in New York teil und realisierten ein Projekt im Aktionsraum 1 in München. Genau in dem Moment, als ihr Erfolg einsetzte, beschloss die Gruppe jedoch den Ausstieg aus der Kunstwelt. Stattdessen entwickelten sie einen Aspekt weiter, der schon länger ein wichtiger Bestandteil ihrer Tätigkeit gewesen war: Gemeinschaft und soziale Relationen. 1971 zogen die Mitglieder der Gruppe mit ihren Familien nach Šempas und gründeten dort eine Kommune, die noch bis 1979 aktiv war, wenn auch nach einem Jahr nur noch Pogačnik ständig auf dem Hof wohnte. Šuvaković beschreibt den Rückzug als eine Geste der Zurückweisung der korrupten postmodernen Kunstwelt und gleichzeitig als ein Spiel, das in der Aufhebung von Kunst im

37 Zabel 2006, S. 422.

38 Žerovc/Pogačnik 2013 (abgerufen am 1.7.2014).

Alltagsleben den Sieg avantgardistischer Ideale (von Dada, Konstruktivismus oder dem frühen Surrealismus) feierte.³⁹

3.4 In Another Moment – Die erste Konzeptkunstaussstellung in Belgrad

Die Verbindung zwischen der OHO-Gruppe und der Belgrader Szene entstand durch Tomić und nahm ihren Anfang in Zagreb. Es war auch in Zagreb, anlässlich von Eröffnungen, als Tomić und Denegri Germano Celant, Gettuglio Agliani und viele weitere italienische Kuratoren und Künstler kennenlernten. Tomić begann Ende der 1960er Jahre im Sommer in Perugia Italienisch zu lernen und nutzte die Gelegenheit, durch Italien zu reisen und sich mit der historischen, aber auch zeitgenössischen Kunst vertraut zu machen.⁴⁰ Die Bekanntschaften mit Künstlerinnen und Galeristinnen flossen sofort und simultan in ihre eigene Praxis ein. Ihren Einstand als Kuratorin hatte Tomić 1967 in Belgrad. In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre waren dort Theater und Film avancierter als die bildende Kunst. 1967 wurde das BITEF (Internationales Theaterfestival Belgrad [Beogradski internacionalni teatarski festival]) gegründet, das bestrebt war, die aktuellsten Tendenzen des Theaters im In- und Ausland einzufangen und in Belgrad zu präsentieren. Der Aktionsradius der Organisatorinnen war von Anbeginn an global. Wie einer Besprechung des Festivals von 1967 zu entnehmen ist, trat bereits im ersten Jahr eine indische Theatertruppe auf.⁴¹ Es ist anzunehmen, dass die Idee, in Belgrad eine indische Produktion zu präsentieren, auf ideelle und finanzielle Unterstützung zählen konnte, war doch Indien einer der Mitbegründer-Staaten der damals erst wenige Jahre alten Blockfreien Bewegung.

Tomić packte die Gelegenheit der Festivalgründung beim Schopf und ersuchte schon für die erste Ausgabe des BITEF um die Möglichkeit, in einem der Schauplätze, dem Atelje 212, eine Ausstellung zu veranstalten. 1968 initiierte sie anlässlich des zweiten BITEF eine eigene Sektion für bildende Kunst und lud Vertreterinnen der italienischen Arte Povera und die Gruppe OHO ein. Das heißt, noch in dem Jahr, als sie OHO in Zagreb kennengelernt hatte, holte sie die Künstler bereits nach Belgrad. OHO führte in Belgrad Maja Breznik zufolge ein Happening mit dem Titel Happening Passion [Hepening Pa-

39 Miško Šuvaković: «Conceptual Art», in: Đurić/Šuvaković 2003, S. 210–245, hier S. 215.

40 Tomić 5. September 2012.

41 Vladimir Stamenković: *Dijalog s tradicijom. Bitef 1967–2006* [Dialog mit der Tradition. Bitef 1967–2006], Belgrad: Glasnik 2012, S. 13–15.

sijon] durch.⁴² In freier Improvisation interpretierten sie verschiedene Szenen aus dem Alten und Neuen Testament; ansonsten ist nichts über das Ereignis bekannt.⁴³ Ein Jahr später lud Tomić die Gruppe OHO erneut ein. Matanović schuf unter anderem in der Galerie des Hauses der Jugend [Galerija Doma omladine] ein *Totales Ambiente «Rauch»* [Totalni ambijent «Dim»], indem er in einem Raum der Galerie eine Rauchpetarde entfachte und mit einem Schutzanzug bekleidet im Ruß, der sich auf dem Boden abgelagert hatte, umherlief und Markierungen hineinzeichnete. Das Publikum konnte die Aktion durch ein Fenster mitverfolgen. *Abb. 48, 49 und 50*

Gemäß dem Künstler, Kunstsammler und Zeitzeugen Slavko Timotijević wurde das Programm für bildende Kunst von den Theaterleuten stets stiefmütterlich behandelt.⁴⁴ Aber wenn Tomić mit ihrem Programm vielleicht auch keine große Aufmerksamkeit erregte, so mag ihr das BITEF für ihre eigene kuratorische Praxis als Vorbild und Übungsfeld für die Festivalorganisation gedient haben, derer sie sich am SKC annahm. Im April 1971 wurde das SKC gegründet, und nur ein Jahr danach fand die *Erste Aprilbegegnung – Festival der erweiterten Medien* [Aprilski susret – Festival proširenih medija] statt. Die *Aprilbegegnungen* wurden zum bedeutendsten internationalen Festival in Jugoslawien für bildende Kunst und fanden fortan bis 1977 jährlich statt. Von Anfang an war Performancekunst ein Schwerpunkt des Festivals, wenn auch die Medien und Gattungen immer gemischt waren. In der Verwendung der Terminologie zeichnet sich in den Quellen, die zu den *Aprilbegegnungen* überliefert sind, bis in die zweite Hälfte der 1970er Jahre keine Bemühung ab, Einteilungen in verschiedene Gattungen vorzunehmen. Mit dem Ausdruck *erweiterte Medien* wurden Performance, Video, Fotografie, Installation, konzeptuelle Malerei und sämtliche weiteren Medien und Gattungen zusammengefasst, mit denen die Künstler arbeiteten. Erst das letzte Festival im Jahr 1978, die *Performancebegegnung* [Performans susret], war ausschließlich einer Gattung gewidmet und zeugt davon, dass sich ein Bewusstsein für die medialen Unterschiede gebildet hatte oder ein allgemein in der Kunstwelt herrschender Konsens übernommen worden war. Die *Performancebegegnung* von 1978 war gleichzeitig das ambitionierteste und größte Festival, der Höhe- und Schlusspunkt der Performanceszene Belgrads.

42 Maja Breznik: «Urban Theatre. The OHO Group Happenings 1966–69», in: *M'ARS* Bd. 7, Nr. 3–4, 1995, S. 12–19, hier S. 16. Breznik nennt die Arbeit *Passionsspiel*. Ich übernehme den Titel aus der OHO-Retrospektive 2007.

43 Breznik 1995, S. 16.

44 Timotijević 19. Juni 2014.



Abb. 48–49

OHO:

**Happening Passion
[Hepening Pasijon],**

Happening, durchgeführt
am 25.9.1968 anlässlich
des BITEF im Atelje 212 in Belgrad



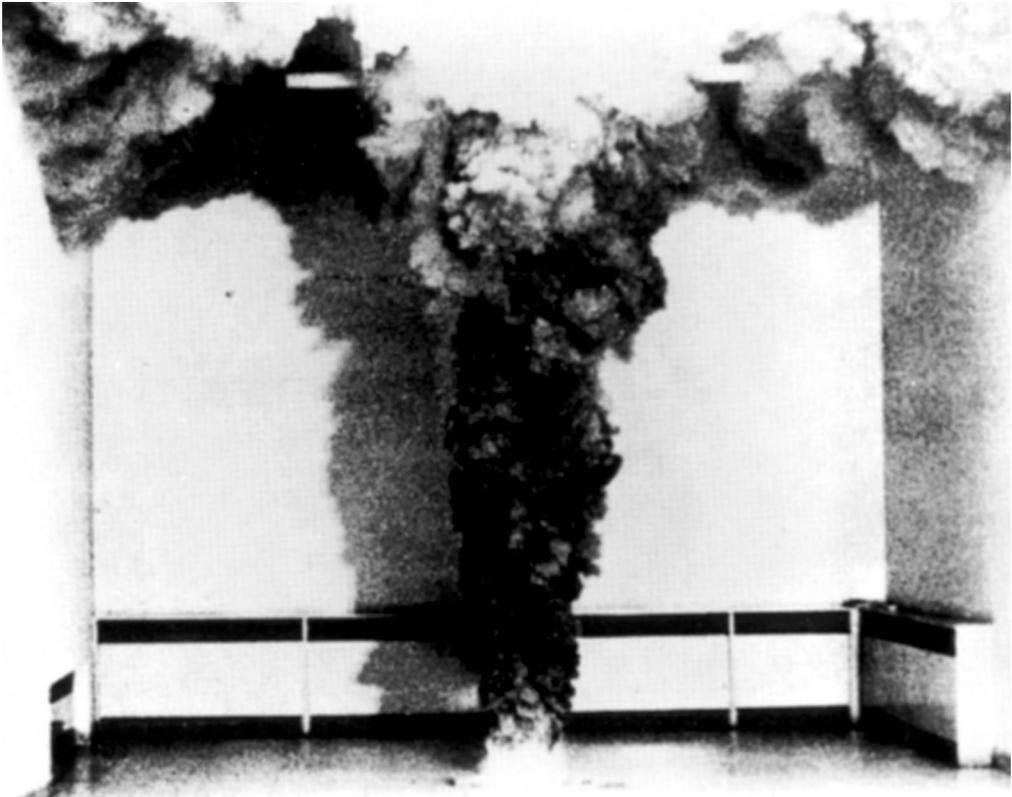


Abb. 50

Milenko Matanović:

Totales Ambiente «Rauch»

[Totalni ambijent «Dim»],

1969, in der Galerie des Hauses der Jugend

Wegen der Arbeit von Tomić und Denegri, die das Talent hatten, die maßgeblichen Orte des zeitgenössischen künstlerischen Geschehens aufzuspüren, sei es im Bereich der bildenden Kunst oder des Theaters, Personen zusammenzubringen und aktuelle Tendenzen ohne zeitliche Verzögerung in die eigene Praxis einfließen zu lassen, war das SKC für die Künstlerinnen von Anfang an ein Ort auf der Höhe der Zeit. Das Wissen um zeitgenössische Kunstpraktiken war folglich vorhanden, auch wenn die akademische Ausbildung von solchen Praktiken nicht weiter hätte entfernt sein können und wenn in Belgrad Ende der 1960er Jahre im Bereich der bildenden Kunst keine avantgardistische Kunstproduktion stattfand. Nachdem aber Belgrad mit einiger Verspätung selbst eine Generation von Künstlern und Künstlerinnen hervorbrachte, die einen avantgardistischen Anspruch verfolgte, war es diese Generation, die wie keine andere aus Jugoslawien international bekannt wurde. Das ist insbesondere den Aprilbegegnungen und dem Engagement von Tomić zu verdanken.

Die erste Ausstellung, die dem Publikum in Belgrad internationale Konzeptkunst präsentierte, ist ebenfalls im Zusammenhang mit Tomićs und Denegris Verbindungen mit Zagreb zu sehen. Drei Monate nach der Ausstellung Drangularijum eröffnete im September 1971 eine von dem aus Zagreb stammenden Künstlerpaar Nena und Slobodan Braco Dimitrijević kuratierte Ausstellung: In Another Moment. Wie Denegri in einem 1973 publizierten Text schreibt, stellte In Another Moment zum ersten Mal direkte und adäquate Information über Kunst zur Verfügung, die im Zentrum der aktuellen Diskussionen lag.⁴⁵ Eine so vortrefflich gewählte Gruppe von Autoren hätte seiner Meinung nach schwerlich von einer der offiziellen Institutionen eingeladen werden können, selbst wenn diese die finanziellen und technischen Anforderungen vielleicht besser hätten erfüllen können. Von offizieller Seite wurden aktuell wichtige Phänomene jedoch erst mit Verspätung erkannt.

Die Ausstellung war unter veränderter Konzeption die Fortsetzung einer Ausstellung, die unter dem Titel At the Moment am 23. April desselben Jahres in Zagreb stattgefunden hatte. Die Belgrader Ausstellung war von einem Katalog begleitet, in dem ein kurzer Text von Nena Dimitrijević das Konzept der beiden Ausstellungen erläutert.⁴⁶ An der Ausstellung in Belgrad waren folgende Künstler beteiligt (der Nummerierung des Katalogs folgend): Ian Wilson, Lawrence Weiner, Goran Trbuljak, Sol LeWitt, John Latham, David Lamelas, Jannis Kounellis, Alain Kirili, Douglas Huebler, Grupa OHO, Grupa

45 Ješa Denegri: «In Another Moment», in: Frank/Lulić 2004, S. 70–71. Denegris Text wurde ursprünglich 1973 in der Zeitschrift *Izraz* [Ausdruck], Sarajevo, publiziert.

46 Nena Dimitrijević: «At the Moment», in: *In Another Moment*, hrsg. v. Studentski kulturni centar, Belgrad 1971, o.S.

E/KOD, Barry Flanagan, Braco Dimitrijević, Jan Dibbets, Victor Burgin, Daniel Buren, Stanley Brown, Giovanni Anselmo, Joseph Beuys und Robert Barry. In Zagreb hatte die Ausstellung, wie Dimitrijević schreibt, nicht in einer Kunstinstitution stattgefunden, sondern in der Toreinfahrt eines gewöhnlichen Hauses an einer belebten Straße von Zagreb. Die Ausstellung, in der die Werke von 16 Künstlerinnen und drei Künstlergruppen gezeigt wurden, öffnete um 17 Uhr und dauerte lediglich drei Stunden. In einem nicht-institutionellen Rahmen, beinahe auf der Straße und nur für eine sehr kurze Dauer auszustellen stand gemäß Nena Dimitrijević in Einklang mit der avantgardistischen Kunstproduktion, die sich der «Demokratisierung der Kunst» verschrieben hatte. Durch die zentrale und öffentliche Lage der Ausstellung konnten auch Nicht-Eingeweihte angesprochen werden. In Belgrad, so Dimitrijević, fand die Neuauflage der Ausstellung in einer Institution statt, was als Widerspruch zu den Parametern von At the Moment aufgefasst werden könnte. Bei genauerer Betrachtung reflektiere In Another Moment jedoch die von der Kunst implizit formulierten Forderungen nicht weniger. Zwar gebe es einen Katalog und den in einer Institution unvermeidlichen Eröffnungsabend; in das Set der strikten organisatorischen Strukturen wurde aber eine Störung eingebaut, die in ihrer scheinbaren Absurdität Unruhe und Unsicherheit hervorrufe.⁴⁷ Diese Störung bestand darin, dass die Ausstellung insgesamt drei mal fünf Tage dauerte, mit einem Intervall von jeweils einem Tag dazwischen. An diesem Pausentag wurde die Ausstellung vollständig neu arrangiert. Alle Beteiligten hatten mehr als eine Arbeit beigesteuert, sodass jede Folge eine gänzlich neue Konstellation von Werken zeigte. Das Entscheidende bei diesem Vorgehen war, dass die Neuarrangements nicht von den Künstlern oder Kuratoren vorgenommen wurde, sondern von jeweils einem Mitglied des Technikerinnenteams. Aus praktischen Gründen habe man nicht völlig kunstfremde Personen dafür ausgewählt, obwohl auch dies grundsätzlich denkbar gewesen wäre.⁴⁸

Getragen wurde die Ausstellung von der Idee, dass dem Charakter der Konzeptkunst, die sich sowohl dem Imperativ der gelungenen Komposition wie auch der handwerklichen Meisterschaft verweigerte, auch im Format der Ausstellung Rechnung getragen werden sollte. Nicht die ästhetische Expertise einer Fachperson sollten das Erscheinungsbild prägen, sondern der Geschmack oder die praktischen Überlegungen eines kuratorischen Laien. Die Ausstellung konnte somit an das Konzept von «demokratischer Kunst» anknüpfen, das bereits ein Movens der vorangegangenen At the Moment-Aus-

47 Dimitrijević 1971, o.S.

48 Ebd., o.S.



Abb. 51

Braco Dimitrijević:

Zufälliger Passant, den ich
um 10.33 Uhr angetroffen habe, Belgrad 1971

[Slučajni prolaznik kojeg sam sreo
u 10.33 sati, Beograd 1971]

stellung gewesen war. Es handelte sich folglich um die Erweiterung eines bereits in vielen Werken angelegten Prinzips auf das Ausstellungsformat und die institutionelle Praxis. Am deutlichsten wird die Folgerichtigkeit der Überlegungen der Organisatoren im Vergleich mit einem in der Ausstellung präsenten Werk Sol LeWitts. Im Katalog ist sein Beitrag, eine Handlungsanweisung zur Ausführung eines Wall Piece, so beschrieben:

«For the wall piece in the show draw vertical lines, freehand from top to bottom. The lines should be as continuous as possible and as close together as possible, but not touching. For the catalog – one of you draw horizontal lines, in pencil or pen across the page. The lines should be continuous, and as close together as possible, but not touching.»⁴⁹

Sol LeWitt delegiert hier, wie er es in den Arbeiten jener Zeit zu tun pflegte, die ganze Ausführung seines Werks an eine nicht genannte Person. Die Repräsentation seines Beitrags im Katalog wiederum ist nicht wie üblich eine Abbildung des Werks, sondern stimmt mit dem Wall Piece gar nicht überein. Sie ist eine Arbeit für sich, wenn sie auch – mit Ausnahme der Ausrichtung der Linien – fast identisch konzipiert ist. Der Künstler hat bestimmte Wünsche, was die Ausführung seiner Arbeit betrifft, die zwar etwas handwerkliches Geschick erfordern, aber nicht von Künstlerhand selbst getätigt werden müssen. Sol LeWitt vermeidet so die Möglichkeit eines stilistischen Effekts und inkorporiert stattdessen Zufälligkeit in seine Wandzeichnungen.⁵⁰ Genau diese Effekte wollten auch Nena und Braco Dimitrijević durch die besondere Organisationsstruktur der Ausstellung erzielen. Sol LeWitt geht, was das Delegieren von Arbeit betrifft, am weitesten. Auf Kontingenz beruhen jedoch auch noch einige andere Werke.

Der Mitkurator Braco Dimitrijević spielt in seiner Fotoarbeit Zufälliger Passant, den ich um 10.33 Uhr angetroffen habe, Belgrad 1971 [Slučajni prolaznik kojeg sam sreo u 10.33 sati, Beograd 1971] mit dem Zufall. Auf dem Bild ist die Fassade eines historistischen Gebäudes zu sehen, an der ein monumentales Porträt eines Mannes prangt. **Abb. 51**

Das an der prächtigen, durch eine kolossale Säulenordnung gegliederten Fassade befestigte Poster nimmt die obere Bildhälfte der Fotografie ein. Auf der unteren Bildhälfte sind das Eingangstor sowie eine Reihe auf dem Trottoir

49 Sol LeWitt in: In Another Moment 1971, Blatt 17.

50 John Carlin: «Sol LeWitt Wall Drawings: 1968–1981», in: *Art Journal*, Bd. 42, Nr. 1, 1982, S. 62–64, hier S. 63.

geparkter Autos zu sehen. Zwischen dem Tor und einem Wagen hat der Fotograf eine Passantin eingefangen, die den Blick in Richtung Kamera gerichtet hat. Das Bild ist ambivalent. Der Titel legt zwingend nahe, dass die zufällige Begegnung des Künstler-Ichs mit einem Passanten etwas mit den beiden auf der Fotografie sichtbaren Menschen zu tun hat. Aber mit welchem? Die Frage kann erst im Vergleich mit anderen Werken Dimitrijevićs eindeutig beantwortet werden. Die Arbeit ist Teil einer Serie, die der Künstler ab 1970 über Jahre hinweg verfolgte. Allen Fotografien liegt dasselbe Prinzip zugrunde: Eine beliebige Person wird porträtiert und ihr Bildnis in monumentaler Größe im öffentlichen Raum aufgehängt. Der zufällige Passant, von dem der Titel spricht, ist also der Herr mit Brille und Krawatte. Die Frau hingegen ist ein Zufall zweiter Ordnung, der sich ins Bild geschlichen hat. Die daraus entstehende Ambivalenz hat das Konzept des Künstlers nur bestärkt. Vom Künstler scheinbar nicht gesteuerte Bestandteile im Bild sind willkommen, unterstreichen sie doch die Zufälligkeit des Sujets.

Ein weiteres Bildelement betont den Zufall: Nie würde ein Fotograf, dem es um eine gelungene Bildkomposition zu tun ist, die vor dem Gebäude geparkten Autos ins Bild mit einschließen. Wenn jedoch Zufälligkeit akzentuiert werden soll, passen die sonst störenden Objekte bestens hinein. Mehr noch: Die Nachlässigkeit ist charakteristisch für die Bildsprache von Konzeptkunst. Kompositorische Effekte und rhetorische Figuren, die für die Kunst jahrhundertlang zentrale Werte darstellten, schließt sie konsequent aus. Während Dimitrijević das Ereignis – ein Poster, das an einer Fassade hängt – auf pragmatische und betont ungekünstelte Weise ins Bild setzt, ist das Ereignis selbst höchst bemerkenswert. In Jugoslawien war die Ehre, auf monumentale Weise in der Öffentlichkeit repräsentiert zu werden, großen Kommunisten wie Marx, Lenin oder Tito vorbehalten. Dimitrijević zitiert hier also eine klassische politische Ikonografie, überträgt sie aber auf ein gänzlich ungeeignetes Subjekt. Darin offenbart sich der politische Anspruch der Arbeit, die «Demokratisierung der Kunst» – in den Worten von Nena Dimitrijević.

Der Anspruch, die Kunst zu demokratisieren, hat sich in der Ausstellung In Another Moment bereits auf zwei Ebenen nachverfolgen lassen: Einerseits ist er in der Art und Weise präsent, wie die Ausstellung kuratiert wurde, andererseits steckt er in den Arbeiten selbst. Das Kuratorenduo ging aber, um eingebürgerte institutionelle Gepflogenheit zu durchbrechen, noch einen Schritt weiter und weitete das Demokratie-Paradigma auf den Ausstellungskatalog aus. Das schmale Heft enthält die beiden kurzen Texte von Nena Dimitrijević sowie den Abbildungsteil, der erstaunlicherweise aus losen, wenn auch nummerierten Blättern besteht. Auf der Vorderseite eines beidseitig bedruckten Blattes befindet sich die Abbildung einer der Arbeiten, die ein

Künstler beigesteuert hat, auf der Hinterseite eine Liste mit Bildlegenden. Die Legende zum abgebildeten Werk ist mit einem Stern markiert. Das Konzept, Kompetenzen von Experten auf Laien zu übertragen, setzt sich im Medium der Publikation fort. Zwar schlägt die Nummerierung eine Ordnung vor, aber diese ist nicht fest und kann in den Händen der Leserin leicht durcheinander geraten und zu einer neuen, jederzeit wieder veränderbaren «Komposition» zusammengesetzt werden.

Die Ausführungen in diesem Kapitel dienen dazu, das Bild des SKC als Ort der künstlerischen Produktion und zwischenmenschlichen Kooperation zu umreißen. Gleichzeitig stellte es anhand ausgewählter Beispiele dar, wie man sich auf institutioneller Ebene den Informationsfluss zwischen den verschiedenen kulturellen Zentren in Jugoslawien und darüber hinaus vorzustellen hat. Die Reisetätigkeit und Kommunikationsfreude der am SKC tätigen Individuen war der Motor und entscheidende Faktor dafür, dass in Belgrad nach Ljubljana und Zagreb eine zwar kleine, aber äußerst aktive und international vernetzte Kunstszene mit avantgardistischem Anspruch entstehen konnte. Wenn sich auch die individuellen Anstrengungen der Künstlerinnen am SKC, sich über die historischen Avantgarden und aktuellsten künstlerischen Entwicklungen zu informieren, nicht im Einzelnen nachweisen lassen, wird allein anhand der institutionellen Aktivitäten in Belgrad deutlich, dass ihnen neben OHO auch internationale Positionen der Konzeptkunst und die Arte Povera bekannt waren. Für die jungen Belgrader Künstler Abramović, Paripović, Popović, Milivojević, Todosijević und Gergelj Urkom war Konzeptkunst, wie sie in der Ausstellung In Another Moment zu sehen war, eine Basis und offerierte neue Möglichkeiten, über Kunst und ihren institutionellen Rahmen nachzudenken. Trotzdem entwickelten sie ihre Werke in die Richtung weiter, die Drangularijum vorgezeichnet hatte – oder die Ausstellung der Frauen und Männer in Zagreb –, die den menschlichen Akteur zum irreduziblen Ausgangspunkt machte. Was Zabel für den Reismus der Gruppe OHO postulierte oder Šuvaković für die Gruppe 143, lässt sich auf die «Gruppe der sechs» nicht übertragen. Sie vertraten keine dezidiert posthumanistische Position.