



Future of Melancholia
22.3. – 8.6.2025

HALLE FÜR KUNST Steiermark
halle-fuer-kunst.at

(Deutsch / English)

Future of Melancholia

22.3. – 8.6.2025

Marko Ristić
Aleksandar Vučo &
Dušan Matic
Vane Bor (Stevan
Živadinović)
Radojica Živadinović Noe

Ilija Bašičević Bosilj
Ljiljana Blaževska
Kosara Bokšan
Olga Jevrić
Bogoljub Jovanović
Radomir Reljić
Leonid Šejka
Sava Sekulić
Ivan Tabaković
Milica Zorić

Lidija Delić
Milena Dragicevic
Biljana Đurđević
Vukadin Filipović
Marko Obradović
Marija Šević
Saša Tkačenko
Nina Zeljković

(DE)

Bei der Ausstellung *Future of Melancholia* handelt es sich um eine Erkundung der Rolle, die Kunst in Bezug auf die Gestaltung unseres Verständnisses von Zukunft spielen kann. Es ist offensichtlich, dass wir in komplexen Zeiten leben, die Gefühle der Schwermut und des Zweifels auch verstärken können. Melancholie steht dabei für eine Stimmung der Zeit, sowohl global, als auch regional. Sie ermöglicht es uns zugleich, über innere und äußere Umstände nachzudenken. Das kann unser Verständnis für unsere Beziehung zu den psychologischen, sozialen und natürlichen Umgebungen vertiefen, aber auch auf „andere“ mögliche Welten ausrichten.

Wenn wir über Gemeinsamkeiten von so unterschiedlichen, durch eine lange freud- wie leidvolle Geschichte verbundene Länder wie Serbien und Österreich nachdenken, kommen uns immer wieder so widersprüchliche Begriffe wie Erhaltung, Restaurierung und Prolongierung des Status Quo versus einer letztlich doch vorhandenen Fortschritts-gläubigkeit im Sinne eines Glaubens an eine bessere Zukunft ins Bewusstsein, die auch einen Hang zum Utopischen in sich trägt. Dies mündet in einem diffusen Stimmungsbild von Nostalgie um das Althergebrachte,

(EN)

The exhibition *Future of Melancholia* explores the role that art can play in furthering our understanding of the future. It is evident that we are living in complex times that can bolster elegiac and melancholic sentiment. Melancholy stands for the mood of our time, both globally and regionally. It also enables us to think about inner and outer circumstances, deepening our understanding for our relationship to our psychological, social, and natural environments, and also looking at “other” possible worlds.

When we consider the shared experiences of such different countries as Serbia and Austria, which have been connected by a long history of both pleasures and sorrows, then we think again and again of such contradictory set of ideas as the preservation, restoration and prolongation of the status quo contrasted with a nonetheless existent faith in progress and a better future that also entails an element of the utopian. This leads to a diffuse mood of melancholy and nostalgia for tradition, also oriented toward a form of heroic dreaming, as if by way of a response to the experiences and images of the course of history and their still tangible effects on the present day. This view of what has become a confusing

aber orientiert sich auch am Heroisch-Verträumten, quasi als Replik auf Erlebnisse sowie auf den Lauf der Geschichte und ihre Auswirkungen auf die Gegenwart.

Diese Sicht auf eine recht unübersichtliche Gemengelage im Zeichen von mangelndem Selbstbewusstsein bei gleichzeitiger Selbstüberhöhung gegenüber den Anderen steht allerdings nicht nur für eine regionale Besonderheit, sondern spiegelt ein globales Bild unserer Zeit. Es zeigt nicht nur die Komplexität und teilweise Unsicherheit im Umgang mit den vielseitigen und ständig zunehmenden Ansprüchen der Gegenwart auf, sondern auch einen *Backlash*, der sein vermeintliches Heil in einem eher traditionellen Weltbild erkennen lässt, der dem Willen zum Fortschritt und zur Veränderung gegenübersteht – wobei nicht klar ist, wohin uns dieser führen wird. Damit verbunden ist auch ein Rückzug ins Private und eine gewisse Abwendung von den Geschehnissen ringsum, teils als Selbstschutz, teils als ein emotionales Wesensmerkmal, was gerne mit Melancholie beschrieben wird.

Das erinnert auch an ein *Bonmot* aus Robert Musils zeitlosem, epochalem Werk *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930): „Wenn es einen Wirklichkeitssinn gibt, muss es auch einen Möglichkeitssinn geben“, dessen Protagonist Ulrich sich zu nichts ernsthaft bekennen mag und sich jeder Festlegung im eigenen Leben entzieht, um sich zweifelnd jegliche Optionen und Konstellationen offenzuhalten.

Die Ausstellung *Future of Melancholia* will diesem melancholischen Eindruck nachgehen und zeigt in einem Dialog eine historische und eine aktuelle Generation von Künstler:innen aus Serbien und Österreich. Diese wird in zwei nahezu zeitgleichen Ausstellungen in der HALLE FÜR KUNST Steiermark in Graz und im Museum für zeitgenössische Kunst in Belgrad (Salon of the Museum of Contemporary Art und Gallery-Legacy of Milica Zorić & Rodoljub Čolaković) gezeigt. Dafür wird eine sorgsam kuratierte Auswahl serbischer Künstler:innen in Graz und österreichischer Künstler:innen in Belgrad gezeigt.

state of affairs under the sign of a lack of self-confidence and simultaneous self-affirmation against the other stands, however, not just for a regional specificity but rather reflects a global picture of our age. It shows not only the complexity and an erstwhile uncertainty when dealing with the diverse and ever more numerous demands of the present, but also a backlash that sees alleged salvation in a more traditional view of the world posited against a striving for progress and change—and it is not clear where this will lead. Linked to this is a withdrawal into the private realm and away from events in the outside world, partly as a form of self-protection and partly as an emotional state of being that is often termed melancholy.

This is a little reminiscent of a famous passage in Robert Musil's epochal work *The Man without Qualities* (1930): “If there is a sense of reality, there must also be a sense of possibility.” Musil's character Ulrich is unable to commit to anything in earnest and avoids all fixed definition concerning his own life, wishing to keep new options and constellations open.

The exhibition particularly looks at how artists explore this heavy-heartedness and introspection that also reflect an inner conflict between tradition and progress. Often, they turn to the surreal and dream-like, which offer opportunities to address the interplay between inner sentiment and the state of the outside world. The resulting works follow a narrative structure that is sometimes very bleak and unfathomable, but can also be humorous and hopeful. This melancholic sentiment is the focus of this exhibition, which presents historical, modernist, and contemporary positions from both Serbia and Austria both in Graz and Belgrade in three chapters shown almost simultaneously: at the HALLE FÜR KUNST Steiermark in Graz and at the Museum of Contemporary Art in Belgrade (Gallery-Legacy of Milica Zorić & Rodoljub Čolaković and Salon of the Museum of Contemporary Art).

Die Ausstellung in der HALLE FÜR KUNST Steiermark in Graz präsentiert drei Künstler:innengenerationen aus Serbien, die den Kontinuitäten surrealistischer Bilder und ihren variantenreichen Folgewirkungen von den 1920er-Jahren bis in die Gegenwart nachgehen, ausgehend von historischen Positionen der Belgrader surrealistischen Gruppe um Marko Ristić, Vane Bor, Radojica Živanović Noe und anderen. Von den 1950er- bis 1990er-Jahren entstanden verschiedene Positionen mit zutiefst individuellen Ansätzen, die in der Praxis von Künstler:innen wie Ljiljana Blaževska, Olga Jevrić, Bogoljub Jovanović, Radomir Reljić, Leonid Šejka, Sava Sekulić und Milica Zorić präsentiert werden. Durch figurative oder abstrakte Formen, Elemente des Surrealen, von Allegorien inspirierte Darstellungen oder ein eher metaphysisches Interesse am Verhältnis von Geist und Materie schufen diese Künstler:innen interpretative Darstellungen der unmittelbaren Realität und ihrer Erfahrungen. Die Ausstellung stellt auch zeitgenössische serbische Künstler:innen vor, die wie ihre österreichischen Zeitgenossen, deren Werke in Belgrad gezeigt werden, Allegorien des Surrealen und der Nostalgie verwenden, die fantastische, atmosphärische und manchmal düstere Welten darstellen. Wie ihre Vorgänger kann auch diese Generation, die hier durch Lidija Delić, Biljana Đurđević, Marko Obradović, Marija Šević und Saša Tkačenko vertreten wird, als eigenwillig bezeichnet werden – eine Generation, die sich in neuen Kontexten mit anderen Künstler:innen über Grenzen hinweg verbindet, um in einen supranationalen und multilateralen Dialog einzutreten.

Es handelt sich hierbei aber nicht um ein dezidiert regionales Phänomen, sondern ist die Melancholie, die sich im Surrealen und Phantastischen in der aktuellen künstlerischen Praxis artikuliert, vielmehr ein globales Phänomen, das in dieser Ausstellung mit Fokus auf Österreich und Serbien genauer unter die Lupe genommen wird.

The exhibition at HALLE FÜR KUNST Steiermark in Graz presents three generations of artists from Serbia, exploring the continuities of the surreal and associative imagery from the 1920s to the present, with historical positions from the surrealist group around Marko Ristić, Vane Bor, Radojica Živanović Noe, and others, who were the founders of surrealism in Serbia and who interacted internationally with other surrealist artists. From the 1950s to the 1990s various positions emerged with profoundly individual approaches and poetics presented in the practices of artists such as Ljiljana Blaževska, Olga Jevrić, Bogoljub Jovanović, Radomir Reljić, Leonid Šejka, Sava Sekulić, and Milica Zorić. Through figuration or abstract forms, a metaphysical view, elements of the surreal, manifestations steeped in allegory, or the exploration of the relationship between spirit and matter, these artists produced unique renderings of immediate reality and the experiences of the world. The exhibition also presents contemporary Serbian artists, who, like their Austrian contemporaries whose works are shown in Belgrade, use allegories of the surreal, allusiveness, and nostalgia that envision fantastic, atmospheric, and sometimes bleak worlds. Like their predecessors, this generation, represented here by Lidija Delić, Biljana Đurđević, Marko Obradović, Marija Šević, and Saša Tkačenko, can also be described as idiosyncratic—a generation that, in new contexts, connects with other artists across borders in order to enter into a supranational and multilateral dialogue.

However, this is not a decidedly regional phenomenon, but rather the melancholy that is articulated in the surreal and fantastic in current artistic practice is a global phenomenon that is examined more closely in this exhibition with a focus on Austria and Serbia.

Future of Melancholia ist eine Kooperation des Museum of Contemporary Art in Belgrad und der HALLE FÜR KUNST Steiermark. Die Realisierung des Gesamtprojektes wäre nicht möglich ohne die großzügige Unterstützung der Steiermärkischen Landesregierung, des Österreichischen Bundesministeriums für Europäische und Internationale Angelegenheiten (BMEIA), der Serbian Academy of Sciences and Arts und des Ministeriums für Kultur der Republik Serbien. Das gesamte Projekt steht im Zusammenhang mit der Initiative *Imagine Dignity – Laboratories Of Hope: Regenerating Democratic Prosperity* des BMEIA/Sektion V – Internationale Kulturangelegenheiten.

Insgesamt dient das Projekt dem vertieften Austausch und der kulturellen Verständigung zwischen Österreich und Serbien hinsichtlich eines gemeinsamen Europas, und gibt einen dialogischen Einblick über das aktuelle Kunstgeschehen der benachbarten Länder.

Future of Melancholia is a cooperation of the Museum of Contemporary Art in Belgrade and HALLE FÜR KUNST Steiermark. This would not have been possible without the generous support of the Cultural Department of the State of Styria, the Austrian Federal Ministry for European and International Affairs (BMEIA), the Serbian Academy of Sciences and Arts and the Ministry of Culture of the Republic of Serbia. The project was initiated within the BMEIA program *Imagine Dignity – Laboratories Of Hope: Regenerating Democratic Prosperity*.

As a whole, the project aims to promote deeper exchange and cultural understanding between Austria and Serbia within the context of a shared European space, providing dialogic insight into current activities in art in these neighboring countries.

Kurator:
Sandro Droschl

Koordinierender Kurator:
Miroslav Karić

Kuratorische Assistenz:
Caro Feistritzner

Kooperation:
HALLE FÜR KUNST Steiermark,
Museum of Contemporary Art Belgrade

Kurator:
Sandro Droschl

Coordinating Curator:
Miroslav Karić

Curatorial Assistance:
Caro Feistritzner

Kooperation:
HALLE FÜR KUNST Steiermark,
Museum of Contemporary Art Belgrade

I. Die Belgrader Surrealisten: Eine vergessene Avantgarde?

(DE)

Unter Surrealismus versteht man eine Bewegung von Künstler:innen, Literat:innen, Filmschaffenden und Philosoph:innen, die seit den 1920er-Jahren insbesondere psychoanalytisch und mit Träumen arbeitete. Der Surrealismus, der so viel wie „über den Realismus“ hinaus bedeutet, manifestierte sich in literarischen, filmischen und bildnerischen Produktionen über traumhafte, absurde und phantastische Darstellungen. Beeinflusst vom Symbolismus, Expressionismus, Futurismus und Schriften etwa von Arthur Rimbaud und Sigmund Freud war der Surrealismus ähnlich wie der Dadaismus eine revolutionäre Bewegung, die aber nicht wie DADA lediglich satirisch ausgerichtet war, sondern für eine tatsächlich neuartige Sicht auf die Dinge plädierte. Ihre Protagonist:innen propagierten, dass die Wirklichkeit, wie sie über das Bewusstsein wahrgenommen wird, ungenügend sei und sie daher etwa im Unbewussten gefunden werden müsse und die Realität so erweitern könne.

Mehr als jede andere Avantgarde-Richtung setzte der Surrealismus auf eine energetische Überschreitung von Grenzen – sowohl in psychologischer, künstlerischer, kultureller und geopolitischer Natur, was auch ihre geographische Ausbreitung zur Folge hatte. Der Surrealismus war eine der kosmopolitischsten Avantgarde-Bewegungen, deren Zentren insbesondere Paris, Berlin, Moskau und New York waren, die sich zugleich aber auch in Athen, Buenos Aires, Kairo und Mexico City entwickelte.

I. The Belgrade Surrealists: A Forgotten Avantgarde?

(EN)

Surrealism is a movement in art, literature, film, and philosophy, dating back to the 1920s, that in particular worked on the basis of psychoanalysis and dreams. The word “surrealism” means “above realism,” an approach manifested in literary, film, and fine art production using dream-like, absurd, and fantastic motifs. Influenced by symbolism, expressionism, futurism, and the writings of Arthur Rimbaud and Sigmund Freud, surrealism was a revolutionary force in art like the Dada movement but going beyond the latter’s primarily satirical approach, and advocating a truly new view of reality. The protagonists of surrealism argued that the world as seen by our conscious minds was not genuine, and that therefore it was necessary to dig into the unconscious and expand reality.

More than any other avantgarde movement, surrealism aimed for the bold transgression of borders and limitations—in psychological, artistic, cultural, and also geopolitical terms. The movement therefore comprised a geographically broad and cosmopolitan avantgarde with centers especially in Paris, Berlin, Moscow, and New York, and significant groups also in Athens, Buenos Aires, Cairo, and Mexico City.

In the representation and reception of surrealism, however much its diversity is taken into account, one significant group is consistently neglected: the Yugoslavian or rather Serbian surrealists. Belgrade was an early vibrant hub in the surrealist movement in Europe in the first half of

In der Darstellung und Rezeption des Surrealismus, auch wenn sie multipolar erfolgt, wird jedoch oft eine bedeutende Gruppe vernachlässigt: die jugoslawischen oder vielmehr serbischen Surrealisten. Es handelte sich bei Belgrad um eine frühe und pulsierende Hochburg der surrealistischen Bewegung in Europa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Trotz Belgrads Rolle als frühes Zentrum des Surrealismus erlangte die Gruppe nahezu keine internationale Bekanntheit, insbesondere auf Grund der frühen Auflösung durch interne Konflikte, staatliche Repressionen, aber natürlich auch basierend auf dem Dualismus von Peripherie und Zentrum der europäischen Moderne, der hier auch noch einmal hinterfragt werden muss. Denn wie das Beispiel der serbischen Surrealisten zeigt, sollte Modernität weniger als ein zentriertes Phänomen, das von einem vermeintlichen Zentrum wie Paris in die sogenannte Peripherie ausstrahlt, gedacht werden, sondern vielmehr als eine an mehreren Orten gleichzeitig stattfindende Entwicklung. Während nämlich die meisten surrealistischen Gruppen außerhalb von Frankreich erst ab den 1930er-Jahren aktiv waren, verhielt es sich bei den jugoslawischen Surrealisten anders: Die surrealistische Epoche in der serbischen Kunst und Literatur dauerte von 1922 bis 1932 (einzeln sogar bis 1938) und verlief somit gleichzeitig zur frühen Entwicklung in Paris.

Die surrealistische Belgrader Bewegung umfasste eine Generation exzellenter Dichter, Fotografen und bildender Künstler und brachte zahlreiche kollektive und individuelle Illustrationen, Skulpturen, Zeitschriften und andere surrealistische, theoretische Arbeiten hervor. Ausgehend von der Sprache, der Lyrik und des Schreibens an sich waren ihre fundamentalen Techniken Collagen und automatische Schriften sowie das Fotogramm. Sie gingen oft zurück auf das Werk des Dadaismus und des Konstruktivismus, die mit der

the twentieth century, but the Belgrade surrealists gained nearly no international renown, due to internal disputes that led to their early dissolution and also repression by the state, as well as the dualism of periphery and center that characterized European modernism—which we wish to challenge here. For, as the example of the Serbian surrealists shows, modernity should be seen less as a centralized phenomenon radiating out toward a seeming periphery from an alleged focal point like Paris, and rather as a development that unfolded simultaneously in a number of different places. While most surrealist groups outside France only became active in and after the 1930s, the Yugoslavian surrealist period in art and literature began in 1922 and continued up to 1932 (with some more isolated activity until 1938)—in parallel to the early movement in Paris.

The Belgrade surrealist movement comprised a generation of excellent poets, photographers and fine artists, producing numerous collective and individual illustrations, sculptures, magazines, and works of surrealist theory. Starting with language, poetry, and text, their primary techniques were collages, automatic writing, and photograms. They frequently drew on the work of Dada and constructivism that had broken with western narrative art. Key protagonists were Monny de Bouilly, Milan Dedinac, Mladen Dimitijević, Dušan Matic, Marko Ristić, Dušan Timotijević, Aleksander Vučo, and Vane Bor (Stevan Živadinović). Close cultural and political relations between France and Serbia in the nineteenth century also influenced the Serbian intelligentsia, and many aspiring Belgrade surrealists spent extended periods in Paris in the late 1920s, while most of them studied at French universities.

Unlike the Paris surrealists, the Belgrade artists were not trained fine artists (with the exception of Radojica Živanović Noe) but rather poets, philosophers, and lawyers. From the start, the Belgrade

westlichen Narrationsgeschichte gebrochen hatten. Zu ihren Protagonisten gehörten Monny de Bouilly, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević, Dušan Matić, Marko Ristić, Dušan Timotijević, Aleksander Vučo, Vane Bor (Stevan Živadinović). Die engen kulturellen und politischen Beziehungen zwischen Frankreich und Serbien im 19. Jahrhundert hatten auch Einfluss auf die sogenannte serbische *Intelligencija*. So verbrachten viele der angehenden Belgrader Surrealisten Ende der 1920er-Jahre ausgedehnte Aufenthalte in Paris; die meisten von ihnen studierten an französischen Universitäten.

Im Gegensatz zur Pariser Bewegung waren die Belgrader Surrealisten (mit Ausnahme von Radojica Živanović Noe) jedoch keine ausgebildeten Bildenden Künstler, sondern Dichter, Philosophen und Juristen. Auch bei der Belgrader Gruppe handelte es sich seit ihren Ursprüngen um eine heterogene Gruppe, sowohl in künstlerischer, als auch in politischer Hinsicht. Ähnlich wie die Pariser Surrealisten etablierten auch die Belgrader ihr eigenes Recherchelaboratorium, das interdisziplinär arbeitete und Lyrik mit künstlerischen und theoretischen Ansätzen kombinierte. Die künstlerische Ausrichtung der serbischen Surrealisten war stark mit der Lyrik verbunden und sie gaben ihr nahezu eine konkrete Präsenz im physischen Raum. Gleichzeitig waren die Protagonisten der Belgrader Gruppe auch sehr politisiert: Die Belgrader waren Freudo-Marxistisch, da ihre künstlerische Praxis auf einer marxistischen Kritik der Gesellschaft sowie Freuds Kritik am Subjekt basierte. Ihre publizierten Texte sowie auch die Ideologie und Theorie der Bewegung stimmten mit der politischen Linken überein.

Zwar ist es möglich zu argumentieren, dass die französische Avantgarde-Kultur den konzeptionellen Rahmen für den Surrealismus in Jugoslawien darstellte, aber tatsächlich muss die surrealistische Bewegung Belgrads auch vor dem

group was very heterogeneous both artistically and politically. Like the Paris surrealists they established their own research laboratory, which took an interdisciplinary approach and combined poetry with artistic and theoretical works. The artistic practice of the Serbian surrealists was strongly focused on lyric poetry, which they often gave a form of concrete and physical presence. The Belgrade surrealists were also highly politicized, with a Freudian-Marxist philosophy that was the basis of a critique of both society and the individual subject in their art. Their ideology, theory, and published texts brought them closely in line with the political left.

It is certainly possible to argue that French avantgarde culture provided the conceptual framework for surrealism in Yugoslavia, but the Belgrade surrealist movement must also be seen in a very different historical and geographical context: the fall of the monarchy in Austria-Hungary and the new political formation of the nation of Yugoslavia, a new nation-state to which the surrealists added their own disruption.

The period after World War One was a time of upheaval, characterized by transformation from monarchist to republican and also socialist systems of state and the unrestrained emergence of industrialization and modernism. This was a period of great change, accompanied by debates and ideas about all kinds of future scenarios. The Belgrade surrealists saw a sense of opportunity such as had been embodied in Robert Musil's non-hero character of Ulrich in his novel *The Man without Qualities*. The chapter entitled "If there is a sense of reality there must also be a sense of possibility" is typical of Musil's semi-autobiographical character for whom the possible is more important than any fixed reality. This transcendence of reality by the possible appealed very strongly to the Serbian surrealists and became a focus in their art. Musil writes:

Hintergrund einer ganz anderen historisch-geographischen Konstellation gesehen werden: dem Untergang der Monarchie von Österreich-Ungarn sowie der Neuformation des politischen Gebildes des Nationalstaates Jugoslawiens, das durch jene Gruppe erneut in leichte Unruhe versetzt werden sollte.

Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg steht insgesamt für einen Umbruch, der sich im Übergang von monarchischen zu republikanischen, aber auch zu sozialistischen Staatsformen zeigt, und die Industrialisierung und Moderne mit voller Wucht aufblühen ließ. Es war die Epoche der Aufbrüche und Veränderungen, denen entsprechende Diskussionen und Überlegungen hin zu unterschiedlichen Optionen vorausgingen. Tatsächlich schwingt in der Gruppe der Surrealisten Belgrads ein Möglichkeitssinn mit, wie er in *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil durch seinen Nicht-Helden Ulrich verkörpert wird. Das Kapitel mit dem Titel „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muss es auch Möglichkeitssinn geben“ ist paradigmatisch für Musils Protagonisten, der autobiographische Züge trägt und für den das Mögliche wichtiger ist, als das scheinbar Wirkliche. Genau diese Transzendenz oder Erweiterung der Realität durch das Mögliche wurde auch von den serbischen Surrealisten aufgegriffen und künstlerisch verarbeitet, oder wie das Kapitel einleitet:

Wenn man gut durch geöffnete Türen kommen will, muß man auf die Tatsachen achten, daß sie keinen festen Rahmen haben: (...). So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist. (...) Ein mögliches Erlebnis oder eine mögliche Wahrheit sind nicht gleich wirklichem Erlebnis und wirklicher Wahrheit (...), sondern sie haben, wenigstens nach Ansicht

To pass freely through open doors easily, it is necessary to respect the fact that have solid frames: (...). So the sense of possibility could be defined outright as the ability to conceive of everything there might be as just as well, and to attach no more importance to what is than to what is not. (...) A possible experience or truth is not the same as an actual experience or truth (...) but has—according to its partisans, at least—something quite divine about it, a fire, a soaring, a readiness to build and a conscious utopianism that does not shrink from reality but sees it as a project, something yet to be invented. (Musil, 1996: p. 11).

The Serbian surrealists were interested in themes such as the nature of poetic creativity, madness, and artistic responsibility, as well as the beauty of transience, of the urban, and of dreams. They saw their work as an ethical act that contradicted the political organization (autocratic monarchy) of their own country, and they developed their own vision of society that became a defining feature of their work.

The Belgrade literary magazine *Putevi* (1921–1924) was founded before the publication of André Breton's *Manifeste du Surrealisme* (Manifesto of Surrealism) in 1924. It published Dušan Matić's articles on psychoanalysis and Breton's surrealist essays as well as experimental poetry. In 1923, Breton and Ristić began their many years of correspondence and Ristić and Milan Dedinac launched the magazine *Putevi* (Paths) in 1922, in which in particular Belgrade modernists and also many poets and literary critics such as Miloš Crnjanski and Ristić himself published their work. In November 2024, Ristić then proclaimed his symbolic break with modernism and launched the surrealist literary magazine *Svedočanstva* (Witnesses) together with Rastko Petrović, Dušan Matić, Milan Dedinac, Aleksander Vučo, and Mladen Dimitrijević. There was an

ihrer Anhänger, etwas sehr Göttliches in sich, ein Feuer, einen Flug, einen Bauwillen und bewußten Utopismus, der die Wirklichkeit nicht scheut, wohl aber als Aufgabe und Erfindung behandelt (Musil, 2013, S. 16).

Die serbischen Surrealisten interessierten sich für Themen wie die Natur des poetischen Schaffens, den Wahnsinn oder künstlerische Verantwortung, aber auch für die Schönheit des Ephemeren, des Urbanen und des Traumartigen. Sie verstanden ihre Arbeit als einen ethischen Akt, der im Widerspruch zur politischen Organisation ihres Landes (autokratische Monarchie) stand und entwickelten eine gesellschaftskritische Ausrichtung, die zu ihrem Erkennungsmerkmal avancierte.

Bereits vor der Veröffentlichung von André Bretons *Manifeste du Surréalisme* (Manifest des Surrealismus) im Jahr 1924 gab es in Belgrad das Literaturmagazin *Putevi* (1921–1924), das Dušan Matićs Artikel über Psychoanalyse und Bretons surrealistische Essays sowie experimentelle Poesie veröffentlichte und ab 1923 standen Breton und Ristić in einem langjährigen Briefwechsel. Ristić und Milan Dedinac gaben ab 1922 die Zeitschrift *Putevi* (Wege) heraus, in der insbesondere Belgrader Modernisten, aber auch andere Dichter und Literaten, wie Miloš Crnjanski und auch Ristić selbst publizierten. Schließlich brach Ristić aber im November 1924 symbolisch mit der Moderne und begann in Kooperation mit Rastko Petrović, Dušan Matić, Milan Dedinac, Aleksander Vučo und Mladen Dimitrijević die surrealistische Literaturzeitschrift *Svedočanstva* (Zeugnisse) herauszugeben, die alle zehn Tage erschien. Ristićs Artikel „Surrealismus“, veröffentlicht in *Svedočanstva*, Nr. 1 (21. November 1924) wird als offizieller Ausgangspunkt des jugoslawischen Surrealismus angesehen.

Die *Svedočanstva* spielte eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung der serbischen Bewegung, formulierte ihre

edition every ten days. Ristić's article "Surrealism," published in the first number is seen as the "official" launch of Belgrade surrealism.

Svedočanstva played a key role in the development of the Serbian surrealist movement. It was here that they initiated dialogue with and formulated their position on the Paris center. The magazine was the first to use the term "surrealism" in Belgrade, just two months after André Breton's Manifesto of Surrealism, and it saw itself as a forum for literary experiment, in which poetic dreams took precedence over reality. While early editions were devoted mainly to poetry, later numbers explored themes like the interpretation of dreams, the testimonies of the mentally ill, and visions of hell and paradise. Although *Svedočanstva* did not nominally declare itself a surrealist publication it very clearly reflected the movement's ideas. Breton recommended it to the French magazine *La Revolution surréaliste* (The Surrealist Revolution). In the years 1924 to 1926, the collaboration between the French and Serbian surrealists intensified and de Bouilly and Matić were among the signatories to the surrealist declaration *La Révolution d'abord et toujours* (The Revolution First and Always, 1925). In 1924, the Belgrade group had already enthusiastically compared the surrealist uprising with the October Revolution.

With the intention to more widely disseminate their theoretical and activist positions, the Belgrade surrealists produced texts, books, and commentaries. In 1931, they launched their bilingual journal *Nadrealizam danas i ovde* (Surrealism Here and Now), with two further editions following in 1932, all closely connected with Breton's Second Manifesto of Surrealism that advocated the movement as a social and revolutionary force and led to internal schism within the French surrealists. *Nadrealizam danas i ovde* (NDIO) was characterized by its innovative graphic design

Positionen gegenüber dem Pariser Zentrum und initiierte den kooperativen Austausch. Sie brachte erstmals den Begriff „Surrealismus“ nach Belgrad – nur zwei Monate nach André Bretons Manifest des Surrealismus – und verstand sich als Raum für literarische Experimente, in denen poetische Träume über die Realität gestellt wurden. Während die frühen Ausgaben vor allem der Poesie gewidmet waren, erkundeten spätere Hefte Themen wie Traumdeutung, Geständnisse psychisch Kranker sowie Visionen von Hölle und Paradies. Obwohl sich *Svedočanstva* nicht offiziell als surrealistische Zeitschrift bezeichnete, spiegelte ihr Inhalt dennoch die Ideen dieser Bewegung wider. Breton empfahl das serbische Blatt auch in dem französischen Magazin *La Revolution surréaliste* (Die surrealistische Revolution). In den Jahren von 1924 bis 1926 intensivierte sich die Zusammenarbeit zwischen den französischen und serbischen Surrealisten und de Bouilly und Matić gehörten zu den Unterzeichnern der surrealistischen Erklärung *La Révolution d'abord et toujours* (Die Revolution zuerst und immer) (1925). Die Belgrader Gruppe hatte schon 1924 den surrealistischen Aufstand enthusiastisch mit der Oktoberrevolution verglichen.

Um die theoretisch-aktivistische Position der Gruppe stärker zu verbreiten, produzierten die Belgrader Surrealisten Texte, Bücher und Kommentare. Im Jahr 1931 veröffentlichten sie erstmals ihre zweisprachige Zeitschrift *Nadrealizam danas i ovde* (Surrealismus hier und jetzt), der im Jahr 1932 zwei Ausgaben folgten und die in einer Linie mit Bretons zweitem Manifest des Surrealismus, das den Surrealismus als eine sozial-revolutionäre Bewegung verstand und eine interne Spaltung der Surrealisten in Frankreich zur Folge hatte, stand. *Nadrealizam danas i ovde* (NDIO) zeichnete sich durch seine innovative graphische Gestaltung aus, die futuristisch-typographische Elemente

with avantgarde experiments in layout, futurist typography, and surrealist esthetics. It included publications by Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti, Yves Tanguy, Joan Mirò, and Živanović Noe that were produced directly for and first published in the magazine.

It was the Serbian surrealist's political aspirations that then led to the group disbanding. On the national level, the Marxist intelligentsia opposed surrealist activism as it distanced itself from realism, and the conservative camp rejected the group's rebellious stance. As the Belgrade surrealists were seen by the state as a political party, from 1933 on, they were subject to censure and censorship; some of them were arrested and others went into exile, bringing the group to an end. And on the international level, relationships between Paris and Belgrade suffered, as the French were skeptical of the political activities of the Belgrade group. Private contact between Ristić and Breton continued for a while, but in spite of the close dialogue that had existed between the two groups, Breton did not once mention the Belgrade surrealists in his later worldwide lectures, contributing to their lack of recognition.

This notwithstanding, peripheral avantgarde groups like the Belgrade surrealists "exported" their ideas back to the center in Paris. Yugoslavian surrealism is thus an example of a decentral avantgarde that transcends the standard opposites of the center and the periphery, since the center cannot even be conceptualized without the alleged periphery. Always on the move between Paris and Belgrade, the Belgrade surrealists seemed to embody a liminary state of being in transit, which is sometimes associated with the politically complex region of the Balkans itself. Already in 1924, they were proposing that the most important aim of surrealism was cosmopolitanism.

During World War Two many of the surrealists joined communist partisan

mit der surrealistischen Ästhetik und avantgardistischen Layout-Experimenten und Veröffentlichungen von unter anderem Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti, Yves Tanguy, Joan Mirò und Živanović Noe verband, die direkt für die Zeitung geschaffen und hier zum ersten Mal präsentiert wurden.

Die vermeintlich politische Haltung der serbischen Surrealisten führte aber schließlich auch zu ihrer Auflösung. Während auf nationaler Ebene die marxistische *Intelligenzija* nicht mit dem „surrealistischen“ Aktivismus zufrieden war, der sich von einer realistischen Darstellung abgrenzte, lehnte das konservative Lager den rebellischen Charakter der Gruppe ab. Da die Belgrader Surrealisten von staatlicher Seite auch als eine Partei wahrgenommen wurden, mussten sie ab 1933 insbesondere staatliche Zensur fürchten: während einige verhaftet wurden, gingen andere ins Exil, was das Ende der Gruppe bedeutete. Aber auch auf internationaler Ebene schien das Verhältnis zwischen Paris und Belgrad beschädigt: die politischen Umtriebe der Belgrader Gruppe stießen bei ihren französischen Zeitgenossen nicht gerade auf Verständnis. Zwar dauerten die privaten Kontakte zwischen Ristić und Breton noch etwas an, aber trotz des langen Austausches beider Gruppen erwähnte Breton die Belgrader Surrealisten in seinen späteren weltweiten Vorträgen kein einziges Mal, was auch zu deren vergleichsweisen Unbekanntheit beitrug.

Dennoch „exportierten“ die peripheren Avantgarde-Gruppierungen wie die Belgrader Surrealisten ihre Ansätze der Bewegung zurück ins Zentrum von Paris. Der jugoslawische Surrealismus stellt damit ein Beispiel für eine dezentrale Avantgarde dar, die über traditionelle Zentrum-Peripherie-Dualismen hinausweist, denn so kann das Zentrum gar nicht ohne die vermeintliche Peripherie gedacht werden. Ständig im Zug zwischen Paris und Belgrad scheinen die Belgrader

groups fighting against the Germans, the fascist Ustaše regime, and the Chetniks. The surrealist poet Koča Popović became Tito's right-hand man and the commander of the First Proletarian Brigade, while others, such as Đorđe Jovanović and Živanović Noe, died in the resistance. After World War Two the members of the Belgrade group who had stayed in the country gained good positions—once a marginal group, they now influenced cultural developments in the newly formed nation.

Surrealisten genau das *in-transit*, das Dazwischen zu verkörpern, das mitunter auch mit dem Balkan als politisch unübersichtliche Region assoziiert wird und schlugen bereits 1924 vor, dass das wichtigste Ziel des Surrealismus der Kosmopolitismus selbst sei.

Während des Zweiten Weltkrieges schlossen sich viele Surrealisten den kommunistischen Partisanen an, die gegen die Deutschen, Ustascha und Tschetniks kämpften. Koča Popović, ein surrealistischer Dichter, wurde Titos rechte Hand und Kommandeur der Ersten Proletarischen Brigade, während andere, wie Đorđe Jovanović und Živanović Noe, im Widerstand starben. Nach dem Zweiten Weltkrieg fanden sich die Mitglieder der Belgrader Gruppe, die im Land geblieben waren, in guten Positionen wieder: einst eine Randgruppe, beeinflussten sie nun den kulturellen Geschmack der politisch neu geordneten Nation.

Marko Ristić

* 1902 in Belgrad / Belgrade, † 1984 in Belgrad / Belgrade



La vie mobile (1), 1926

Collage auf Papier / on paper
20,6 × 26,5 cm

Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić

Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

Foto / Photo: Bojana Janjić MoCAB

(DE)

Bei Marko Ristić handelte es sich um die wesentlichste Figur der serbischen Surrealisten. Zwar schrieb er insbesondere Lyrik, aber durch sein philosophisches Studium auch hoch politische Essays, die zu seiner Bekanntheit beitrugen. Ristićs Collagen zeugen vom Einfluss des Dadaismus, der aber durch seine sprachlichen Komponenten und Thematiken stärkere surrealistische Bezüge herstellt.

In seiner Collage *Madame la catholique* (Madame, die Katholikin) etwa wird ein männlich gelesener Bischof vor eine katholische Kirche platziert. Dass dieser als Madame bezeichnet wird, ist nicht nur humoristisch, sondern führt zugleich normative Genderdualismen ad absurdum. Während *Assemblage* (1939) durch die verschiedenen Zeitungsausschnitte auch als ein archivarisches Zeugnis seiner Zeit gesehen werden kann, ist Ristićs Serie *La vie mobile* (Das mobile Leben), die 1926 entstand, zugleich Ausdruck seines eigenen mobilen Lebens, das ihn nach Paris, aber auch in viele andere europäische Städte führte, um mit weiteren Surrealisten und Künstlern in Verbindung zu treten. Insbesondere die französischen Titel zeugen doch vom zentralen Ausgangspunkt des Surrealismus: Paris. Auch wird das Spiel

Marko Ristić

(EN)

Marko Ristić is the key figure in Serbian surrealism. His output was focused on poetry, but, having studied philosophy, he also produced highly political essays that contributed to his renown. Ristić's collages show the influence of Dada, with very evident surrealist elements in the use of language and themes.

In his collage *Madame la catholique* (Catholic Dame), for example, a male-connoted bishop is placed before a Catholic church. Calling this figure "madame" is not just funny, but takes normative gender dualisms to an absurd level. While *Assemblage* (1939), with its various newspaper cuttings, can be seen as an archival witness of its own time, *La vie mobile* (Mobile Life), made in 1926, is an expression of the artist's own itinerant life, which took him to Paris and many other European cities, where he made contact with other surrealists and artists. In particular the French titles of his works serve as a reference to the central focus of surrealism in Paris. Games with language and with letters are prominent: *La vie mobile (1)* can be seen as a homage to Paris, to the revolution, and also to cosmopolitanism, and as an archival document of the artist's own time spent in Paris, as he combines the Eiffel Tower,

mit der Sprache und Buchstaben an sich deutlich: *La vie mobile (1)* kann als eine Hommage an Paris, an die Revolution, aber auch den Kosmopolitismus betrachtet werden, als ein archivarisches Dokument seiner eigenen Zeit in Paris, indem er den Eiffelturm, das Kamel der Camel-Zigaretten und französische Schriftzüge wie „Paris rit“ (Paris lacht), „la révolution“ (die Revolution), „La vie mobile“ (Das mobile Leben) und „Soleil“ (Sonne) auf seiner Collage kombiniert. Bei *La vie mobile (3)* hingegen handelt es sich um eine Komposition fernöstlicher Statuen wie Buddhas, in deren Mitte eine ausgegrabene Mumie flankiert.

Für *Das Schloss*, *La gare* (Der Bahnhof) und *Devojka* (Girl) verwendet er Schrift, Zeichnung und die Collage-Technik, um eine enigmatische Bildsprache zu entwickeln, die gleichermaßen seiner konkreten Poesie zu entspringen scheint. Die hier zu sehenden Fotogramme, die jeweils den Titel *Untitled* tragen, sind 1928 entstanden. Ristić und Vane Bor (Stevan Živadinović) eigneten sich die Technik in Paris und über ihre Begegnung mit den französischen Surrealisten an und kamen zu dem Entschluss, dass nicht die Kamera, sondern das Licht wesentlich für die Fotografie wäre. Bei beiden Arbeiten handelt es sich um konkrete Fotogramme, die sich aus Abbildern in Kombination mit einerseits einer abstrakt-geometrischen Formsprache konstituieren, also Kreisen, Quadraten und Dreiecken, die in einem hellen Licht erscheinen, sowie einem Abbild einer weiblich gelesenen Person, die neben einer überdimensional großen Kette fast filmisch wirkt.

Marko Ristić

the camel of the Camel cigarette brand, and French words like “Paris rit” (Paris laughs), “la révolution” (The Revolution), “la vie mobile” (Mobile Life), and “Soleil” (Sun) on this collage. *La vie mobile (3)*, on the other hand, is a composition of far-eastern Buddha statues, with an excavated mummy at the center.

For *Das Schloss* (The Castle), *La gare* (The Station) and *Devojka* (Girl) Ristić uses text, drawing, and collage techniques to develop an enigmatic pictorial language that seems very much to derive from the artist's own concrete poetry. The photograms on show here, which are both denoted *Untitled*, were made in 1928. Ristić and Vane Bor (Stevan Živadinović) learned this technology in Paris, where their encounters with French surrealists led them to the conviction that it was not the camera but light that mattered in photography. Both photograms are works of concrete art, in that they combine depictions of reality with abstract and geometrical forms, in the first case circles, squares, and triangles seen in bright light next to a male-connoted figure, and in the second a depiction of a female-connoted person adjacent to an out-sized chain and looking as if from a film.

Aleksandar Vučo & Dušan Matić

*1897 in Belgrad / Belgrade, † 1985 in Belgrad / Belgrade

*1898 in Opština Čuprija, Serbien / Serbia, † 1980 in Belgrad / Belgrade



Rognissol, 1930

Collage auf Karton / on cardboard

32,5 × 25 cm

Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić

Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

(DE)

Aleksandar Vučo und Dušan Matić begannen Mitte der 1920er-Jahre zusammen zu arbeiten und experimentierten mit unterschiedlichen Genres, wobei sie auch mehrere intermediale Werke, darunter Fotografien kombiniert mit Gedichten schufen.

Im Laufe der Zeit entwickelten die beiden Dichter Vučo und Matić jedoch unterschiedliche Ausrichtungen innerhalb des Belgrader Surrealismus. Matić führte die Fraktion an, die eine aktivere Beteiligung an revolutionären Aktivitäten im Sinne des marxistischen Kommunismus forderte und der Ansicht war, dass der Surrealismus, um eine rein kontemplative Haltung zu überwinden und Träume in die Realität umzusetzen, sich dem Proletariat als Träger der sozialen Revolution zuwenden müsse. Vučo hingegen gehörte der gegenüberstehenden Fraktion an, die um Ristić, Vane Bor und Milan Dedinac versammelt war und die danach strebte, die Autonomie der Kunst zu wahren, indem sie sich sowohl der bürgerlichen Kunst als auch der modernen Avantgarde entgegenstellte, während sie eine engagierte „sozialistische

(EN)

Aleksandar Vučo and Dušan Matić began to work together in the mid-1920s, experimenting with different genres and creating a number of intermedial works including photographs combined with poems.

But the two poets Vučo and Matić gradually developed different approaches within Belgrade surrealism. Matić led the group that demanded more direct participation in revolutionary Marxist and communist activity, arguing that surrealism should overcome its purely contemplative approach and put dreams into reality by turning to the proletariat as the subject of social revolution. Vučo, by contrast, belonged to the opposing fraction around Ristić, Vane Bor, and Milan Dedinac, advocating the autonomy of art and distancing themselves from both bourgeois art and the modernist avantgarde while at the same time calling for committed “socialist literature.” In spite of these ideological differences and internal tensions, the collaboration between Vučo and Matić continued up to 1933, both publishing in *The Fine Feats* and showing that these conflicts were manageable.

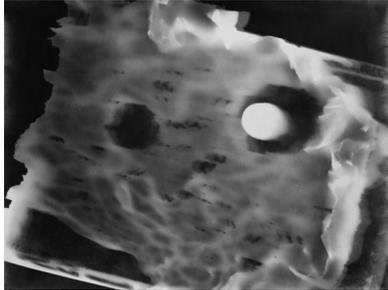
Literatur“ unterstützte. Trotz dieser ideologischen Differenzen und internen Spannungen innerhalb der Bewegung zeigt ihre Zusammenarbeit im Jahr 1933, dass diese Konflikte überbrückbar waren, denn ihre Arbeiten wurden in *The Fine Feats* publiziert.

Die hier vorliegenden Arbeiten *Rognissol* (Housing the Wall with a River) und *J(L)* sind beispielhaft für ihre Kollaboration, denn es handelt sich bei allen drei Arbeiten um ihre sogenannten Foto-Gedichte, in denen sie Fotografie und Lyrik in einer Collage zusammenbringen. In ihren phantastischen Collagen und automatischen Zeichnungen sind auch immer sprachliche Gebilde vordergründig, in denen sich versteckte Bedeutungen, wie Zufälle und Träume befinden. Sie zeugen davon, dass die Belgrader Surrealisten von nichtlogischen, automatischen und zugleich visuellen Texten angezogen waren, die als Ausdruck sowohl des Bewusstseins, als auch des Unbewussten interpretiert werden können, aber auch immer als eine Referenz, einen Unterschied zur bürgerlichen Ideologie zu etablieren. Sie sahen diese auch als Ausdruck des Unterbewusstseins, verdrängter Sexualität und Fantasien. Ihnen war besonders der kollektive Aspekt ihrer Arbeit wichtig. Der Sinn lag für sie nicht in einzelnen Kunstwerken wie Zeichnungen, Collagen oder Assemblagen, sondern in einem größeren Bedeutungszusammenhang – nämlich in der Theorie und Ideologie des Surrealismus. Dieser Kontext außerhalb des eigentlichen Werks, verlieh ihren Arbeiten und Aktionen ihre tiefere Bedeutung.

The works on show here, *Rognissol* (Housing the Wall with a River...), and *J(L)*, are typical of the collaboration between Vučo and Matić. All three works are photo-poems in which the two genres brought together in collages-linguistic elements are always at the foreground in the two artists’ fantastic assemblages and automatic drawings. They include hidden levels of meaning, such as are generated in coincidences and dreams, showing how the Belgrade surrealists were fascinated by non-logical, automatic, and also visual texts that can be interpreted as expressions of both conscious and subconscious levels as well as always asserting distance to bourgeois ideology. They also saw these works as expressions of repressed unconscious sexuality and fantasies. In particular, they embraced the collective nature of their work, as its purpose was not to produce individual artworks—drawings, collages, and assemblages—but to establish a far greater context of meaning in line with the theory and ideology of surrealism. This context lay beyond the work itself, and gave deeper significance to the artists’ works and actions.

Vane Bor (Stevan Živadinović)

* 1908 in Bor, Serbien / Serbia, † 1993 in Oxford, England



Fotogram (9), 1928

Fotogramm / Photogram

18 × 23,8 cm

Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić

Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

Foto / Photo: Bojana Janjić MoCAB

(DE)

Stevan Živadinović, der unter dem Namen Vane Bor bekannt wurde, war ein serbischer Aktivist und aktiver Künstler der surrealistischen Bewegung in Belgrad. Er schuf Collagen, Fotogramme und Fotografien sowie theoretische Texte und Gedichte. Als wesentlichster neuer Ansatz der ideologischen Botschaft des Surrealismus wurden Bors Fotogramme auf einer Seite gemeinsam mit dem Manifest der Belgrader Surrealisten im Kalender *Nemoguće – L'impossible* (das Unmögliche) veröffentlicht, da es auf einer visuellen Ebene die Anforderungen ihres Avantgarde-Programms erfüllte.

Bors surrealistische Fotografien einer verlassenen Belgrader Durchgangsstraße der Serie *A minute before the crime* (Eine Minute vor dem Verbrechen) verdeutlichen die geopolitischen und kulturellen Besonderheiten von Belgrad. Die Belgrader Surrealisten gingen mit Fotografie ambivalent um und behaupteten, dass es nicht möglich sei, realistische Szenen darzustellen, sondern vielmehr menschliche Figuren zu reproduzieren. Daher stellen auch diese Fotografien, die in der Hauptstadt Belgrad aufgenommen wurden, eine Inszenierung dar, die gewissermaßen das Mögliche antizipiert, das genau einen

(EN)

Stevan Živadinović, who worked under the name of Vane Bor, was a Serbian activist and surrealist artist in Belgrade. He created collages, photograms, and photographs as well as writings of theoretical texts and poems. Announcing a key new ideological direction within surrealism, Bor's photograms were published on the same page as the Manifesto of the Belgrade Surrealists in the calendar *Nemoguće – L'impossible* (The Impossible), as it was considered to meet the visual demands of the new avantgarde program.

Bor's surrealist photographs of a deserted Belgrade passageway in the series *A minute before the crime* allude to the geopolitical and cultural specifics of Belgrade. The Belgrade surrealists were ambivalent about photography and asserted that it was not possible to use it to depict realistic scenes, but rather only to work with the human figure. Therefore, these photos taken in Belgrade are highly staged, serving as prognosis as to what will happen immediately after the picture is taken. They have a very strong filmic element, as viewers do not and never will know whether the crime alluded to is really committed. The scenes are reminiscent of Luis Buñuel, and also seem to anticipate the movie imagery of Alfred Hitchcock.

Moment später passieren wird. Den Arbeiten ist somit eine stark filmische Komponente inhärent, denn die Betrachter:innen wissen nicht und werden auch nicht erfahren, ob das Verbrechen tatsächlich stattfinden wird. Die Szenerien erinnern an Luis Buñuel und wirken, als würden sie die Bildsprache von Alfred Hitchcock-Filmen antizipieren.

Vane Bors Arbeiten *Ludi arhitekta* (Der verrückte Architekt) und *Noćna ptica u gradu* (Ein Nachtvogel in der Stadt) zeugen von den Einflüssen des Futurismus auf den serbischen Surrealismus und der Position, die Belgrad geographisch und kulturell zwischen Paris, Berlin und Moskau einnahm, wie auch die freud-marxistische Perspektive der Belgrader Gruppe. Zugleich setzte sich Bor auch immer wieder mit der Kritik von Marxisten am Surrealismus auseinander und erwiderte, dass der Surrealismus den Marxismus nicht „korrigieren“ wolle, sondern, dass es vielmehr darum gehe, ihn zu erweitern. Durch die Anwendung der dialektischen Methode auf neue Bereiche wie Träume, Poesie oder Ideologien wollte der Surrealismus den Marxismus vertiefen und starre Denksysteme hinterfragen. Das quadratische Gesicht in *Ludi arhitekta*, das neben einem Dreieck im Meer zu schwimmen scheint sowie sein offener Kopf, der in *Noćna ptica u gradu* neben einer Vogelfigur vor einer Häuserwand schwebt, zeugen nicht nur von einer Welt, die aus den Fugen geraten ist, sondern präsentieren zugleich auch urbane Motive.

Vane Bor's works *Ludi arhitekta* (The Mad Architect) and *Noćna ptica u gradu* (A Night Bird in the City) display the influence of futurism on Serbian surrealism and also the position that Belgrade surrealists occupied in terms of both geography and culture between Paris, Berlin, and Moscow. They also evidence the Freudian and Marxist perspective of the Belgrade group. Bor addressed the criticisms leveled at the surrealists by Marxists, and responded that surrealism in no way intended to “correct” Marxism, but rather to expand it. By using the dialectic method in new fields such as dreams, poetry, and ideologies, surrealism wanted to add depth to Marxism and to challenge rigid concepts. The square face in *Ludi arhitekta*, which seems to be floating on the sea next to a triangle, and the open head that is suspended before a facade and next to the figure of a bird in *Noćna ptica u gradu*, symbolize not just a world that is out of joint but also present very urban motifs.

Radojica Živanović Noe

* 1903 in Belgrad / Belgrade, † 1944 in Belgrad / Belgrade



Zavesa na prozoru (Window Curtain), ca. 1927

Aquarellzeichnung und Tusche auf Papier, auf Karton kaschiert /
Watercolor drawing and ink on paper, mounted on cardboard
12,2 × 10,5 cm

Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade
Foto / Photo: Bojana Janjić MoCAB

(DE)

Radojica Živanović Noe war ein surrealistischer Maler, Grafiker und Schriftsteller. Er war der einzige professionelle Maler der Belgrader Surrealistengruppe und Mitunterzeichner des Manifests des Surrealismus.

Živanović Noes frühen Gemälde verweben frühsurrealistische Elemente im Stil von Max Ernst mit dem Stil des Futurismus, des Fauvismus und des Kubismus. Schon früh kam Živanović Noe auf die Idee, in seinen Arbeiten Bildmotive in rätselhaften Kombinationen und somit Hintergrund und Motiv respektive Figuration zusammenzuführen. Seine Praxis zeugt auch von der Anziehungskraft, die das Delirium auf die Serbischen Surrealisten ausübte und seine Gemälde wirken nahezu wie die Visualisierung eines Fiebertraums. Ein Kopf, der nur aus einer Nase besteht oder auch ein porträtähnliches Gebilde mit einem überdimensionalen Auge, dem weitere Gesichtszüge wie eine Nase fehlen respektive nicht an ihrem Platz zu sein scheinen, sind bezeichnend für Živanović Noes frühe Praxis. Mutmaßlich bezog sich Živanović Noe hier, ähnlich wie

Radojica Živanović Noe

(EN)

Radojica Živanović Noe was a surrealist painter, graphic designer, and writer. He was a co-signatory to the Manifesto of Surrealism among the thirteen signatories in the 1930 *Almanac Nemoguće-L'Impossible* and the only professional painter in the Belgrade surrealists' group.

Živanović Noe's early paintings combine surrealist elements (akin to the work of Max Ernst) with features of futurism, fauvism, and cubism. At this stage, he was already collating different motifs in mysterious amalgams and blurring the distinction between background and motif. His practice also evidences the attraction of the state of delirium for the Serbian surrealists—some of his works seem very much like visualized nightmares. Živanović Noe's early work is characterized by strange motifs: a head that consists only of a nose, a portrait with an outsized eye and with other facial features, such as the nose, either missing entirely or placed in the wrong place. It is likely that, like Otto Dix, Živanović Noe is here referring to the suffering of the wounded of World War One, which caused great devastation and mass evacuations in Serbia.

Otto Dix, auf die Leiden der Gefallenen und Kriegsgeschädigten während des Ersten Weltkrieges, der auch in Serbien großes Leid sowie Massenevakuierungen ausgelöst hatte.

Darüber hinaus schuf er aber auch traumähnliche Zeichnungen und Gemälde, magische Symbole für menschliche Körperteile oder auch fabelhafte Frauenkörper, die zum Teil Joan Mirós undefinierten schwebenden Raumsituationen ähneln. Seine Naturbeobachtungen übersetzte er in ein System von Farben und Symbolen, die in eine eigene Zeichenwelt eingebunden zu sein scheinen. Die hier ausgestellte Arbeit *Zavesa na prozoru* (Ein Vorhang im Fenster) zeugt von dieser Symbolwelt, in der das Unbewusste in eine traumhafte Bildsprache übersetzt wirkt und somit paradigmatisch für den Surrealismus ist.

Živanović Noe also created dream-like drawings and paintings, with magic symbols standing for parts of the human body, and fabulous women's bodies that have some resemblance to Joan Miró's undefined suspended spatial compositions. Noe translated his own observation of nature into a system of colors and symbols that seem to be part of an autonomous world of signs. The work on show here, *Zavesa na prozoru* (Window Curtain) witnesses this world of symbols, where the unconscious seems to be translated into the imagery of dreams, making this work so typical of surrealism.

Radojica Živanović Noe

II. Neo-Surrealist:innen: Neo-Avantgarde und Post-Avantgarde

(DE)

Bei den serbischen Künstler:innen, die in der Ausstellung *Future of Melancholia* als „zweite Generation“ gefasst wird, handelt es sich im Gegensatz zu den Belgrader Surrealisten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts rund um Marko Ristić nicht etwa um eine gemeinsam agierende Gruppe, die miteinander in Verbindung stand, sondern deren Œuvre sich individuell sehr unterschiedlich entwickelte. Vielmehr werden hier im Dialog mit den Pionieren des serbischen Surrealismus einzelne Positionen vorgestellt, die ähnlich wie ihre Vorgänger entweder traumhafte Szenerien oder Introspektionen in ihre Gefühlswelten bieten, das Absurde oder auch das Komische darzustellen vermögen und so zwischen Bewusstsein und Unbewusstem oszillierend, die Wirklichkeit um eine Metaebene zu erweitern im Stande sind. Dabei geht es um eine Generation, die nach dem Zweiten Weltkrieg in einer Zeitspanne von 1950 bis 1990 wirksam war und so nicht nur in einem vereinten Jugoslawien, sondern auch vor den verheerenden internen Bürgerkriegen, die schließlich zu Serbien sowie Bosnien und Herzegowina, Kosovo, Kroatien, Montenegro, Nord-Mazedonien und Slowenien als unabhängige Nationalstaaten führten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war Serbien vom Sozialistischen Realismus dominiert, da Jugoslawien aus dem Krieg als ein kommunistisches Land hervorging, das gute Beziehungen zu Stalin sowie der Sowjetunion pflegte, so dass die jugoslawische und die sowjetische offizielle,

II. Neo-Surrealists: Neo-Avantgarde and Post-Avantgarde

(EN)

Unlike the Belgrade surrealists led by Marko Ristić in the first half of the twentieth century, the Serbian artists featured in the exhibition *Future of Melancholia* as the “second generation” were not a group acting together or even in contact with each other; these artists all developed their own different approaches. Thus, this exhibition presents their various positions as a form of dialogue with the pioneers of Serbian surrealism. Like their predecessors, this second generation depicted dream-like scenarios and insight into introspective states of emotion, using absurd and comic motifs and oscillating between the conscious and unconscious in order to expand reality into meta-levels. These artists were active after World War Two, between around 1950 and 1990. They all began their careers in the new united Yugoslavia, and hence before the disastrous civil wars that ultimately led to the independent states of Serbia, Bosnia and Herzegovina, Kosovo, Croatia, Montenegro, North-Macedonia, and Slovenia.

After World War Two, Yugoslavia became a communist state with good relations to Stalin and the Soviet Union. This meant that Yugoslavian art and culture were dominated by socialist realism, as official state-sponsored art resembled that of the Soviet Union. When the alliance between Stalin and Josip Broz Tito began to weaken, postwar modernism became more significant. In addition, Yugoslavia became a multinational socialist state, whereby Tito's form of socialism meant that it had

also staatlich geförderte Kunst ähnlich waren. Als die Allianz zwischen Stalin und Josip Broz Tito in den 1950er-Jahren langsam bröckelte, wurde der Modernismus der Nachkriegszeit bedeutsam. Ferner wurde Titos Jugoslawien ein sozialistischer, multinationaler Staat, der politisch zwischen dem Ostblock und dem Westen stehend, eine geopolitisch eigenständige Sonderrolle entwickelte und auch mit Ländern des blockfreien sogenannten globalen Südens Verbindungen aufnahm. Während des Zweiten Weltkriegs war Jugoslawien von den Nationalsozialisten besetzt und so die kommunistische Revolution, die sich bald als utopische und mitunter autoritäre Idee herausstellen sollte, als Widerstand gegen die deutsche und faschistische Besatzung sowie für eine klassenlose Gesellschaft begonnen.

Die dabei zeitweise geförderten und lange geduldeten Avantgarden, die sich aus Intellektuellen und Künstler:innen konstituierten, erfuhren zunehmend Feindseligkeiten, da sie sich als Ausdruck des selbstständigen Individuellen und der westlichen Bourgeoisie respektive Dekadenz wahrgenommen, der real-sozialistischen Ästhetik widersetzten. Trotzdem entwickelte sich bis heute gerade bei der älteren und teils mittleren Generation um deren für viele vergleichsweise wirtschaftlich und sozial relativ stabile Zeit der Hochblüte Jugoslawiens in den 1960er- bis 1980er-Jahren eine Nostalgie heraus.

Bei der jugoslawischen Neo-Avantgarde handelt es sich um die zweite Welle der Avantgarde, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstand und oft verschieden rezipiert wird: Während es sich der einen Interpretation zufolge bei dieser Generation gewissermaßen um ein *Coming-of-Age* der Utopien und Projekte der ersten Avantgarde der 1920er-Jahre handelte, sehen andere sie mehr als eine relativ autonome Gruppe von Bewegungen und Einzelkünstler:innen zwischen 1950 und 1968 an, die innerhalb der Hoch- und Spätmoderne

a special and more independent political status between the Eastern Bloc and the West, and also had relations with the Non-Aligned Movement. During World War Two, the country had been occupied by the Nazis, and the communist revolution had begun as a form of resistance against the German occupation and the fascist regime, fighting for a classless society that was soon to turn out to be a very utopian and rather authoritarian idea.

During this period the intellectual and artistic avantgardes, which had previously enjoyed some support and had been largely tolerated, were seen in a far more hostile light. Their work was now considered to represent an independent and individualist mindset akin to the decadent Western bourgeoisie and out of line with real-socialist esthetics. There is nonetheless to this day a degree of nostalgia for what many people (particularly from the older and middle generations) see as the economically and politically comparatively stable Yugoslavian success story between the 1960s and the 1980s.

The Yugoslavian neo-avantgarde is the second wave that came to the fore after World War Two. They were received very differently, seen on the one hand as the coming-of-age of all the utopian projects of the first avantgarde of the 1920s, and on the other as a far more autonomous group of different movements and individuals working between 1950 and 1980, developing a highly complex body of esthetic and artistic approaches, ideas and ideologies, and projects within high and late modernism. In contrast to moderate forms of modernism in Yugoslavia, which restricted art to the status of a vocation and specific artistic media, the neo-avantgarde wanted art to be widely included in everyday life, a force in urban planning, design, advertising, politics, psychotherapy, and the emancipation of the individual.

In Tito's Yugoslavia the neo-avantgarde operated between 1951 and 1973.

ein komplexes Werk ästhetischer, künstlerischer und ideologischer Ansätze, Ideen und Projekte der Moderne entwickelte. Im Gegensatz zum gemäßigten Modernismus in Jugoslawien, der Kunst auf ein professionelles und mediales Konzept beschränkte, wollte die Neo-Avantgarde sie in den Alltag einbinden, um sie in Bereiche wie Urbanismus, Design, Werbung, Politik, Psychotherapie und die Emanzipation des Individuums einfließen zu lassen.

In Tito's Jugoslawien entwickelte sich die Neo-Avantgarde zwischen 1951 und 1980. Sie knüpfte an die modernen und avantgardistischen Strömungen der Vorkriegszeit an, die am Rande der dominanten sozialistischen Kultur innerhalb des Landes oder im Ausland existierten. Die authentische Neo-Avantgarde der 1950er-Jahre entstand als Akt des Widerstands gegen sowohl den sozialistischen Realismus als auch den bürgerlichen Modernismus. Sie öffnete neue Räume für künstlerische Experimente und überschritt bewusst die traditionellen Grenzen der jeweiligen Kunstdisziplinen hin zu einem interdisziplinären Verständnis. Sie entwickelte sich in drei unterschiedlichen nationalen Strömungen in Serbien, Kroatien und Slowenien. In Serbien gab es mehrere avantgardistische Gruppierungen, die sich in Belgrad (Kunst, Literatur, Musik und Film) sowie in Novi Sad und Zrenjanin (literarische und textuelle Experimente mit konkreter und visueller Poesie) formierten.

Die Belgrader Neo-Avantgarde orientierte sich stark an den radikalen Ausdrucksformen von Neo-Dada, Fluxus und Happenings, die durch destruktive, schockierende, gestische und sprachlich-konzeptuelle Aktionen geprägt waren. Sie pflegte enge Verbindungen zur französischen *Nouvelle Vague*, zur amerikanischen Underground-Kultur sowie zu strukturalistischen literarischen Experimenten. Das verbindende Element dieser verschiedenen künstlerischen Ansätze lag in

It drew on earlier prewar modernist and avantgarde movements, which were present at the margins of the dominant socialist culture inside the country as well as abroad. The authentic neo-avantgarde of the 1950s arose as an act of resistance against both socialist realism and bourgeois modernism. It opened up new spaces for artistic experiment and deliberately crossed over traditional genre borders, taking an interdisciplinary approach. It developed in three different national movements in Serbia, Croatia, and Slovenia. In Serbia there were several avantgarde groupings, in Belgrade with a focus on art, literature, music and film, and in Novi Sad and Zrenjanin with a focus on literary and textual experiments with concrete and visual poetry.

The Belgrade neo-avantgarde was strongly modeled on the radical forms of expression of neo-Dada, Fluxus, and happenings, characterized by destructive, shocking, gestural, and linguistic and conceptual action. There were close connections to the French *Nouvelle Vague*, American underground culture, and structuralist literary experiments. The common base of all of these different artistic approaches was the creation of multimedia works or works that resisted any clear ascription to a particular medium; to achieve this the artists used visual, linguistic, acoustic, and existential features in combination, so that they can be seen as following on the tradition of the Belgrade surrealists.

The Serbian art scene in the 1950s and 1960s, especially in Belgrade, was diverse and heterogeneous. There were no coherent ideological or stylistic models except for socialist realism, but rather a myriad of individual forms of expression and groups, some of which were very polarized. In the early 1950s, the bourgeois art of the period between the wars was rehabilitated, and many artists returned from Paris. The *Group of Six* was established in 1954, followed by the *December Group* a year

der Schaffung von multimedialen Werken oder solchen, die sich einer festen medialen Einordnung entzogen, indem sie visuelle, sprachliche, akustische und existenzielle Aspekte vereinten und somit auch in einer Genealogie mit den Belgrader Surrealisten gesehen werden können.

Die serbische Kunstszene der 1950er- und 1960er-Jahre, insbesondere in Belgrad, war ein vielschichtiges und heterogenes Gebilde. Nach dem sozialistischen Realismus gab es keine einheitlichen ideologischen oder stilistischen Modelle mehr, sondern eine Vielzahl individueller Ausdrucksformen und Gruppierungen, die teils sehr polarisiert waren. In den frühen 1950er-Jahren wurde die bürgerliche Kunst der Zwischenkriegszeit rehabilitiert, und viele Künstler:innen, die zuvor in Paris tätig waren, kehrten zurück. 1954 wurde die *Group of Six* gegründet, gefolgt von der *December Group* im darauffolgenden Jahr; Ivan Tabaković war Mitglied beider Gruppen. Diese Gruppen bildeten das künstlerische Establishment der 1960er-Jahre, das durch institutionelle Unterstützung eine dominante Position im jugoslawischen Kunstsystem einnahm. Ihr Stil wurde diskursiv auch als „siegreicher Nachkriegsmodernismus“ beschrieben, der von der Mehrheit der einflussreichen kulturellen Kräfte getragen wurde.

Gleichzeitig entstanden an den Rändern dieses etablierten Kunstbetriebs alternative Strömungen, die sich durch Widerstand, Abweichung oder radikalere künstlerische Positionen auszeichneten. Eine der ersten war die *Zadar* Gruppe, die 1947 von jungen Künstler:innen gegründet wurde und sich der akademischen Kontrolle entzogen, um in Zadar frei zu malen. Ihr Stil war von rudimentärem Expressionismus oder nichtkanonischem Realismus geprägt und stellte eine bewusste ideologische Abkehr zum sozialistischen Realismus dar. Viele Mitglieder dieser Gruppe, die als *Zadar* Kommune bezeichnet wurde, emigrierten in den

later; Ivan Tabaković was a member of both. These two groups formed the artistic establishment of the 1960s, which thanks to institutional support gained a dominant position in the Yugoslav art system. Their style was termed “victorious postwar modernism,” and it was propagated by a majority of those forces that were influential in matters of culture.

At the same time, alternative movements were formed at the periphery of this established art world, and they were characterized by resistance, deviance, or more radical artistic positions. One of the first was the *Zadar* group, founded in 1947 by young artists who wanted to operate beyond any form of academic supervision and just paint freely. Their style was shaped by rudimentary expressionism and non-canonical realism, and they rejected socialist realism. The group was known as the *Zadar* commune, and many of its members emigrated to Paris in the early 1950s, where they found international recognition, while also becoming the first dissidents and emigrants in Yugoslav postwar art. Bololjub Jovanović, an artist of this generation, but not a member of *Zadar*, was already using experimental works to resist the dominant modes of art in 1953. He quickly withdrew from the public eye, which can be seen as an “aesthetics of silence.”

From the 1970s on, the post-avantgarde comprises various art movements, groups, and strategies that all took a critical approach to modernist and avantgarde art. Unlike the classical avantgarde, which strived for an idealist utopia, and the neo-avantgarde, which advocated a very concrete utopia, the post-avantgarde sees art from a position of historical distance. It investigates, questions, adapts, and deconstructs earlier movements and thus creates a kind of archeology of modernism and the avantgardes. One particular phenomenon within the post-avantgarde is post-socialist art, which addresses the postmodern

frühen 1950er-Jahren nach Paris, wo sie internationale Anerkennung fanden. Damit schuf diese Bewegung die ersten „Dissidenten“ oder „Emigranten“ der jugoslawischen Nachkriegskunst. Bololjub Jovanović, ein Künstler dieser Generation, allerdings nicht Teil der Gruppe selbst, widersetzte sich bereits 1953 mit experimentellen Werken den vorherrschenden Kunstmodellen. Seine baldige öffentliche Zurückgezogenheit kann als eine „Ästhetik des Schweigens“ interpretiert werden.

Die Post-Avantgarde ab den 1970er-Jahren umfasst verschiedene Kunstbewegungen, Gruppen und Strategien, die sich kritisch mit moderner und avantgardistischer Kunst auseinandersetzen. Im Gegensatz zur Avantgarde, die nach einer idealistischen Utopie strebte und der Neo-Avantgarde, die eine konkrete Utopie verfolgte, betrachtet die Post-Avantgarde Kunst aus einer historischen Distanz. Sie untersucht, hinterfragt, verändert und dekonstruiert frühere Strömungen und schafft so eine Art „Archäologie“ der Moderne und der Avantgarden. Ein besonderes Phänomen der Post-Avantgarde ist die Kunst des Postsozialismus. Der Postsozialismus beschreibt den postmodernen Zustand ehemaliger realsozialistischer Gesellschaften und Staaten. Diese Phase wird als Übergangszeit zwischen einer bürokratischen realsozialistischen Gesellschaft und dem liberalen Spätkapitalismus betrachtet.

Was die Arbeiten, die hier gezeigt werden, vereint, ist nicht nur das Surreale in der Darstellung, das die Wirklichkeit oder die Realität erweiternd wirkt, vielmehr werden auch hier melancholische Bildwelten miteinander in Beziehung gesetzt. Vor allem aber sind diese Werke, ähnlich wie schon die „erste Generation“ der Surrealisten, zumeist das erste Mal in Österreich in einer Ausstellung zu sehen.

condition of former real-socialist societies and states. This phase is seen as a transition between a bureaucratic real-socialist society and liberal late capitalism.

The works on show here all take surreal approaches that expand reality, and they all display comparable melancholic imagery. Above all, these works, like those of the “first generation,” are shown here for the first time in an exhibition in Austria.

Ilija Bašičević Bosilj

* 1895 in Šid, Serbien / Serbia, † 1972 in Šid, Serbien / Serbia



Mis Ilijada (Miss Ilijada), 1969

Öl auf Hartfaserplatte / Oil on hardboard
115 × 120 cm

Courtesy Museum of Naive and Marginal Art, Jagodina

(DE)

Ilija Bašičević gilt als bedeutender autodidakter Maler, der auch der *Art brut* zugeordnet wird. Da er auf dem elterlichen Bauernhof als Schafshirte arbeiten musste, ging er nur vier Jahre zur Grundschule und genoss keine künstlerische Ausbildung. Während des Zweiten Weltkrieges und der Besetzung Jugoslawiens durch die Nationalsozialisten und die faschistischen Ustascha, die ihn und seine Söhne, darunter der bekannte Konzept-Künstler Mangelos, zum Tode verurteilt hatten, ging er mit ihnen zeitweise nach Wien. Auch nach dem Krieg und zurück in Šid wurde er als Regimegegner und Kritiker der Agrarreformen mehrmals verhaftet. Erst im Alter von 61 Jahren begann er zu malen, schuf von 1957 bis zu seinem Tod mehr als 2000 Arbeiten, und erreichte ab den 1960ern-Jahren unter dem Pseudonym Ilija Bosilj internationale Bekanntheit.

In Bašičević's rätselhaftem Werk begegnet man wundersamen Bildwelten, die Episoden aus Mythen, oralen Traditionen Serbischer Lyrik, Legenden und Prosa sowie biblische Geschichten und Szenerien aus der Apokalypse visuell nacherzählen. Charaktere mit Flügeln, Kosmonauten

(EN)

Ilija Bašičević is a significant self-taught painter who is seen within the tradition of art brut. Since, as a child he had to work in the family farm as a shepherd, he only attended four years of basic schooling. He had no artistic training. During World War Two and the occupation of Yugoslavia by the Nazis, he spent some time in Vienna with his sons (one of whom was the well-known conceptual artist Mangelos); the fascist Ustaše regime had sentenced them all to death. After the war, he returned to Šid and was arrested several times for his opposition to the new regime and critique of its agricultural reform. He only began to paint at the age of 61, and between 1957 and his death in 1972, he produced more than 2000 works, gaining international renown in the 1960s under the pseudonym Ilija Bosilj.

In Bašičević's mysterious work we encounter strange worlds including episodes from oral traditions in Serbian poetry, myths, legends, and biblical stories and scenes from the apocalypse. There are people with wings, cosmonauts, fabulous creatures, animals, and hybrid beings with several heads on one body—the artist

und andere Fabelwesen, Tiere und hybride Kreaturen, die mehrere Köpfe in einem Körper vereinen, für die er als Erklärung betonte, dass diese die Dualität der menschlichen Natur und deren ständigen Kampf zwischen Gut und Böse symbolisieren würden.

Oft wurde Bašičević auch in der Naiven Kunst verortet. Während sich die meisten naiven Maler auf Phänomene und Ereignisse aus ihrer unmittelbaren Umgebung konzentrieren, schuf er eine völlig eigenständige, fiktive Welt: ein Paralleluniversum, *Ilijada*, bei dem es sich um einen himmlischen Ort als Gegensatz zur Apokalypse handelt. Weder seine Szenen, noch die Figuren tragen erkennbaren Merkmale der realen Welt. Auf einer zweidimensionalen Ebene angeordnet, verteilt oder linear nebeneinander, übereinander oder untereinander gereiht, fehlt jegliche räumliche Perspektive. Allein die mit höchster Sensibilität aufgetragene Farbsubstanz verleiht den Ausdruck und die emotionale Tiefe des Bildes. Bašičević's Werke sind visuelle Erzählungen, verdichtet zu emblematischen Figuren, archetypischen Bildern und zeitlosen Symbolen. Ihre Faszination liegt in der einzigartigen Verbindung aus intensiver Farbgestaltung und der traumhaften Abstraktion seiner Motive.

Mis Ilijada (Miss Ilijada) ist sinnbildlich für sein Paralleluniversum, in der es scheinbar auch eine nach ihm benannte Dame gibt. Genau wie *Dolazak kostronauta na Mesec* (Arrival of the Astronauts on the Moon) ist die Komposition auf goldenem Anstrich gemalt, vermutlich inspiriert von byzantinischen Ikonen. Wie auch der Titel von *Astronauti* (Astronauts) suggeriert, sind diese beiden Gemälde exemplarisch für seine Zeit, denn 1969 fand die erste Mondlandung statt. Auch *Životinje u raju* (Animals in Heaven) spielt auf eine paradiesische Welt an, in der Tiere glücklich leben können.

explained the latter as representing the duality of human nature with its permanent struggle between good and evil.

Bašičević has often been seen as a painter of naive art. But while most naive painters focus on themes and events taken from their real and immediate vicinity, Bašičević created a completely independent fictitious world, a parallel universe called *Ilijada* representing a heavenly paradise that contrasts with the apocalypse. His scenes and figures bear no resemblance to any real world. They are depicted two-dimensionally and distributed across the surface or lined up adjacent to each other, with no use of perspective. The paint and color are applied with great sensitivity and expressivity, and this gives these paintings their emotional depth. Bašičević's works are visual narratives, intensified with emblematic figures, archetypal images, and timeless symbols. Their fascination lies in their unique combination of intensive colors and the dreamy abstraction of their motifs.

Mis Ilijada (Miss Ilijada) symbolizes the artist's parallel universe, in which there also seems to be a woman named for the artist. Like *Dolazak kostronauta na Mesec* (Arrival of the Astronauts on the Moon), this work is painted on a gold background, probably inspired by Byzantine icons. As the title of a further work, *Astronauti* (Astronauts), suggests, these paintings are grounded in the artist's own time—1969 saw the first moon landing. *Životinje u raju* (Animals in Heaven) also refers to a paradise in which animals can live happily.

Ljiljana Blaževska

* 1944 in Skopje, † 2020 in Belgrad / Belgrade



Nature Morte, ca. 1970

Öl auf Leinwand / Oil on canvas
70 × 55 cm, gerahmt / framed
Courtesy Viktor Sekularac, Belgrade

(DE)

Die in Skopje, der Hauptstadt des heutigen Nordmazedoniens, geborene Malerin Ljiljana Blaževska zog im Alter von elf Jahren mit ihrer Familie nach Belgrad. 1969 machte sie ihren Abschluss in Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Belgrad in der Klasse der jugoslawischen Malerin Ljubica „Cuca“ Sokić.

Schon Anfang der 1970er-Jahre hatten sich in ihrem Stil die formalen und thematischen Grundzüge ihrer einzigartigen malerischen Welt herausgebildet, die etwa von geflügelten Wesen, Mutanten, Prinzessinnen und Prinzen, aber auch Müttern, Bräuten, Tieren und Fabelwesen bevölkert ist. Es ist jenes von ihr geschaffene Universum, das grundlegend für ihre Praxis der nächsten fünf Jahrzehnte bleiben sollte. Hybride Wesen an der Schnittstelle zu Mensch und Tier, anthropomorphisierte Tiere oder menschliche Charaktere, die mit Schuppen oder Federn bedeckt sind, vermitteln nicht nur geheimnisvolle Wahrheiten, sondern zeugen auch von einer Introspektion in Blaževskas eigene Innenwelt. Es scheint sich bei Blaževska alles um Atmosphäre und Fantasie zu drehen.

(EN)

The painter Ljiljana Blaževska was born in Skopje, today the capital of North Macedonia, and at the age of eleven she moved with her family to Belgrade. In 1969, she graduated in painting from the Academy of Fine Arts in Belgrade in the class of the Yugoslavian painter Ljubica “Cuca” Sokić.

The formal and thematic fundamentals of her unique painterly world were already in evidence in the early 1970s—her work is populated by winged creatures, mutants, princesses and princes, mothers, brides, animals, and fabulous beings. This was the universe that would come to dominate her creative output for the next five decades. Hybrid creatures at the interface of humankind and animals, anthropomorphic animals and human beings with scales or feathers do not only present mysterious truths but also witness the introspection that is at the heart of Blaževska’s work—everything is about a certain atmosphere and the world of the imagination. Her relaxed surreal approach to her own compositions is on the one hand highly original, while on the other it also connected her with the other

Ihre locker-surreale Herangehensweise an ihre ganz eigene Bildgestaltung zeugt von einer Singularität, die sie zugleich aber auch in eine Verbindung mit anderen Protagonist:innen der Belgrader Kunstszene setzte, die sich einer traumähnlichen, phantastischen und teils rätselhaften Bildsprache bedienten.

Ogleich sie ihren eigenen Ansatz schon als „poetischen Infantilismus“ bezeichnete, ist das insofern irreführend, als dass ihre Werke nicht nur raffiniert und komplex sind, sondern auch ihre Farbkombination von ihrer Brillanz zeugen. Ihre geheimnisvollen Szenen erinnern an surrealistische Malerinnen wie Remedios Varos oder Leonora Carrington, aber auch an Florine Staettheimer. Darüber hinaus haben sie auch etwas von Marc Chagall. Mittels ihrer Kompositionen, die eine Logik des Unlogischen zelebrieren, fügen sie ihnen eine psychische Dimension hinzu, in der das Unbewusste verhandelt und an die Oberfläche geführt wird.

Sowohl in *Untitled*, als auch für *Nature Morte* verdichten sich Figuration und Hintergrund, Nativismus und abstrakter Expressionismus zu einer Metaphorik, der etwas zutiefst Melancholisches inhärent ist. *Nature Morte* trägt eine Besonderheit in sich, da die Leinwand auch rückseitig bemalt ist, vermutlich zeigt sie ein Portrait der Künstlerin. Der Titel verweist auf eine vergängliche Natur: Auf einem Picknick-Tisch sind ein paar naturbezogene Gegenstände versammelt, auch das Umfeld und die dunkel skizzierte Person geben ein düsteres und melancholisches Bild wieder. Der kompositorische Bildaufbau bleibt stets narrativ, die Details werden konkret und näher ausformuliert, wobei die räumlichen Komponenten des Vorder- und Hintergrunds eigentümlich betont und abstrakt gehalten sind. Blaževska kann für ihre Generation als herausragende Malerin angesehen werden, deren wahre Bedeutung erst sukzessive erkannt wird.

protagonists of the Belgrade art scene, who also used dreamy, fantastic, and sometimes puzzling imagery.

Blaževska described her own work as “poetic infantilism,” but this is misleading—her work is highly complex and sophisticated and her use of combinations of color truly brilliant. The mysterious scenes she paints bring to mind surrealist women painters like Remedios Varos and Leonora Carrington, and also Florine Staettheimer, while they are also reminiscent of the work of Marc Chagall. Her compositions celebrate a logic of the illogical, always with a psychological dimension in which the unconscious is explored and brought to the surface.

Both in *Untitled* and *Nature Morte* figuration and background, and nativism and abstract expressionism merge into a metaphorical world that is inherently melancholic. *Nature Morte* is unusual, as the reverse is also painted—most likely with a self-portrait. The title refers to the transience of the natural world. A few natural objects are collected on a picnic table, and the surroundings and the darkly sketched figure all contribute to a gloomy and melancholic picture. The composition of Blaževska’s works is always based on narrative, with attention to detail, and the spatial components of foreground and background are strongly emphasized and kept rather abstract. Blaževska can be seen as an outstanding painter of her generation, and her true significance is only gradually being recognized.

Kosara Bokšan

* 1925 in Berlin, † 2009 in Belgrad / Belgrade



Après l'Orage, 1977

Öl auf Leinwand / Oil on canvas
136 × 246,5 cm

Courtesy Galerija Rima, Belgrade

(DE)

Kosara Bokšan war eine serbische, in Berlin geborene Malerin, die 1928 mit ihren Eltern nach Belgrad zog. Während des Zweiten Weltkrieges besuchte sie Maleriklassen an Mladen Josićs *People's University* und später im Studio von Zora Petrović. Nach Kriegsende studierte sie Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Belgrad bei Ivan Tabaković. Ab 1947 war sie Teil der *Zadarska grupa* (Zadar Gruppe), die aus sechs weiteren Studierenden ihrer Klasse (Milorad Bata Mihailović, Ljubinka Jovanović, Mića Popović, Vera Božičković, Mileta Andrejević) bis 1952 bestand, darunter auch ihrem späteren Mann, Petar Omčikus. 1952 zog sie, wie die meisten Zadar-Künstler:innen, die auf Grund ihres Wunsches, sich visuell und künstlerisch frei ausdrücken zu können, von der Akademie der Bildenden Künste Belgrads verwiesen wurden, mit ihrem Mann nach Paris.

Bokšans Landschaften, Porträts und Selbstporträts aus den 1940er- bis Anfang der 1950er-Jahre stehen noch im Sinne des expressiven Realismus, enthalten aber auch schon abstrakte Elemente. Nach der Ankunft in Paris verschwindet die Figuration aus ihren Arbeiten und ganz im Sinne der Pariser Schule der Nachkriegszeit entwickelt sie abstrakte Gemälde,

(EN)

Kosara Bokšan was a Serbian painter, born in Berlin. She moved to Belgrade with her parents in 1928. During World War Two she attended painting classes at Mladen Josić's *People's University* and then in the studio of Zora Petrović. After the war ended, she studied painting under Ivan Tabaković at the Academy of Fine Arts in Belgrade. From 1947, she was a member of *Zadarska grupa* (the Zadar group), which included further students from her class (Milorad Bata Mihailović, Ljubinka Jovanović, Mića Popović, Vera Božičković, Mileta Andrejević) and also her later husband, Petar Omčikus. The group disbanded in 1952, after its members were expelled from the Academy of Fine Arts due to their wish to be able to express themselves freely in their art. Like most of the group, Bokšan moved, with her husband, to Paris.

Bokšan's landscapes, portraits, and self-portraits from the 1940s and the early 1950s are still very much in the style of expressive realism, but already display some abstract elements. Once in Paris, Bokšan stopped painting figuratively and developed her abstract style that was very much in line with the Paris postwar school. Her paintings now used expressive brushwork and thickly applied layers of pigment, with

denen jegliche Formen fehlen und die sich durch expressive Pinselstriche und dicke, geschichtete Pigmente auszeichnen. Ihr Werk wurde in jener Zeit dem abstrakten Paysagismus zugeordnet, eine spezifische Form der expressiven, abstrahierten Landschaftsmalerei, was sie auch in das Feld der lyrischen Abstraktion rückte.

Bokšans Hingabe zur Natur als Ort, an dem sie sich aufhielt und schöpferisch tätig war, kann als Inspiration für die thematische und kompositorische Ausrichtung ihrer Werke gesehen werden. Ab Mitte der 1960er-Jahre integrierte sie in ihre Gemälde wieder konkretere und teils monumentale Körper – ganz im Sinne der Bewegung der „neuen Figuration“ in der französischen und der jugoslawischen Malerei jener Zeit sowie im Gegensatz zu ihren Zeitgenoss:innen, die sich eher vom städtischen Leben und Popkultur beeinflussen ließen. Paradigmatisch war für sie seither eine hedonistische Interpretation von Körpern, jedoch auch im Rahmen einer Beschäftigung mit universellen Fragen zur menschlichen Existenz sowie der symbolischen Deutung des weiblichen Körpers.

Après l'orage gehört zu ihrer Serie von feminisierten Gebirgs- und Landschaftsgemälden, in denen sie den weiblichen Körper mit der Natur verschmelzen lässt und damit anthropomorphe Landschaften schafft. Die Darstellung des Frauenkörpers ist in diesen Gemälden sehr subjektiv, es handelt sich um eine Introspektion, da sie von innen heraus erlebt und dargestellt wird und damit zugleich eine Gegenvisualität zum *male gaze* des traditionellen Kanons schafft, demzufolge Frauen und Frauenkörper objektiviert werden. Zugleich evoziert ihr Gemälde auch den Archetyp der Mutter Natur, der für Fruchtbarkeit, Geburt und das Land selbst steht.

no identifiable figures or forms. At the time she was seen as adhering to abstract paysagism, a specific form of expressive, abstract landscape painting, and her work was also associated with lyrical abstraction.

Bokšan's love of nature and the outdoors, which was where she liked to spend time and gain her creative inspiration, can be seen as the source of the themes and forms of her works. From the mid-1960s she began to again integrate concrete and often monumental figures in her compositions, quite in the sense of a turn to "new figuration" in French and Yugoslav painting of the time and also in contrast to her contemporaries, who were more influenced by urban life and popular culture. Throughout her career, Bokšan was interested in a hedonist interpretation of bodies, but always connected with universal questions on human existence and the symbolic representation of the female body.

Après l'orage is one of a series of feminized mountain landscapes, in which Bokšan merges the female body and the natural world to create anthropomorphic landscapes. The depiction of the woman's body in these works is very subjective, based on the artist's introspective approach that means that the body is experienced and presented from this contemplative perspective, thus creating images that counter the traditional canon's male gaze which objectifies women and their bodies. At the same time this painting also evokes the archetype of mother nature, which stands for fertility, birth, and the land itself.

Olga Jevrić

* 1922 in Belgrad / Belgrade, † 2014 in Belgrad / Belgrade



Complementary Forms Ib, 1956/59

Eisenoxid, Eisen / Ferric oxide, Iron
28 × 21 × 11 cm

Courtesy Legacy of Olga Jevrić, Art Collection of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Serbia
© SASA, Foto / Photo: Vladimir Popović

(DE)

Olga Jevrić war eine Serbische Bildhauerin. Sie absolvierte die Akademie der Bildenden Künste in Belgrad mit einem Masterabschluss im Jahr 1949 und repräsentierte 1958 Jugoslawien auf der Venedig Biennale. 1974 wurde sie Mitglied der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste (SASA), die heute ihren Nachlass verwalten und über eine umfangreiche Sammlung ihrer Arbeiten verfügen.

Zwar hatte Jevrić nie eine Zugehörigkeit zur Gruppe *Informel* deklariert, aber sie entwickelte schon von den frühen 1950er-Jahren an eine Art abstrakte Skulptur, die in der Wahl des Materials (Beton und Eisen), der unregelmäßigen Formen, der Reduktion auf die elementare Masse eine viel radikalere Sprache entwickelte, die auch im Ausdruck mit deren Ansätzen assoziiert werden kann. *Informel* zielte in Opposition zum vorherrschenden Sozialistischen Realismus und dessen Ästhetisierung darauf ab, die klassische Malerei zu zerstören und betonte die Philosophie der Hoffnungslosigkeit sowie die Poetik des Absurden.

Olga Jevrić

(EN)

Olga Jevrić was a Serbian sculptor. She graduated with a Master from the Belgrade Academy of Fine Arts in 1949 and represented Yugoslavia at the Venice Biennale in 1958. In 1974, she became a member of the Serbian Academy of Sciences and Art (SASA), which today holds a comprehensive collection of her works together with her estate.

Jevrić never declared any affiliation with the *Informel* group, but in the early 1950s she was already beginning to develop her own very radical approach to abstract sculpture that can be seen within this context—in her selection of materials (concrete and iron), use of irregular shapes, and reduction to basic mass. *Informel* stood in opposition to the esthetics of the dominant socialist realism of the times. It aimed to “destroy” classical painting, emphasizing a philosophy of hopelessness and a poetics of the absurd.

At the 29th Venice Biennale, Jevrić was named by international art critics one of the most significant European sculptors of the younger generation. Her sculptures were initially intended as proposals for

Auf der 29. Venedig Biennale wurde Jevrić von internationalen Kunstkritiker:innen zu den aktuellsten europäischen Bildhauer:innen der jungen Generation gewählt. Bei ihren Skulpturen handelte es sich zunächst um Vorschläge für Denkmäler für die Opfer des Krieges, aber da sie weder klar lesbar, noch der skulpturalen Linie des kommunistischen Mainstreams unter Tito, die oft gigantische Monumente aus Beton vorsah, entsprachen, blieben sie oft in kleinen Ateliers und Galerien vor der Öffentlichkeit verborgen, statt etwa einen Platz als *Spomenik*, so der serbische, slowenische und kroatische Begriff für Monument oder Gedenkstätte, im öffentlichen Raum zu erhalten.

Betrachtet man die hier ausgestellten Skulpturen von Olga Jevrić, so könnte man sagen, dass es sich bei ihnen um versteinerte Wolken, Pilze oder auch Blumen handelt, die von Eisenstäben am Verwehen oder am Eingehen gehindert werden. In keiner ihrer monumentalen Kleinwerke wiederholt sich die Form, daher sind sie alle durch eine klare Singularität geprägt. Aber auch sie selbst ist als ein Einzelfall zu betrachten, als eine Künstlerin, die einen Weg findet, eine einzigartige visuelle Welt zu schaffen, was auch über die Beschaffenheit der Materialien selbst passiert: Ihre Baumaterialien sind Eisenstangen und Eisenoxid, anstelle etwa von Stein, Bronze oder Beton. Damit gelang es ihr, ihre Integrität zu beweisen und ihren Skulpturen eine weitere Ebene der Radikalität zu geben.

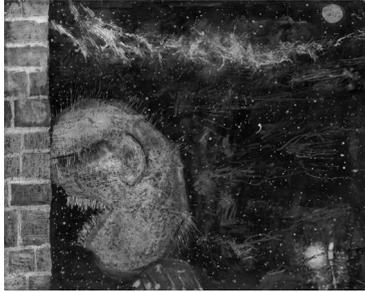
Olga Jevrić

memorials to war victims, but as they neither offered any ready interpretations nor corresponded to the sculptural norms of the communist mainstream under Tito, which preferred gigantic concrete edifices, her works often remained hidden from the public eye in small galleries and studios, instead of taking their place in the public arena as *Spomenik*—the Serbian, Slovenian, and Croatian word for monument or memorial.

Looking at Olga Jevrić’s sculptures on show here, one might say that they look like petrified clouds, mushrooms, or flowers, kept from dissipating by iron rods. None of her smaller monumental works repeat each other in form, and thus they are all very idiosyncratic. The artist herself is a singular case too—she found her own way of creating a unique visual world not least by making use of the nature of the materials she selected. Instead of using stone, bronze, or concrete, Jevrić chose iron rods and iron oxide, thus asserting her own integrity and giving her sculptures a further dimension of radicality.

Boguljub Jovanović

* 1924 in Belgrad / Belgrade, † 2021 in Belgrad / Belgrade



Head vs Wall, 1962/1963

Farbige Tinte und Wachs auf Papier / Colored inks and wax on paper
58,5 × 73,5 cm
Courtesy Galerija Rima, Belgrade

(DE)

Nach Zeichnungen und Gemälden und hauptsächlich Selbstporträts, in denen er sich in zahlreichen Variationen als ernster, introvertierter, aber zugleich selbstbewusster junger Mann zeigt, manchmal auch als Maler mit einem Pinsel in der Hand (entstanden zwischen 1948 und 1952), vollzog Boguljub Jovanović ab den 1950er-Jahren einen maßgeblichen Wandel sowohl auf bildsprachlicher und visueller Ebene, als auch was die Thematik seiner Sujets und so auch seine künstlerische Praxis anging. Jovanović's Oeuvre ist so außergewöhnlich, überraschend und beeindruckend, dass es schwierig ist, ihn auf einer stilistischen Ebene in die serbische oder auch weitergefasste künstlerische Szene einzuordnen. Aber dennoch lassen sich auch in seiner Praxis spät-futuristische Elemente gepaart mit einer unvergleichbaren Absurdität wiederfinden. Es scheint in diesen neueren Werken, als handle es sich um ein intimes Bekenntnis des Künstlers in der Sprache raffinierter Metaphern, die seine eigene, aber auch die existentielle Stimmung der Zeit nicht verbargen. Damit scheint auch Jovanović eine Brücke zu Paris, wohin er 1953 reiste und den Existentialist:innen rund um Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre, aber auch

(EN)

Boguljub Jovanović began his artistic career with drawings and paintings, mainly self-portraits, done between 1948 and 1952, in which he depicted himself as a serious, introverted, and also self-confident young man, and sometimes as a painter with a brush in his hand. In the 1950s, his work and artistic practice changed fundamentally, in both his choice of subjects and the imagery he developed. Jovanović's work is so unusual, astonishing, and striking that it is very difficult to place it stylistically within a Serbian or indeed any other broader artistic context. But we can identify certain late-futurist elements in his oeuvre, coupled with incomparable absurdity. It seems that these newer works amount to the artist's intimate confession in the form of sophisticated metaphors that make no effort to conceal his own and the more general existential malaise of the time. In this, Jovanović also forged links to Paris, which he visited in 1953, alluding to the existentialist circles of Simone de Beauvoir and Jean-Paul Sartre in the year in which Samuel Beckett's play *Waiting for Godot* premiered in the city.

The works on show here all stand stylistically in line with the new paths the artist took from around 1953, and they

dem im selben Jahr in Paris uraufgeführten *Warten auf Godot* von Samuel Becket zu schlagen.

Bei den hier ausgestellten Arbeiten, die stilistisch in einer Genealogie zu seinen Werken, die er ab den 1953 schuf, stehen, offenbart sich eine lange unterdrückte Erkenntnis über die Bitterkeit des Daseins, die plötzlich und ungezwungen aus der Seele des Künstlers zum Vorschein kam und eine adäquate visuelle und nicht erzählerische Form der Kommunikation fand. Seine ulkigen, Monster-ähnlichen Figuren wirken nicht nur comichaft und der Pop-Kultur entsprungen, seine Arbeiten *Head vs Wall*, *Night. Watch. Man.* und *Angry Messenger* gehen auch so unglaublich nah, dass sie eine Introspektion in seine Gefühlswelt zu bieten vermögen. Dabei muten die dargestellten Situationen nicht von außen auferlegt an. Trotz ihrer Intellektualität sind sie spontan, lebensnah und auf fatale Art und Weise mit der individuellen Existenz und seiner marginalisierten Position in der Nachkriegsgesellschaft verwoben.

Betrachtet man die Zyklen kombinierter Techniken, die in den 1960er-Jahren in New York entstanden und die hier zu sehen sind, so hatte der Künstler eine ähnliche Haltung zur für ihn schwer akzeptablen Lebensweise im globalen Kapitalismus. Jovanović erkannte schließlich, dass ein idealistischer und ehrlicher Künstler nirgendwo einen angemessenen Raum für eine akzeptable Existenz finden könne. Daher blieb ihm nur das Streben nach einer stark begrenzten individuellen Freiheit, die er durch radikale Kunst verwirklichen konnte.

evoke what was most likely a long-repressed sense of the bitterness of being that then abruptly and vehemently came to the fore and found its fitting non-narrative forms of expression. Jovanović's strange monster-like figures draw on comics and popular culture, but works like *Head vs Wall*, *Night. Watch. Man.* and *Angry Messenger* also go so directly under the skin that they offer introspective exploration of the artist's emotional state of mind. The situations depicted do not seem to come from any external influence; they may well be intellectual in nature, but they are also spontaneous and vivid, and fatally connected to the existence and marginalized position of the individual in postwar society.

Looking at the work cycles using combined techniques on show here that Jovanović created in New York in the 1960s, it is apparent that the artist took a comparable view of the conditions of global capitalism and a different way of life he found difficult to accept. He finally concluded that an idealist and honest artist could never find the right space for an acceptable form of existence. Therefore all that remained was his striving for strongly restricted individual freedom that he created by means of his radical art.

Radomir Reljić

* 1938 in Skopje, † 2006 in Belgrad / Belgrade



Muzička žrtva (A Musical Sacrifice), 1966

Öl auf Leinwand / Oil on canvas
135 × 135 cm
Courtesy Museum of Modern Art, Belgrade
Foto / Photo: Saša Reljić MoCAB

(DE)

Radomir Reljić war nicht nur Maler und Zeichner, sondern beschäftigte sich auch mit Illustrationen, Buchgestaltung und dem Design von Theaterkulissen. Er studierte an der Akademie der Bildenden Künste in Belgrad, wo er nach weiterführenden Studien 1972 Assistent und später Professor für Malerei und Zeichnung wurde.

Reljić bezog sich immer wieder auf die serbischen Surrealisten, so dass er oft selbst in die Richtung Surrealismus oder mehr noch in die phantastische Malerei eingeordnet wurde. Tatsächlich scheint Reljić inspiriert vom Surrealismus und greift dessen typische Motive auf, die Vanitas-Darstellungen gewissermaßen in die Moderne rücken, wie etwa Totenköpfe, Skelette, aber auch traumähnliche, jenseitige und hybride Wesen aus Mensch und Tierkörpern und verarbeitet sie in seinen Gemälden. Die gezeigten frühen Arbeiten wie *Minezenger* (Minesenger) bestehen durch einen eigenständigen Zugang, erinnern aber auch an den Abstrakten Expressionismus und Werke etwa der US-Amerikanischen Maler Ashley Gorky oder Philip Guston, indem er abstrakte

(EN)

Radomir Reljić was not only a painter and draughtsman, but also worked as an illustrator and book and stage designer. He studied at the Academy of Fine Arts in Belgrade, and then became an assistant there in 1972 and later professor of painting and drawing.

Reljić repeatedly referred to the Serbian surrealists and was thus often himself seen as a proponent of surrealist or rather fantastic painting. His work seems to be inspired by surrealism, drawing on many of the movement's well-known motifs that bring vanitas art into modernism, such as skulls and skeletons and also dream-like supernatural creatures and hybrids of human and animal bodies. Reljić's early works on show here, such as *Minezenger* (Minesenger) clearly portray the artist's own individual hand while his use of abstract and figurative elements combined within a surreal narrative also recalls works of abstract expressionism and artists like the US-Americans Ashley Gorky and Philip Guston. *Muzička žrtva* (A Musical Sacrifice) deploys abstract shapes to depict human bodies. One arm looks like a

und figurative Elemente in ein surreal inspiriertes Narrativ integriert. Auch in *Muzička žrtva* (A Musical Sacrifice) sind es abstrakte Formen, die den menschenähnlichen Charakter schaffen. Der eine Arm wirkt wie eine Trompete, der andere wie eine Verlängerung aus geometrisch geformtem Metall. Man gewinnt den Eindruck, dass die Komposition auch von Collagen ähnlich der Dadaisten oder der Surrealisten entlehnt ist. Spielt Reljić auch auf Otto Dix und dessen Darstellungen von Kriegsversehrten an? Insbesondere in den 1960er-Jahren schuf Reljić immer wieder Kriegsfiguren und der Krieg wurde regelrecht zum Thema seiner Gemälde. Paradeporträts und allegorische Szenen, Details, in denen kriegerische Haltungen portraitiert werden: der assoziative Ausgangspunkt für die militant, aber zugleich durchaus hintergründig bis humorvoll anmutenden Settings ist die Figur des Vaters, ein Offizier des Königreichs Jugoslawien, der 1942 während des Zweiten Weltkrieges starb. Reljić konnte darin auch seinen Kampf für Demokratie und Menschenrechte ausdrücken.

Seine fantasievolle Neugier ließ ihn jene fantastischen und historisch metaphysischen Inhalte schaffen und seine Kunst war eng mit seinem eigenen Leben verwoben. Dabei stellte er nicht nur reale Erlebnisse, sondern auch Fragmente dar, die er aus seinem Unbewussten zu einer einzigartigen künstlerischen Einheit verband und die auf seine meditative Natur hinweisen. Er versuchte stets, eine neue Art der Anatomie zu schaffen und analysierte die menschliche Figur in ihrem spirituellen Ausdruck, um sie zu einer Metapher werden zu lassen. Seine Arbeiten entstanden in stilistisch unterschiedlichen Zyklen, in denen wiederkehrende Symbole sowie reale und imaginäre Geschöpfe auftauchen. Seine Bedeutung als Maler des Unbewussten und seiner Abgründe hinsichtlich einer nicht einfach zu fassenden Wirklichkeit ist evident.

trumpet and the other akin to an extension made of geometrically shaped metal. The composition is similar to the kind of collage that Dada and surrealist artists used to make. Is Reljić also referring here to Otto Dix's depictions of the war-wounded? In particular in the 1960s, the theme of war became prominent in Reljić's work, and he frequently portrayed soldiers, parades, and allegorical scenes or details of military actions. The associative background for these militant and also often subtle and even humorous scenes is the artist's father, who had been an officer in the army of the Kingdom of Yugoslavia and fell during World War Two in 1942. In this theme, Reljić found a form of expression for his own advocacy of democracy and human rights.

His imaginative curiosity led to his fantastic and historical and metaphysical themes, and his art was closely interwoven with his life. He depicted his own real experiences, and also fragments from his subconscious, creating a unique artistic whole that reflected his own contemplative nature. He attempted to create a new kind of anatomy, analyzing the human figure's spiritual expression and turning it into a metaphor. His works were created in stylistically independent cycles that nonetheless used recurring symbols and imaginary beings. His significance as a painter lies in his potential to paint the depths of the unconscious in light of the difficulty of grasping reality.

Leonid Šejka

* 1932 in Belgrad / Belgrade, † 1970 in Belgrad / Belgrade



Kutija (Box), 1966/68

Öl, Acryl auf Holz / Oil, acrylic on wood
27,5 × 16 × 14,5 cm
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade
Foto / Photo: Bojana Janjić MoCAB

(DE)

Leonid Šejka war Architekt und Maler, der zugleich ein großes Werk skulpturaler und literarischer Arbeiten in den 1950er- und 1960er-Jahren in Belgrad schuf. Er war der führende Kopf der Belgrader Gruppe Mediala, deren Mitglieder wie der Mitbegründer, Multimedia-Künstler und Elektro-Musiker Vladan Rodanović ihren Fokus auf eine gestische Aktion nah am Dadaismus, Fluxus und Happenings legten. Als Reaktion und Opposition auf den Ästhetizismus und den Traditionalismus des kommunistischen Mainstreams zielte Mediala darauf ab, eine „totale Malerei“ zu schaffen und die klassische Tradition um die Renaissance neu zu beleben. Die sich teils widersprüchlich und kontrovers gegenüberstehende Künstler:innengemeinschaft leitete damit die erste anti-modernistische Bewegung nach dem Zweiten Weltkrieg ein und kündigte so eine frühe postmoderne Wende in der serbischen Kunst an.

Šejkas Werk ist einzigartig innerhalb der Gruppe, da er zugleich auch prozessorientierte und experimentelle Konzepte erstellte, wobei gerade in seinem frühen

(EN)

Leonid Šejka was an architect and painter, and he also created a large body of sculptural and literary work in Belgrade in the 1950s and 1960s. He was the leader of the Belgrade Mediala group, whose co-founder, the multimedia artist and electronic musician Vladan Rodanović, and other members, were focused on actionist art close to Dada, Fluxus, as well as Happenings. As a reaction and in opposition to the esthetics and traditionalism of the communist mainstream, Mediala aimed for “total painting.” They wanted to revive the classical traditions of the Renaissance. This rather contradictory and often openly conflicted artists’ community thus introduced the first anti-modernist movement after World War Two, announcing an early postmodernist turn in Serbian art.

Šejka’s oeuvre is unique within the group, as he also developed processual and experimental concepts. His early work in particular has neo-avantgarde elements. Already in the mid-1950s, his work displays close proximity to the legacy of Dada and Marcel Duchamp, with its assemblages of discarded objects that he collected from

Werk neo-avantgardistische Ansätze erkennbar sind. Seine Assemblagen aus weggeworfenen Objekten, die er von einer Müllhalde sammelte – aus dem realen und symbolischen „Abfall der Zivilisation“ –, seine Aneignung gefundener Objekte und Situationen durch das Auftragen seiner Signatur sowie auch seine frühen Performances, in denen er sich selbst und seinen eigenen Körper einbrachte, zeugen bereits von Mitte der 1950er-Jahre an von seiner engen Verbindung zum Erbe von Dada und Duchamp. Zugleich weisen sie Parallelen zu den Strömungen des Neo-Dada, des *Nouveau Réalisme* und des Fluxus auf.

Während sein Gemälde *Enterijer (Soba prepoznavanja)* (Interior (Recognition Room)) tatsächlich noch stilistisch an die handwerkliche Meisterschaft und spirituelle Ganzheit der Renaissance und andere Gemälde auch an das Sammeln und Kategorisieren des Klassizismus und der aus ihr vorangegangenen Naturgeschichte erinnern, schuf er auch foto-realistische Arbeiten, die mit dem Raster des Modernismus arbeitend, neo-surrealistische Welten spiegeln. Tatsächlich kann sein Werk auch als ein Streben nach einem modernen Kuriositätenkabinett betrachtet werden, wie in *Ostrvo Patam* (The Island of Patam), indem er Objekte anordnete und diese zugleich mit einem Schachbrettanmutenden *modern grid* kombinierte. Später erweiterte Šejka seine Praxis und stellte sich auch den anti-modernistischen Idealen der integralen Phantastischen Malerei entgegen, die an die Werte der handwerklichen Meisterschaft und der spirituellen Ganzheit der Renaissance anknüpften. Seine Arbeiten *Kutija (Box)* und *Kocka (Zodijak)* (Cube (Zodiac)) wirken mehr wie esoterische New Age-Gebilde, wobei auch diese in jedem Fall aus einem Kuriositätenkabinett stammen könnten, wenn es sich bei *Kutija (Box)* nicht tatsächlich um eine Mini-Version eines solchen handelt.

a trash heap (the real and the symbolic “detritus of civilization”), his appropriation of found objects and situations by means of the addition of his signature, and his early performances, in which he utilized his own person and body. There are also parallels to neo-Dada, *Nouveau Réalisme*, and Fluxus.

While his painting *Enterijer (Soba prepoznavanja)* (Interior (Recognition Room)) still stylistically recalls the craft mastery and spiritual unity of the Renaissance, and other paintings refer to classicism’s acts of collecting and categorization based on the advent of the science of natural history, Šejka also created photorealist paintings that work with the patterns of modernism and reflect neo-surrealist worlds. His work as a whole can be seen as aspiring to be a modernist cabinet of curiosities, as seen in *Ostrvo Patam* (The Island of Patam) where he collects objects and arranges them into a chessboard-like modernist grid. Later on, Šejka expanded his practice further and opposed the anti-modernist ideals integral to fantastic painting which drew on the values of the craft mastery and spiritual unity of the Renaissance. His works *Kutija (Box)* and *Kocka (Zodijak)* (Cube (Zodiac)) seem like esoteric New Age designs, although they too would sit well in a cabinet of curiosities, with *Kutija (Box)* perhaps even being such a cabinet in miniature itself.

Sava Sekulić

* 1902 in Obrovac, Kroatien / Croatia, † 1989 Belgrad / Belgrade



Nature Walking over Heaven, 1974

Öl auf Hartfaserplatte / Oil on hardboard

102 × 70,5 cm

Courtesy Museum of Naive and Marginal Art, Jagodina

(DE)

Sava Sekulić war einer der wesentlichsten jugoslawischen Vertreter der sogenannten Naiven Malerei oder auch Art Brut. Er brachte sich sowohl Lesen, als auch Schreiben selbst bei. Mit 15 Jahren wurde er in den Ersten Weltkrieg eingezogen, wobei er eine schwere Fußverletzung erlitt und auf einem Auge erblindete. Anschließend zog er als Gelegenheitsarbeiter durch Jugoslawien, bevor er 1922 begann, Gedichte zu schreiben und im Alter von 30 Jahren zu malen. Lange arbeitete er in relativer Armut, bis er in Kontakt mit den Künstlern Leonid Šejka, Mića Popović und Milan Stanisavljević sowie der Kunsthistorikerin Katharina Jovanović trat, deren Unterstützung ihm zum Erfolg verhalf. In den 1970er-Jahren hatte er zahlreiche Ausstellungen und dieses Jahrzehnt kann auch als ein Reifeprozess für den Künstler gesehen werden.

So wertvoll die damalige Definition des Naiven für die Interpretation von Sekulićs Werk einst war, ist sie heute nicht mehr als ein Relikt der Vergangenheit – ein nahezu überflüssiger Begriff in der zeitgenössischen Deutung. Seine

Sava Sekulić

(EN)

Sava Sekulić was one of the most important Yugoslavian representatives of naive painting and art brut. He taught himself to read and write. At the age of 15 he was drafted to fight in World War One, during which he was severely wounded in his foot and blinded in one eye. After the war he took on occasional jobs in various places in Yugoslavia, and in 1922 he began to write poetry. Ten years later, aged 30, he began to paint. For a long time he lived a simple and poor life, but this changed when he made contact with the artists Leonid Šejka, Mića Popović, and Milan Stanisavljević, and art historian Katharina Jovanović; thanks to their support he gained recognition for his work. In the 1970s, his work was shown in several exhibitions, and the decade can be seen as his coming-of-age as an artist.

At the time it made sense to see Sekulić in terms of naive painting, but today this is no longer relevant and the concept contributes little to an understanding of his work. Sekulić's early literary works show his open and interdisciplinary approach to art. Although the lack of perspective and the

frühen literarischen Arbeiten zeigen seinen offenen, genreübergreifenden Zugang zur Kunst. Obwohl Sekulić wegen seines Verzichtes auf Perspektive und seiner reduzierten Farbpalette der naiven Kunst zugeordnet wird, geht sein Werk weit darüber hinaus. Er erforscht die Mechanismen des Lebens, hinterfragt existenzielle Kräfte und setzt sich auf philosophische Art und Weise mit Mensch und Natur auseinander. Seine universelle Bildsprache und sein einzigartiger Stil machen ihn zu einer bedeutenden Figur der modernen europäischen Malerei, die sowohl mit christlicher Malerei, als auch mit Marc Chagall in Verbindung gebracht wurde, was wohl auf seine symbolträchtigen und spielerisch mythologischen Kompositionen bei intensivem Farbauftrag Bezug nimmt.

Ab den 1970er-Jahren werden seine Arbeiten, die immer mehr von fantastischen Figurinen bevölkert werden und scheinbar aus einem Traum kommen großformatiger, und lassen in ihrer Surrealität auch an den abstrakten Expressionismus und die Farbfeldmalerei denken. Sekulićs Kompositionen sind schlicht, ausgewogen und oft symmetrisch gestaltet. Sein künstlerisches Repertoire ist bewusst reduziert und präzise durchdacht, sowohl in Form und Inhalt, als auch in der Farbgebung. Die Formen wirken ausdrucksstark und klar, die Farben leuchtend und harmonisch, während die Farbpalette zugleich zurückhaltend bleibt. Durch die spezielle Technik des mehrschichtigen Farbauftrags entsteht eine vielschichtige, nuancierte Wirkung, die die Bildflächen sanft ineinander übergehen lässt. In den Werken herrschen Töne von Blau, Grün, Rosa-Grau, Ocker und Schwarz vor. Während Sekulić weiterhin häufig Porträts malt, zeigt sich nun eine zunehmende Reduktion und Stilisierung: Einzelne Körperpartien verschmelzen zu abstrakten Farbfeldern und verleihen den Darstellungen eine neue, expressive Dimension.

Sava Sekulić

reduced use of color in Sekulić's work seem to bring it close to naive art, his work in fact does far more. He researches the mechanisms of life, challenges existential forces, and takes a philosophical approach to humankind and nature. His universal imagery and his unique style make him a significant figure in modernist European painting, and he has sometimes been compared with Marc Chagall due to his highly symbolic and playfully mythological compositions with their intense colors.

In the 1970s, Sekulić painted larger-format works with more and more fantastic figures. These are surreal dream worlds with elements of abstract expressionism and color field painting. Sekulić's compositions are simple and balanced, often even symmetrical. His artistic repertoire is intentionally reduced and very precisely planned, both in form and content as well as in the use of color. Forms are expressive and clear, the colors bright and harmonious, while the palette remains reserved. The use of several layers of paint creates a sophisticated and nuanced effect in which elements of the compositions seem to gently merge into each other. The dominant color tones are blue, green, pink-gray, ochre, and black. While Sekulić continued to paint many portraits, these became more reduced and stylized. Parts of the body melded into abstract color fields and give these works a new expressive dimension.

Ivan Tabaković

* 1898 in Arad, Rumänien / Romania, † 1977 in Belgrad / Belgrade



Senka (Shadow), 1958

Öl auf Leinwand / Oil on canvas
51 × 60 cm

Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade
Foto / Photo: Bojana Janjić MoCAB

(DE)

Der in Österreich-Ungarn geborene serbische Maler Ivan Tabaković war ein Zeitgenosse der Belgrader Surrealisten-gruppe, stand aber nicht direkt mit ihr in Verbindung. Er studierte an der Akademie der Bildenden Künste in Budapest und der Akademie der Bildenden Künste in München. Tabaković zählt zu den wichtigsten serbischen Künstlern, der 1968 auch auf der Venedig Biennale vertreten war.

Nach der Ausrufung des Königreichs von Jugoslawien arbeitete er in Zagreb, wo er gemeinsam mit dem kroatischen Künstler Oton Postružnik die Gruppe *Zemlja* (Earth Group) (1929) gründete, deren Gemälde als eine Kritik der Gesellschaft fungierten, indem sie das ländliche Leben in Jugoslawien darstellten. Als er 1930 nach Novi Sad und schließlich nach Belgrad zog, um Professor an der Akademie der Bildenden Künste zu werden, gab er den ruralen und ideologisch geprägten *Zemlja*-Stil zugunsten von Zeichnungen privater und öffentlicher Räume, Stillleben und Landschaften auf, die schon zu diesem Zeitpunkt Elemente der Melancholie beinhalteten, eine anspruchsvolle Farbgestaltung aufweisen und reich an Nuancen sind. Wesentlich für seine Arbeiten ist

(EN)

The Serbian painter Ivan Tabaković, born in Austria-Hungary, was a contemporary of the Belgrade surrealists, but did not stand directly in contact with the group. He studied at the Academies of Fine Arts in Budapest and Munich. He is one of the most significant Serbian artists, and represented his country at the 1968 Venice Biennale.

After the Kingdom of Yugoslavia was declared, Tabaković worked in Zagreb, where in 1929 he founded *Zemlja* (Earth Group) together with the Croatian artist Oton Postružnik. The group's paintings used depictions of rural life in Yugoslavia to criticize the state of society. In 1930, Tabaković moved to Novi Sad and later to Belgrade to become a professor at the Academy of Fine Arts, and he abandoned his rural and ideological *Zemlja* style in favor of drawings of private and public spaces, still lifes, and landscapes, which were already displaying elements of melancholy, a sophisticated use of color, and rich nuance. Tabaković's work is also characterized by satirical critique of human weakness and error, as well as grotesque features, irony, and sarcasm, all combined in the visual allegories of his paintings.

zudem die satirische Kritik an menschlichen Schwächen und Fehlern gepaart mit Elementen des Grotesken geprägt von Ironie und Sarkasmus, die er in visuellen Allegorien in seinen Gemälden bearbeitete.

In der Nachkriegszeit der 1950er- und 1960er-Jahre wurde Tabaković Teil der sogenannten *Group of Six*, die 1954 gegründet und von der *December Group* gefolgt, den Kern der ersten Nachkriegsgeneration bis in die 1960er-Jahre bildete. Diese zweite Schaffensphase ist geprägt von seiner autonomen Erforschung der Grundprinzipien der modernistischen Malerei und ihrer zweidimensionalen Ebene. Seine ungewöhnliche und herausragende Vorstellungskraft und sein Ausdrucksmodell des modernen Traditionalismus manifestieren sich in seinen Gemälden und Collagen ab den 1950er-Jahren, in denen er eher einen spekulativen, als einen konkreten Raum zu betreten scheint. Ihm ging es in dieser Zeit insbesondere darum, das Unsichtbare darzustellen.

In *Na šalteru* (At the Counter) sieht man eine graue Figur in einem betonartigen Tunnel, während *Senka* (Shadow) (1958), wie der Titel schon suggeriert, einen Schatten zeigt, ohne dass dabei aber die Person, die diesen wirft, zu sehen ist. Bei Tabakovićs Praxis handelt es sich also um eine höchst in der Vorstellung begriffene, die von den Träumen und Gedanken des Künstlers ausgehend, eben jene Spekulation darstellen möchte und damit nicht nur weit über die Wirklichkeit hinausgeht, sondern die Fantasie über die Wirklichkeit erhebt. In diesen Zeiten des frühen Kalten Krieges und vor dem Hintergrund der Erfahrungen mit den Totalitarismen des 20. Jahrhunderts wird so nicht nur vor neuen Zwängen eindringlich gewarnt, sondern zugleich alles Ideologische im Namen der individuellen Freiheit des Künstlers verworfen.

In the postwar 1950s and 1960s, Tabaković was a member of the so-called *Group of Six*, founded in 1954 and superseded by the *December Group*, which formed the core of the first postwar generation up to the 1960s. The artist's second creative phase is characterized by his independent exploration of modernist painting and its two-dimensional level. His unusual and outstanding powers of imagination and his expressive model based on modern traditionalism are evident in his paintings and collages from the 1950s, in which he seems to enter into a speculative rather than any concrete space. In this period, he was particularly concerned with depicting the invisible.

In *Na šalteru* (At the Counter) we see a gray figure in a concrete-like tunnel, while *Senka* (Shadow) (1958), as the title suggests, depicts a shadow without the person casting it. Tabaković's practice is firmly based in the imagination and the artist's own dreams and thoughts, leading to the kind of speculation that goes far beyond reality and prioritizes imagination over truth. In the Cold War years and within the context of the experience of totalitarianism in the twentieth century, these works warn not just of new forms of coercion but also reject any forms of ideology while championing the artist's individual freedom.

Milica Zorić

*1909 in Split, † 1989 in Belgrad / Belgrade



Čovek sa pticom (The Man with the Bird), 1959

Gobelin, Handstickerei mit Volksstickerei-Applikation / Tapestry, hand embroidery with folk embroidery appliqué
225 × 135 cm
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade
Foto / Photo: Saša Reljić MoCAB

(DE)

Milica Zorić beginnt in den 1950er-Jahren nach einer Parisreise und ihrem dortigen Besuch in einer Ausstellung zur mexikanischen Kultur, ihre Tapisserien und Gobelins zu weben. Zuvor hatte Zorić Kunst und Philosophie studiert. Im Widerstand gegen die nationalsozialistische Besatzung schrieb sie in Sarajevo von 1945 bis 1948 für die antifaschistische Zeitung *New Woman* Kurzgeschichten.

Inspiration fand Zorić oft in Mythen und Traditionen. In ihren Wandteppichen fabrizierte sie wiederkehrende Motive imaginärer Wesen, die Menschen ähnlich, aber auch mehr-als-menschlich anmuten, darunter Echsen, Drachen, Falkner und andere Held:innen aus Volksmärchen. Ihre menschlichen Figuren haben teils senkrecht stehende Augen auf vermeintlich ausdruckslosen Gesichtern. Diese Gesichtszüge sind bei einigen ihrer Charaktere, die zu den Hauptdarsteller:innen ihrer Tapisserien avancieren, identisch. Offensichtlich ließ Zorić sich vom slawisch-byzantinischen Welt- und Menschenbild inspirieren und nahm mittelalterliche serbische Malerei als Vorbild. Sie reüssierte, in ihren

(EN)

In the 1950s, following a trip to Paris and a visit to an exhibition on Mexican culture there, Milica Zorić began to weave her tapestries. Zorić had studied art and philosophy. As a member of the resistance movement against the occupation by the Nazis, from 1945 to 1948 she wrote short stories for the Sarajevo antifascist newspaper *New Woman*.

Zorić often found inspiration in myths and traditions. In her tapestries she used recurring motifs of fabulous creatures, human-like but also more than human, including lizards and dragons, and falconers and heroes and heroines from fairy tales. Her human figures sometimes have vertically drawn eyes and seemingly expressionless faces, which recur in identical form in a number of characters that become the main protagonists. Zorić was clearly influenced by Slavic and Byzantine images of the world and of humanity, and she modeled her work on medieval Serbian painting. In her tapestries she referred to modernity, myth, and cultural heritage, to biblical stories like that of Adam and Eve and the last supper, weaving these into dreamy and

Gobelins Modernität, Mythen, kulturelles Erbe, aber auch biblische Geschichte, wie „Adam und Eva“ oder „Das letzte Abendmahl“ auf wundersame Weise in traumähnlichen und surrealen Bildwelten zu verweben. Aber auch negative Erlebnisse, wie die Zerstörungen, die sie sowohl im Ersten, als auch im Zweiten Weltkrieg erlebte, sowie die Verhaftungen auf Grund ihrer politischen Aktivitäten verarbeitete sie in ihren Werken.

Betrachtet man den breiteren gesellschaftlichen Kontext, so ist der Anstoß zur Entwicklung ihrer Kunst in den frühen 1950er-Jahren zu finden, als die Grundlagen für die Kulturpolitik des neuen Landes gelegt wurden und in denen sie auch internationale politische Thematiken, wie in *Žena iz Hirošime* (Woman from Hiroshima), also den Abwurf einer Atombombe auf Hiroshima im Jahr 1945, verhandelte. Sowohl in *Čovek sa pticom* (The Man with the Bird) und in *Lovac sa buzdovanom* (A Hunter with a Mace) wird eine nahezu harmonische Beziehung zwischen der menschlichen Hauptfigur und dem tierischen Wesen gezeichnet: Während ihr Charakter samt Vogel selbst vogelhafte Züge trägt, scheint der Jäger mit der Keule auf einem Pferd zu sitzen, das einem Dinosaurier ähnelt und so zu einem Fabelwesen mutiert.

Die meisten Wandteppiche von Milica Zorić, die sich heute in der Sammlung des Museum of Contemporary Art in Belgrad befinden, sind Teil der Schenkung, also des Vermächtnisses, das die Familie Čolaković 1982 dem Museum für zeitgenössische Kunst überließ. Die mit dem Autor und Politiker Radomir Čolaković gemeinsam bewohnte jugo-modernistische Villa im Botschaftsviertel von Belgrad dient seit 1980 als Legat des Museums und ist heute Ausstellungsort des Belgrader Teils von *Future of Melancholia*.

surreal pictorial worlds. Her works also address her own negative experience of the destruction she saw in both world wars and the repression and detainment she had experienced as a result of her political activities.

In the early 1950s the new state of Yugoslavia was setting out the parameters of its cultural policy, and this is the broader social context that set the tone for Zorić's artistic development, including her interest in international political issues, as shown in her work *Žena iz Hirošime* (Woman from Hiroshima). Both *Čovek sa pticom* (The Man with the Bird) and *Lovac sa buzdovanom* (A Hunter with a Mace) depict a very harmonious relationship between a human protagonist and the animal kingdom—there is a man with birds who himself has bird-like features, and a hunter with his mace astride a horse that resembles a dinosaur and thus mutates into a fabulous creature.

Most of Milica Zorić's tapestries now in the collection of the Museum of Contemporary Art in Belgrade are part of a bequest given by the Čolaković family to the museum in 1982. The jugo-modernist villa in the embassy district of Belgrade which was shared with the author and politician Radomir Čolaković, has served as the museum's legacy since 1980 and is now the exhibition venue for the Belgrade section of *Future of Melancholia*.

III. Zeitgenössische Positionen: Post-Surrealist:innen

(DE)

Wenn wir über den postjugoslawischen Raum und die Gesellschaft sprechen, betreten wir ein Feld voller Unsicherheiten: geprägt von einem ständigen Spannungsfeld zwischen nationalistischen Mythen und der Sehnsucht nach Vergangenheit, einer schwierigen Geschichte und aktuellen Krisen sowie zwischen Hoffnung und einer düster wirkenden Zukunft – oder ist sie vielleicht doch nicht allzu düster? In jedem Fall sind die meisten der Künstler:innen dieser Generation nicht mehr in einem vereinten Jugoslawien aufgewachsen, sondern in einem postjugoslawischen Raum und in einer veränderten Gesellschaft, zumeist haben sie auch noch die Jugoslawienkriege erlebt. Diese waren eine Serie von Kriegen auf dem Gebiet des ehemaligen supranationalen Staates, die von 1991 bis 2001 geführt wurden und nicht nur mit dem Zerfall Jugoslawiens in Verbindung standen, sondern mit der Etablierung diverser Nationalstaaten, in denen jeweils unterschiedliche gesellschaftliche und ökonomische Ordnungen vorherrschen. Jugoslawien besteht heute nicht mehr als eine geopolitische Einheit, die sich auf die Triade Nation–Souveränität–Territorium berief.

Eine zentrale Frage in der Auseinandersetzung mit der Geschichte Jugoslawiens und seiner Nachfolgestaaten ist oft, ob es sich um einen einzigen großen Krieg, mit dem das Ende der utopischen Ära des Sozialismus und das Ende des revolutionären antifaschistischen Staates eingeläutet wurde, die insbesondere mit dem Zusammenfall der UdSSR Ende der

III. Contemporary positions: Post-Surrealists

(EN)

When we talk about the post-Yugoslav space and society, we enter a field full of uncertainties, characterised by constant tensions between nationalist myths and nostalgia for the past, between a difficult history and current crises, and between hope and a seemingly bleak future. Or is it not so bleak after all? In any case, many of the artists of this generation did not grow up in a united Yugoslavia, but in a post-Yugoslav region and thus in a changed society; most of them also experienced the Yugoslav wars. These were a series of wars on the territory of the former supranational state, fought from 1991 to 2001, and associated not only with the disintegration of Yugoslavia, but also with the establishment of different nation-states, in each of which diverse social and economic orders prevailed. Today, Yugoslavia no longer exists as a geopolitical entity founded on the triad of nation, sovereignty, and territory.

A central question in the discussion of the history of Yugoslavia and its successor states is often whether it was a single great war that heralded the end of the utopian era of socialism and the end of the revolutionary anti-fascist state—particularly in the context of the collapse of the USSR in the late 1980s and the power vacuum that emerged after Tito's death in 1980—or a series of nationalist wars that began in the 1990s and established a hegemonic system of oppressing, threatening and ultimately exterminating people on the basis of their perceived ethnicity, nationality, religion or other minority status. At the same time,

1980er-Jahre sowie dem Machtvakuum, das nach dem Tod Titos 1980 entstanden war im Zusammenhang stehen, handelte oder vielmehr um eine Reihe nationalistischer Kriege, die seit den 1990er-Jahren ein hegemoniales System errichteten, um Menschen auf Grund ihrer vermeintlichen Ethnizität, Nationalität, ihrer Religion oder eines anderen Minderheitenstatus unterdrückte, bedrohte und schließlich auch auslöschte. Jene Systeme ermöglichten zugleich bestimmten Gruppen durch Privatisierungen, Korruption und kriminelle Geschäfte während des Krieges an Reichtum und Einfluss zu gewinnen. Deren Macht hält teilweise bis heute an. Die noch immer spürbare Symptomatik des Krieges artikuliert sich heutzutage in möglichen Mitteln, die administrativer, nationalistischer, wirtschaftlicher, medialer oder auch politischer Natur sein können. Vor allem für den postjugoslawischen Raum und so auch Serbien ist offensichtlich, dass Ängste und Unsicherheiten durch die heutigen sozialen und politischen Umstände noch verstärkt werden, darunter der Klimawandel und Kriege, die dem Kapitalismus als Zweck seiner Erhaltung dienen.

Aber es gibt auch Hoffnung und diese manifestiert sich aktuell auf den Straßen Serbiens und Belgrads, wo sich Protest gegen die Nichteinhaltung verabschiedeter Gesetze und Bauvorschriften richtet und von der Zivilgesellschaft, vornehmlich von Studierenden, den Universitäten, Schulen sowie dem Kultur- und Kunstbetrieb getragen wird, aber auch durch traditionellere Ebenen wie Teilen der Opposition, Gewerkschaften und den wenigen unabhängigen Medien. Auch die hier ausgestellten, sehr aktuellen Positionen von Künstler:innen transportieren Optimismus, auch wenn sie der Melancholie zu entspringen scheinen, denn ihre Arbeiten vermitteln eine Gegenvisualität zu nationalistischen Tendenzen, indem sie sich global vernetzen, obwohl viele weiterhin Belgrad treu bleiben und wesentliche Teile der

these systems enabled certain groups to gain wealth and influence through privatization, corruption and criminal dealings during the conflict, and some of their power persists to this day. The lingering effects of war manifest in various forms—administrative, nationalistic, economic, media-related, and political. Especially in the post-Yugoslav region, including Serbia, it is obvious that fears and insecurities are exacerbated by today's social and political circumstances, including climate change and wars that serve to preserve capitalist systems.

But there is also hope, and this can be seen on the streets of Serbia and Belgrade, directed against a disregard for laws and building regulations. These hopeful movements are upheld by civil society, especially by students, universities, schools and the cultural and arts sector, but also on more traditional levels by parts of the political opposition, trade unions and the few independent media. The very contemporary positions of the artists exhibited here also convey optimism, even if they seem to be born out of melancholy. Their works offer a counter-visibility to nationalist tendencies, expressing global networks while still remaining committed to Belgrade and forming an essential part of the cultural landscape of the Serbian metropolis. Although Belgrade still bears the wounds of its complex history, including the prolonged hyperinflation and economic crisis of the 1990s and the NATO bombing in 1999, these young artists are looking to the future, fighting for it, and actively contributing to a vibrant cultural scene in their city.

Born between the 1970s and 1990s, the contemporary positions shown here in dialogue with the historical surrealists of the Belgrade Group and the neo-surrealist positions represent, in a sense, the third generation of Serbian artists presented at the HALLE FÜR KUNST Steiermark. Similar to the second generation, the

Kulturlandschaft der Metropole Serbiens ausmachen. Obgleich auch Belgrad noch die Wunden der reichhaltigen Geschichte trägt, die unter anderem die (nach wie vor hohe) Hyper-Inflation und Wirtschaftskrise der 1990er-Jahre oder die Natobomben 1999 hinterlassen haben, schauen die jungen Künstler:innen in die Zukunft, kämpfen für diese, sind höchst aktiv und tragen so zu einer lebendigen (Kunst-)Szene in ihrer Stadt bei.

Bei den zeitgenössischen Positionen, die hier im Dialog mit den historischen Surrealisten der Belgrader Gruppe und den neo-surrealistischen Positionen gezeigt werden, handelt es sich gewissermaßen um die dritte in der HALLE FÜR KUNST Steiermark präsentierte Generation serbischer Künstler:innen, die ab den 1970er- bis in die 1990er-Jahre geboren sind. Ähnlich wie die zweite Generation kann auch bei den zeitgenössischen Künstler:innen nicht von einer Gruppe gesprochen werden, die in direkter Verbindung zueinander steht, sondern von einzelnen, sehr unabhängigen künstlerischen Positionen, deren Praxis als Ausdruck gefasst werden kann, was als vereinende Komponente in dieser Ausstellung verhandelt wird: nämlich dass auf Grund der schwierigen, immer komplexer werdenden Zeiten bei einem Anstieg von Populismen sowohl auf lokaler, regionaler, nationaler und internationaler Ebene eine Tendenz des Rückzugs in die Privatsphäre und eine Abkehr vom öffentlichen Leben zu beobachten ist. Einhergehend mit dieser Entwicklung treten verstärkt Gefühle wie Schwerkut, des Zweifels und auch der Ohnmacht auf, kurz: die Melancholie ist die Stimmung unserer Zeit und so auch grundlegend für die Praxis der hier gezeigten zeitgenössischen Positionen. Aber obwohl diese emotionale Stimmung sehr spürbar ist, handelt es sich hierbei nicht etwa um ein isoliertes regionales, sondern vielmehr um ein internationales Phänomen.

contemporary artists cannot be described as a directly connected group, but rather as individual, very independent artistic positions. Their practices can be understood as expressions of what is seen as a unifying element in this exhibition: namely, that in difficult, increasingly complex times, with the rise of populism at local, regional, national and international levels, there is a tendency to retreat into the private sphere and turn away from public life. This tendency is accompanied by feelings of melancholy, doubt and powerlessness. In short, melancholy is the mood of our times, and it is also fundamental to the practice of the contemporary positions presented here. And yet, although this emotional mood is palpable, it is not an isolated, regional phenomenon, but rather an international one.

However, artists of this generation, from both Serbia and Austria, take this gloomy feeling as a productive force, using it to depict emotional landscapes, introspective journeys, and social sensitivities. These visual articulations can be truly melancholic, at times eerie, or strongly politically charged. A genealogy from the 1920s to the present day is also evident: the young artists not only make references to art history, they also create surreal worlds or use realistic painting to bring dreams and the unconscious to the surface.

Although painting is the dominant media of the young generation presented in *Future of Melancholia*, there are also installations and videos. All of the works have been created in the last few years and are therefore contemporary expressions of their time. Some of the works have been produced specifically for this exhibition.

Despite the hopeful spirit expressed by this generation, themes of hauntology—a concept introduced by Jacques Derrida and later expanded by Mark Fisher—seem central to some artists' visual imagery. Fisher defines hauntology as the lingering presence or return of past social and cultural elements, suggesting a present that never

Künstler:innen jener Generation sowohl aus Serbien, als auch aus Österreich bedienen sich dieser mitunter dumpfen Empfindung und nutzen sie in produktiver Art und Weise, um Gefühlswelten, Introspektionen in ihre Innenwelten und gesellschaftliche Sensationen darzustellen. Mal sind diese visuellen Artikulationen wirklich melancholisch anmutend, zum Teil auch unheimlich, dann wieder sehr politisch. Dabei wird auch eine Genealogie offensichtlich, die sich von den 1920er-Jahren bis heute spinnt: Die jungen Künstler:innen stellen nicht nur kunstgeschichtliche Bezüge her, sie schaffen auch surreale Welten oder bedienen sich der realistischen Malerei, um Träume und das Unbewusstsein an die Oberfläche zu befördern.

Der Schwerpunkt der in *Future of Melancholia* präsentierten jungen Generation liegt auf der Malerei, aber es sind auch installative Arbeiten und Videos zu sehen. Alle Arbeiten sind in den letzten Jahren entstanden und sind daher sehr gegenwärtig. Bei einigen Werken handelt es sich auch um Neuproduktionen für die Ausstellung selbst.

Trotz der Hoffnung, die diese Generation teilweise spiegelt, scheint auch Mark Fishers Verständnis von *Hauntologie*, der diesen Begriff von Jacques Derrida entlehnt, ein zentrales Thema der visuellen Bildsprache einiger Künstler:innen zu sein. Hauntologie bedeutet nach Fisher, dass bestimmte Elemente aus der sozialen oder kulturellen Vergangenheit fortbestehen oder zurückkehren – damit impliziert Fisher eine Gegenwart, die nie ganz eingetreten ist und so viel eindringlicher: das Schreckgespenst einer verlorenen Zukunft.

Dieser Eindruck entsteht etwa bei Lidija Delićs durch Einsamkeit geprägten Gemälden, Biljana Đurđevićs unheimlicher Bildsprache und auch Saša Tkačenkos kurzen politischen Statements, die eine bessere Zukunft im Reich des Scheins des neoliberalen Kapitalismus ganz im Sinne Fishers nur als eine Illusion deuten.

fully materialized and, even more hauntingly, the specter of a lost future.

This impression is evoked, for example, by the lonely mood in Lidija Delić's paintings, the eerie visual language of Biljana Đurđevićs, and Saša Tkačenko's concise political statements, which, much like Mark Fisher, view the prospect of a better future within neoliberal capitalism as little more than an illusion. The figures in Marija Šević's paintings, on the other hand, seem to embody melancholy, not always in an unpleasant way, but by embracing it with open arms. While Marko Obradović, in the style of Derrida, plays with the prevailing, unconquered spirit of Marxism, Milena Dragicević's abstractions and Vukadin Filipović's narrative imagery actually seem post-surrealistic, creating dreamy, ethereal visual worlds. Like the Belgrade Surrealists of the 1920s also presented here, these contemporary artists fit into the genealogy of their predecessors both visually and politically, proving once again that surrealism has always been critical of fascism and aligned with anti-authoritarian ideas, and that its potential in this regard has not been exhausted.

In this geographical environment, however, true freedom seems to lie beyond the often problematic political sphere in the aesthetic and intellectual realm, as numerous works in the exhibition attest. It is clear that a stable and productive environment is essential for both personal and social development. Within this framework, the multi-part exhibition series *Future of Melancholia* serves not only as a cultural exchange between Serbia and Austria but also as a meaningful gesture and catalyst for the broader expansion of the European idea. The bridges of art and culture are sometimes more stable than many buildings and declarations of intent. Perhaps thought-provoking expressions of melancholy can generate new strength for a bright future.

Marija Šević Figuren scheinen in ihren Malereien die Melancholie hingegen zu inkarnieren, das aber nicht immer auf eine unangenehme Weise, sondern indem sie mit offenen Armen von ihren Charakteren angenommen wird. Während Marko Obradović frei nach Derrida zumindest mit dem noch immer bestehenden, nicht besiegten Geist des Marxismus zu spielen vermag, muten Milena Dragicevics abtrahierte und Vukadin Filipović narrative Bildsprache tatsächlich post-surrealistisch an, indem sie träumerische, sphärische Bildwelten schaffen. Damit fügen sie sich ähnlich wie auch die hier präsentierten Surrealisten der Belgrader Gruppe der 1920er-Jahre sowohl visuell, als auch politisch in die Genealogie ihrer Vorgänger:innen ein und zeigen einmal mehr, dass Surrealismus Faschismus immer kritisch gegenüberstand und an anti-autoritären Ideen orientiert war und dessen Potential in diese Hinsicht nicht besiegt wurde.

Die wahre Freiheit scheint dabei aber jenseits des gerade in diesem geografischen Umfeld oftmals problematischen Politischen, im ästhetischen und intellektuellen Feld zu liegen, wovon zahlreiche Arbeiten der Ausstellung Zeugnis ablegen. Selbstredend gilt ein stabiles und produktives Umfeld als eine grundlegende Voraussetzung zur persönlichen und sozialen Entwicklung. Insofern dient die mehrteilige Ausstellungsreihe *Future of Melancholia* nicht nur dem kulturellen Austausch zwischen Serbien und Österreich, sondern ist auch als Geste und Anstoß der Erweiterung einer europäischen Idee zu verstehen. Die Brücken von Kunst und Kultur sind mitunter stabiler als so manche Bauwerke und Absichtserklärungen. Möge eine nachdenklich stimmende Melancholie neue Kräfte für eine erfreuliche Zukunft generieren.

Lidija Delić

*1986 in Nikšić, Montenegro, lebt in Belgrad / lives in Belgrade



A View from an Office, 2020

Öl auf Leinwand / Oil on canvas
150 × 180 cm

(DE)

Lidija Delić machte 2010 ihren Abschluss der Malerei und promovierte an der Universität der Künste in Belgrad. Sie ist Mitbegründerin des *U10 Art Collective* und leitet seit 2012 mit sechs Kolleg:innen den *U10 Art Space*. 2022 war sie Teil der Repräsentation von Montenegro auf der 59. Venedig Biennale.

Delić erforscht in ihren monumentalen Landschaftsgemälden die Möglichkeiten der Darstellung verschiedener Welten innerhalb unserer eigenen und hinterfragt die scheinbare Unverrückbarkeit unserer Realität. Ihre Werke reflektieren die Kontingenz der Geschichte und der modernen Gesellschaft, während ihre Landschaften weniger idyllische Abbilder als vielmehr Manifestationen des Unbewussten, des Unheimlichen sowie unterdrückter Ängste, aber auch Sehnsüchte spiegeln. Verlassene Orte und Artefakte menschlicher Präsenz deuten auf einen stillen, melancholischen ökologischen und emotionalen Kollaps hin, der ohne die typischen Bilder von Zerstörung auskommt. Ihre Bilder scheinen sich in einem ständigen Wandel zu befinden, einer unaufhörlichen

(EN)

In 2010, Lidija Delić graduated in painting and gained her Ph.D. at the University of Fine Arts in Belgrade. She is a co-founder of the *U10 Art Collective* and since 2012, she had been running the *U10 Art Space* together with six colleagues. In 2022, she was part of Montenegro's representation at the 59th Venice Biennale.

Delić paints monumental landscapes that explore the possibility of depicting different worlds within our own world, thereby challenging the only apparent stability of our reality. Her works reflect the contingency of history and modern society, and her landscapes are not idyllic images but rather manifestations of the unconscious and the uncanny and reflections of repressed fears and desires. Abandoned places and artifacts of human activity indicate a quiet and melancholic ecological and emotional collapse that is shown here without any of the typical images of destruction. Delić's pictures seem to be in a state of constant change—a never-ending metamorphosis that questions relations between humankind and nature, although human figures are themselves rarely featured.

Metamorphose, die das Verhältnis zwischen Mensch und Natur hinterfragt, in dem menschliche Figuren aber selten selbst vorkommen.

In ihren Arbeiten wird auch eine Faszination für James Graham Ballard und dessen Geschichten voller Untergangsszenarien, wie etwa in *The Drowned World* (1962) deutlich. Sie beschreibt oft einen Schwellenzustand zwischen Ungewissheit und Obskurität, in dem sich Individuen oder Gruppen befinden, die sich von einer herrschenden Ordnung hin zu einer andern lösen, aber auch den Übergang zwischen traditioneller und moderner Gesellschaft. Inspiriert etwa von Marc Fisher's Konzept der *Hauntologie*, demzufolge uns die Vergangenheit immer wieder einem Geist gleich einholt, verbindet sie organische und anorganische Elemente zu einer fragilen, durchlässigen Membran zwischen verschiedenen Realitäten, die unsere Wahrnehmung herausfordert und zum Nachdenken über die Grenzen unserer Welt anregt. Dabei spielt sie wohl auch auf Orte an, die etwa im Jugoslawienkrieg der 1990er-Jahre zerstört, nun der Natur überlassen sind.

In *A Moment ago* etwa wirkt es, als seien die wahren Protagonist:innen dieser Welt die Pflanzen, welche die von Menschen verlassene urbane Umwelt wiederbevölkern, während *A View from an Office* ein verlassenes Büro mit Blick auf eine graue Stadt zeigt und *Park at Night* einen menschenleeren Spielplatz in einem Park. Ihre Arbeit *Tropique Nord* erforscht tropische Landschaften und deren (De-)konstruktion, inspiriert etwa durch Claude Lévi-Strauss' *Traurige Tropen* (1955). Dabei wird hier eine ganz andere, weniger dystopische, sondern vielmehr utopische Bildsprache deutlich, deren leuchtende Farbpalette eine sphärische Landschaft mit Reiter:innen und somit sowohl menschlichem, als auch tierischem Leben darstellt.

Delić's works also show her fascination for J.G. Ballard's stories full of doomsday scenarios (such as *The Drowned World*, 1962). She often portrays a threshold between uncertainty and obscurity, where individuals or groups are in transition from one dominant order to the next, and also from traditional to modern society. Inspired by Marc Fisher's concept of hauntology, according to which the past always comes back like a ghost, she combines organic and non-organic elements to make a fragile, permeable membrane between different realities that challenges our perception and invites us to reflect on the limitations of our world. She here is most likely referring to places that were destroyed during the war in Yugoslavia in the 1990s and are now left to the forces of nature.

A Moment ago gives the impression that the true protagonists in the world are plants that repopulate an urban environment abandoned by humankind, while *A View from an Office* shows an abandoned office with a view to a gray city, and *Park at Night* an abandoned playground in a park. *Tropique Nord* explores tropical landscapes and their (de-)construction, perhaps inspired by Claude Lévi-Strauss's *Tristes Tropiques* (1955). This work uses very different imagery, which is less dystopian and even to a degree utopian, with bright colors depicting an atmospheric landscape with riders and thus both human and animal life.

Milena Dragicovic

*1965 in Knin, Kroatien / Croatia, lebt in / lives in London



Erections for Transatlantica (Armi), 2017

Acryl, klarer Gesso, Öl auf schwarzem Stoff / Acrylic, clear gesso, oil on black fabric
148 x 91,5 cm
Courtesy Galerie Martin Janda, Wien / Vienna

(DE)

Milena Dragevic wurde in Knin in Jugoslawien geboren, wuchs in Toronto auf und zog Anfang der 1990er-Jahre nach London. Sie studierte Bildende Kunst an der York University in Toronto und Malerei am Royal College of Art in London, wo sie 1992 mit einem Master of Painting graduierte. Sie ist Associate Lecturer am Royal College of Arts und war 2017 eine von drei Künstler:innen, die Serbien auf der 57. Venedig Biennale repräsentierte.

Während Dragevic in den 2000er-Jahre noch figurativ arbeitete und insbesondere Porträts anfertigte, wurden ihre Gemälde mit der Zeit nicht nur großformatiger, sondern auch abstrakter. Aber auch bei ihrer Portraitserie *Supplicants* (2008) verwebt sie schon Figuratives mit Abstraktion, indem sie ihren malerischen Headshots basierend auf Fotografien von Freundinnen geometrische Formen, wie Kreise, größere Münder oder auch etwa einen Schnabel hinzufügt. Sie versteht Abstraktion und Figuration nicht als Gegensatz, sondern eben jene Verflechtung als einen performativen Akt. Basierend auf ihrer hybriden Identität als

(EN)

Milena Dragevic was born in Knin in Yugoslavia, grew up in Toronto, and moved to London in the early 1990s. She studied fine arts at the York University in Toronto and at the Royal College of Art in London, where she graduated in her master's in painting in 1992. She is an associate lecturer at the Royal College of Art and in 2017 she was one of three artists to represent Serbia at the 57th Venice Biennale.

While in the 2000s Dragevic was still working figuratively and in particular painting portraits, her paintings then gradually became larger and more abstract. In her portrait series *Supplicants* (2008) she is already combining the figurative and abstraction, adding geometrical shapes such as circles, and larger mouths or beaks to her painterly headshots based on photographs of her women friends. Dragevic sees abstraction and figuration not as opposites—for her, intertwining them is like a performative act. Based on her own hybrid identity as a Canadian Serb living in London and feeling part of the Serbian diaspora in both Canada and the United Kingdom, she is always searching

kanadische Serbin, die nun in London lebt und sich als Teil der serbischen Diaspora in Kanada und Großbritannien versteht, ist sie immer auf der Suche nach Räumen ohne Grenzen. Es sind jene persönlichen Bezüge, die es ihr ermöglichen, Verbindungen zu anderen visuellen, kulturellen, politischen oder sozialen Räumen herzustellen und zugleich sind es ihre multiplen Emigrationserfahrungen, die paradigmatisch für viele Künstler:innen des ehemaligen Jugoslawiens sind.

So steht ihre Serie *Transatlantica* für ein utopisches Ideal, das eine Welt ohne Grenzen, errichtet durch Nationalismus, Protektionismus und Autoritarismus herbeisehnt. Dabei bezieht sich der Titel natürlich auch auf Wasser auf verschiedenen metaphorischen Ebenen: zum einen inkorporiert sie über ihre Serie den Gedanken des Wassers als eine holistische Entität, das zwar natürlich Grenzen errichten kann, zugleich aber ein verbindendes Element auf der Erde ist, da Wasserwege alle Kontinente verbinden. Dieses Verständnis der Fluidität des Wassers als grenzensprengendes Element spiegelt sich auch in ihrer Malerei selbst, da sie die Farbe als Medium nutzt, um fluid anmutende abstrakte Konturen zu schaffen. Insbesondere in *Erections for Transatlantica (Ayn)* und *Erections for Transatlantica (Geta)* scheinen ihre geschwungenen Formationen das Raumkontinuum der Leinwand zu strukturieren, um sodann mit dem Hintergrund zu verschwinden. In *Erections for Transatlantica (Armi)* bezieht sie sich möglicherweise auf die Welt des Ozeans selbst, einem Ökosystem mit einer für uns nicht zählbaren Anzahl an Wesen, die wir nicht kennen und die auch unser vermeintlich vollständiges Wissen über den Planeten Erde in ein anderes Licht rückt.

out spaces without borders. It is these personal points of reference that allow her to establish connections to other visual, cultural, political, and social spaces, and her multiple experiences of emigration are also typical of many artists from the former Yugoslavia.

Dragevic's series *Transatlantica* stands for a longed-for utopian ideal of a world without all borders erected by nationalism, protectionism, and authoritarianism. The title of this work refers to water on several different metaphorical levels. On the one hand this series conveys the idea of water as a holistic entity that can create natural borders but is also primarily a unifying element on Earth, as waterways connect all the continents. This understanding of the fluidity of water as an element that transcends borders is also reflected in the artist's painting style, as she uses color as a medium to create fluid-seeming abstract contours. In particular in *Erections for Transatlantica (Ayn)* and *Erections for Transatlantica (Geta)*, curved formations seem to structure the spatial continuum on the canvas, but then also to disappear into the background. In *Erections for Transatlantica (Armi)* the artist is perhaps referring to the world of the ocean itself, an ecosystem with innumerable creatures that we do not know and that thus sheds our allegedly exhaustive knowledge of planet Earth in a new light.

Biljana Đurđević

* 1973 in Belgrad / Belgrade, lebt in Belgrad / lives in Belgrade



Promised Land, 2019/2020

Öl auf Leinwand / Oil on canvas
255 × 745 cm (poliptych)

(DE)

Biljana Đurđević studierte Malerei an der Fakultät für Bildende Künste in Belgrad und erwarb hier einen Master of Fine Arts und einen PhD.

Đurđević arbeitet in der Malerei, aber auch mit Stop-Motion-Animation. Dabei konzentriert sich ihr Werk auf die psychologischen Beziehungen, die wir – individuell oder kollektiv – zu gesellschaftlichen und politischen Wertesystemen aufbauen. Sie untersucht insbesondere die wachsenden Spannungen in den Gesellschaften des neoliberalen Spätkapitalismus sowie die Auswirkungen von Gewalt und Bedrohungen, die für unsere Zeit spezifisch sind.

Ihre künstlerische Praxis, die sich über mehr als zwei Jahrzehnte erstreckt, orientiert sich an der altmeisterlichen Technik der Ölmalerei. Klassische Literatur, Philosophie, mittelalterliche Dichtung und religiöse Epen dienen ihr als Grundlage für eine kritische Auseinandersetzung mit Themen der Entfremdung, sozialen Ängsten, Gewalt, Manipulation und Machtstrukturen. Ihre Gemälde zeigen oft spannungsgeladene Szenen, in denen die emotionale Verfassung der Figuren sowie ihre Umwelt ihre Machtlosigkeit oder ihr Potenzial zur Unterdrückung unterstreichen.

In ihrem Zyklus *Case Study*, zu dem auch *Promised Land* gehört, hinterfragt Đurđević die Funktionsmechanismen einer

(EN)

Biljana Đurđević studied painting at the Faculty of Fine Arts in Belgrade and gained both a master of fine arts and a Ph.D.

Đurđević works in painting and also in stop-motion animation. Her work focuses on psychological mindsets (both individual and collective) concerning social and political value systems. She in particular explores the increasing tensions in neoliberal late-capitalist societies and the effects of violence and threats specific to our time.

Her artistic practice, ongoing now for over two decades, is based on oil painting in the style of the Old Masters. Her realistic figurative paintings include iconographic elements and motifs taken from the history of art. She uses classical literature, philosophy, medieval poetry, and religious epics as the basis for her critical exploration of themes like alienation, social anxiety, violence, manipulation, and power structures. Her paintings often depict very tense scenes in which people's emotional states and their environment underscore a sense of impotence and the force of repression.

In the cycle *Case Study*, which includes *Promised Land*, Đurđević challenges the working mechanisms of a society dominated by production, consumption, and violence. In this monumental painting, apocalyptic riders advance toward a promised land in order to subjugate it to their will.

von Produktion, Konsum und Gewalt geprägten Gesellschaft. In dem monumentalen Gemälde ziehen apokalyptische Reiter einem versprochenen Land entgegen, um dieses ihrem Willen zu unterwerfen. Sie problematisiert den menschlichen Drang und den darauf aufbauenden manipulativen Charakter von korrupten Eliten, die Welt zu kontrollieren, zu instrumentalisieren und zu kommerzialisieren – oft auf Kosten von Freiheit und Würde. Auf dem Rahmen hat Đurđević ein Gedicht geschrieben, das eine Kombination aus den Werken von Xu Lizhi, einem chinesischen Dichter und ausgebeuteten Fabrikarbeiter bei Foxconn, und Dylan Thomas' Gedicht *Do not go gentle into that good night* ist. *Case Study* basiert auf einer von ihr 2020 veröffentlichten Graphic Novel, die sie in großformatigen Gemälden sowie Videoanimationen weiterentwickelt hat, wie das den Tod oder einen Folterknecht tanzend zeigende Video *The Dancer*. Ihre Werke zeigen cineastisch inszenierte Szenen aus Fabriken, Bahnhöfen und industriellen Landschaften, in denen gesichtslose Vertreter:innen von Überwachungssystemen über Unterdrückte wachen und potenzielle Bestrafung andeuten und durchführen. Vor dem Hintergrund globaler sozialer und wirtschaftlicher Umbrüche zeigt die Künstlerin, dass Ausbeutung allgegenwärtig ist – sei es im Interesse von Konzernen oder durch autokratische politische Systeme. Ihre Arbeiten sind sowohl eine dystopische Zukunftsvision, als auch ein eindrucksvolles Mahnmal und phantasmatischer Spiegel der heutigen Realität.

Here, the artist criticizes the human desire to control, instrumentalize, and commercialize the world, and the manipulative behaviors of corrupt elites who endeavor to do this, frequently at the cost of freedom and dignity. On the frame, Đurđević has written a poem that is a combination of the works of Xu Lizhi, a Chinese poet and factory worker who worked under harsh conditions at Foxconn, and Dylan Thomas' poem *Do not go gentle into that good night*. *Case Study* is based on a graphic novel that Đurđević published in 2020. She further developed its themes in large paintings and video animations, such as her video *The Dancer*, in which a death-torturer figure is depicted dancing. Her works present staged cinematic scenes in factories, stations, and industrial landscapes, where faceless figures stand for surveillance systems that watch over the repressed and threaten or enact punishment. In the light of global social and economic upheaval, the artist shows that exploitation is ubiquitous, whether in the interest of big business or autocratic political systems. Her works are both dystopian visions of the future and an impressive warning and fantastic mirror to our present reality.

*The iron moon is bursting in your aching heart.
Rage, rage against the dying of the light,
Rise from the gutter of your somnolent life.
Do not go gentle into that good night.*

*Spit the industrial sewage out of your lungs,
Let the voice rise from this wretched cold dump.
Do not go gentle into that good night.*

*One life we live,
And only once we die,
Go fight against this modern lullaby!
Do not go gentle into that glittering light.*

Rise and Fight!

Vukadin Filipović

* 2000 in Užice, Serbien / Serbia, lebt in Belgrad und Wien / lives in Belgrade and Vienna



Clownboy, 2024

Öl auf Leinwand / Oil on canvas
80 × 60 cm

Courtesy Non Canonico, Belgrade

(DE)

Vukadin Filipović studiert Grafik an der Akademie der Bildenden Künste in Wien und ist die jüngste in der Ausstellung vertretene Position.

Filipović arbeitet multimedial: Er malt, schreibt Gedichte, zeichnet, fotografiert und arbeitet auch filmisch mit anderen Künstler:innen zusammen. Oft untersucht er seinen Körper und dessen Markierungen und macht diese zu vertrauenswürdigen Erzählern seiner zierlichen, präzisen Zeichnungen, Gemälde, Tuschen und Stickereien. Seine meist unverhohlenen, humorvollen, homoerotischen Texte und Bilder halten dabei das fest, was in der Regel nur mündlich erzählt, aber nicht archivarisches festgehalten wird. Gleichzeitig bezieht er sich auch immer wieder auf die Vergangenheit, auf die Heimat und dem Fehlen einer solchen und stellt dabei stets auch die Frage der (Un-)Zugehörigkeit. So arbeitete er unter der Regie von Srđan Marković an dessen Film *Vreća od Papira* (The Paper Bag) mit, der eine nächtliche Aktion zur Rekonstruktion des Denkmals des jugoslawischen Präsidenten Tito in Užice dokumentiert, das zuvor

Vukadin Filipović

(EN)

Vukadin Filipović studied graphic art and design at the Academy of Fine Arts in Vienna and is the youngest artist represented in this exhibition.

Filipović works in multiple media. He paints, writes poetry, draws, takes photographs, and also works on films together with other artists. He often explores his own body and its marks, taking these as the trusted narrators of his delicate and precise drawings, paintings, works in ink, and embroideries. His generally frank and humorous homoerotic texts and pictures show things that are usually reserved only for conversation and are rarely recorded in any form. At the same time he frequently refers to the past, to the idea of a home or the lack of a home, and he asks questions concerning belonging and not-belonging. He worked, for example, with director Srđan Marković on his film *Vreća od Papira* (The Paper Bag), which documents a night-time action to reconstruct a monument to the Yugoslavian President Tito in Užice—this had been removed to signify the symbolic end of the old socialist regime. In addition, Filipović created an over-five-meter-high,

entfernt wurde, um das symbolische Ende des sozialistischen Regimes zu markieren. Darüber hinaus schuf er ein über fünf Meter hohes, überlebensgroßes Papierbild des Marschalls. Gibt es in der Generation-Z Serbiens eine Nostalgie gegenüber der ehemaligen Sozialistischen Republik Jugoslawiens oder geht es vielmehr auch darum, aktuelle und historische Missstände aufzudecken?

In jedem Fall kann Filipovićs Praxis auf verschiedenen Ebenen als post-surrealistisch bezeichnet werden: So ist das Titelbild seiner Website Vukadin.net, die mehr einem Blog ähnelt, eine Collage aus einer beige Schlangenleder-Tasche, die sich auf einem ähnlich gefärbten Orientteppich befindet und die Form eines Auges hat. In ihrem Inneren befindet sich ein beschnittenes Portrait von Naomi Watts aus dem ikonischen Film *Mulholland Drive* von David Lynch, der als ein wesentlicher Vertreter des Neo-Surrealismus bezeichnet wird. Filipovićs Collage lässt zugleich auch an jene der Belgrader Surrealisten-Gruppe der 1920er-Jahre denken.

Seine Gemälde spiegeln darüber hinaus den Verlust von Raum und Zeit und wirken wie Traumwelten und eine Introspektion in seine Sehnsüchte: Seine langgliedrigen androgynen Männer in *Dead silence in the conversation pit* erzählen ebenso wie *Clownboy* Geschichten von Queerness und geben ihren Körpern in einer sphärischen Bildsprache eine wundersame Visualisierung. Filipovićs Figuren, auch *Another Dog* erinnern zugleich an Marc Chagall oder Florine Stettheimers anmutige Wesen und so, als seien sie dem Beginn des 20. Jahrhunderts entsprungen. Nur das solitär zu betrachtende *Doublefawn* or *The my everything painting* ist figurlich abstrakt angelegt und erweckt den Eindruck, sich aus einem Muster aus Tränen, Erinnerungen, Flecken und Schweißtropfen hin zu einem mit animalischen Elementen spielenden, repetitiven (Selbst-)Portrait zusammensetzen.

Vukadin Filipović

larger-than-life paper image of Marshall Tito. Is there some nostalgia among Serbia's generation Z toward the former Socialist Republic of Yugoslavia, or is this rather a matter of showing current and past injustices?

Whatever the case, Filipović's practice can certainly be seen as post-surrealist on several levels. The title image of his website Vukadin.net, which is like a blog, is a collage consisting of a beige snakeskin bag shaped like an eye lying on an oriental rug in similar colors. In the center of this "eye" and in the bag, there is a fragment of a portrait of Naomi Watts from David Lynch's iconic film *Mulholland Drive*—Lynch is a key representative of neo-surrealism. Filipović's collage is also reminiscent of those made by the Belgrade surrealists of the 1920s.

The artist's paintings also reflect the loss of space and time. They seem like dream-worlds and a view into Filipović's own desires. His long-limbed androgynous men in *Dead Silence in the Conversation Pit* and his work *Clownboy* tell stories of queerness, with bodies shown in strange and atmospheric ways. Filipović's figures, as also in *Another Dog*, often recall the graceful human figures in the work of Marc Chagall and Florine Stettheimer, looking as if they come from the back in the early twentieth century. Only the rather different *Doublefawn* or *The my everything painting* uses abstract forms, giving the impression that it is composed of a pattern made of tears, memories, stains, and beads of sweat to create a playful repetitive self-(portrait) with animalistic elements.

Marko Obradović

* 1998 in Belgrad / Belgrade, lebt in Belgrad / lives in Belgrade



Keyhole 1, 2024

Öl auf Holz / Oil on wood panel
40 × 16 × 2,5 cm

Courtesy Eugster || Belgrade

Foto / Photo: Ivan Zupanc © Eugster || Belgrade

(DE)

Marko Obradović schloss 2022 seinen Master der Malerei an der Fakultät für Bildende Kunst in Belgrad ab, wo er derzeit auch einen PhD absolviert. Seine künstlerische Praxis ist vielseitig und erstreckt sich über verschiedene Medien wie Malerei, Druckgrafik, Skulpturen, Installation und Video.

In seinem Werk setzt sich Obradović intensiv mit den vergänglichen und vielschichtigen Aspekten von Identität, Geschichtlichkeit und Spiritualität auseinander. Seine Arbeiten fungieren als visuelle Studien, die ihre Protagonist:innen nicht nur in Grenzsituationen versetzen, sondern auch spekulative Erzählungen entstehen lassen. Dabei schafft er atmosphärische Szenerien, die sowohl das Individuum als auch gesellschaftliche Entwicklungen hinterfragen. Ein wiederkehrendes Motiv in seinem Werk ist das Spannungsfeld zwischen Akzeptanz und Ablehnung in zwischenmenschlichen und mehr-als-menschlichen Beziehungen, wobei er auch Konzepte des Transhumanismus erforscht und somit die Verschmelzung von Menschen und Technologie sowie die damit

Marko Obradović

(EN)

Marko Obradović completed his master's in painting at the Faculty of Fine Arts in Belgrade in 2022, where he is presently writing his Ph.D. His artistic practice is diverse, comprising the different media of painting, prints, sculpture, installation, and video.

In his work Obradović takes an intensive look at the transient and manifold aspects of identity, historicity, and spirituality. His works are like visual studies that put their protagonists into borderline situations and also engender speculative narratives. He creates atmospheric scenarios that challenge both the individual and social developments. A recurring motif in his work is the tension between acceptance and rejection in human and more-than-human relations, whereby he explores concepts of transhumanism and thus reflects on the merging of humankind and technology and the dangers that this brings. The esoteric also plays a key role; Obradović investigates mystical symbols, rituals, and the search for concealed truths. This thematic diversity enables the artist to open up new perspectives and invites

einhergehenden Gefahren reflektiert. Ebenso spielt Esoterik eine zentrale Rolle, wobei er sich mit mystischen Symbolen, Ritualen und der Suche nach verborgenen Wahrheiten auseinandersetzt. Durch diese thematische Vielfalt eröffnet Obradović neue Perspektiven und lädt die Betrachter:innen dazu ein, über konstruierte Grenzen, die uns oft als klar und binär erscheinen, etwa von Körper, Geist und Realität, sowie Natur und Technologie respektive Mensch und Technologie nachzudenken.

Während der Titel der Arbeit *Heaven's rot (star)*, was als die Himmelsfäule (Stern) übersetzt werden kann, den Anschein eines Wortspiels erweckt, ist bei dem Stern, der zugleich eine trinkende junge Frau porträtiert, nicht sicher, ob es sich hier um einen gelandeten Stern aus dem Himmel handelt oder eine ins Futuristische kippende metaphorische Narration. Auch auf seinen Gemälden *Keyhole 1* und *Keyhole 2*, die wie die Titel suggerieren, Blicke durch Schlüssellocher porträtieren, finden sich Details von Frauengesichtern wieder. Seine auf Grund seiner Technik Tafelbildern gleichenden Gemälde unterscheiden sich durch die Auswahl der Motive von mythologischen oder biblischen Darstellungen, obgleich ihnen dennoch eine spirituelle Aura inhärent zu sein scheint: seine porträtierten Frauencharaktere befinden sich in einem Moment der Kontemplation oder auch der melancholischen Introspektion. Ferner entsteht der Eindruck, dass Obradović hier auf Sehnsüchte oder unterdrücktes Verlangen anspielt. Es wirkt, als öffneten sich die Malereien hin zu einer installativen Ebene, da die drei räumlich voneinander abgesetzten Arbeiten auch weithin untereinander zu kommunizieren in der Lage sind und dadurch eine dialogische Komponente um eine phantastische Erzählung aufbauen, die so ein cinematographisches Element hin zu einem Sci-Fi-Melodram zu entwickeln vermag.

Marko Obradović

viewers of his work to consider the constructed nature of borders, which often seem to be all-too clear and binary, whether they concern the body and the spirit, reality, or nature, humankind and technology.

While the title of the work *Heaven's rot (star)* seems to intend some kind of play on words, it is not clear if the star itself, which at the same time depicts a young woman drinking, is a star that has come down from the sky or a metaphorical story with a futuristic bent. In Obradović's paintings *Keyhole 1* and *Keyhole 2*, which, as the titles suggest, show views through keyholes, there are details of the faces of women. The techniques Obradović uses make his paintings seem like panels, differentiated by the artist's selection of motifs from mythology and the Bible, while they all have an inherent spiritual aura. His portraits of women show these in contemplative moments and melancholic introspection. They also give the impression that Obradović is alluding to repressed desires and wishes. It seems as if these paintings expand onto the level of installations, as these three physically distinct works nonetheless seem to be in communication with one another, thus adding a dialogic component centered on a fantastic narrative that develops the cinematographic character of a science-fiction melodrama.

Marija Šević

*1987 in Arandjelovac, Serbien / Serbia, lebt in Belgrad / lives in Belgrade



Luka, 2024

Öl auf Leinwand / Oil on canvas
160 × 240 cm

Foto / Photo: Bojan Stanojević

(DE)

Marija Šević absolvierte 2011 ihr Studium der Malerei an der Fakultät der Bildenden Künste in Belgrad und studierte zudem an der *École nationale supérieure des beaux-arts* in Paris. Sie ist Mitbegründerin des *U10 Art Space* in Belgrad. Weiters ist sie auch als DJ unter dem Namen *Stellarcompanion* bekannt.

In ihren Gemälden zeichnet Šević mal vermeintlich leere Topographien oder spezifische Architekturen wie etwa in Brasilia nach, um dann vor allem figurativ zu arbeiten und Liebesszenen ihrer Eltern, zwischen Freunden, sowohl heteronormativ, als auch homoerotische Liebe darzustellen. Oft scheint sie sich in ihren Gemälden selbst zu porträtieren und es wirkt, als würden sie auf von ihr erlebten Momenten basieren, die sie autobiographisch nachzeichnet und so eine Introspektion in ihre Erinnerungswelt bietet. Wesentlich ist bei ihrem Porträtieren besonderer Situationen oft auch das Verhältnis von Natur und Mensch und das Visualisieren von Geschehen und Erfahrungen, die sie tagebuchgleich dokumentiert.

Obgleich Šević von der klassischen Malerei inspiriert ist, sie sich an der altmeisterlichen Technik der Ölmalerei orientiert und ihre Arbeiten annähernd realistisch gehalten sind, ist ihnen mittels

(EN)

Marija Šević completed her studies in painting at the Faculty of Fine Arts in Belgrade in 2011, and she also studied at the *École nationale supérieure des beaux-arts* in Paris. She is a co-founder of *U10 Art Space* in Belgrade, and also a well-known DJ working under the name *Stellarcompanion*.

In her paintings Šević depicts seemingly empty topographies and specific works of architecture, such as buildings in Brasilia, and also people, showing her parents or friends in love—both heteronormative and homoerotic love. She often seems to be portraying herself in her paintings, which appear to be based on real experiences that she then redraws as a form of autobiographical introspection and memory. Her depictions of special moments particularly focus on relations between nature and people and the visualization of events and experiences, as if she were painting her own journal.

Although Šević is inspired by classical painting and she works with Old Master oil painting techniques, so that her works are very realistic, her use of color and characterization nonetheless gives them a very contemporary feel. She uses complementary colors to make her works shine out, and like the great American realist Edward

ihrer Farbgebung sowie ihrer Charaktere etwas sehr zeitgenössisches inhärent. Ferner bringt sie ihre Gemälde durch den Einsatz von Komplementärfarben zum Leuchten. Ganz ähnlich wie der Protagonist des Amerikanischen Realismus Edward Hopper enthüllt auch Šević unter der vermeintlich fröhlichen Oberflächenmetapher ihrer Arbeiten die Einsamkeit des post-modernen Menschen sowie die Leere seines Lebens.

Dabei scheinen die Situationen auch das Ephemere und die Vergänglichkeit glücklicher, ungreifbarer Momente zu visualisieren. Die hier erstmals zu sehende Serie firmiert auch unter dem Titel *Youth* und verarbeitet die begrenzte Zeitlichkeit des Phänomens der Jugend. Die Narration der Serie vollzieht sich als eine Geschichte, die in einem abgeschiedenen Schutzgebiet für seltene Vögel auf einer Insel inmitten der Donau nahe Belgrad spielt, die durch die Folgen des Großen Krieges (um welchen es sich dabei handelt, bleibt hier offen) vom Verschwinden bedroht ist. Sie inszeniert in dieser unberührten, wilden Landschaft Szenen junger Männer, die Models gleichen, Kraft und Vitalität ausstrahlen, aber auch die unausweichliche Vergänglichkeit des Lebens andeuten: Sie befinden sich in einem Zwischenstadium, sind weder vollständig erwachsen, aber auch keine Kinder mehr. Die scheinbare Unberührtheit der Natur erweist sich wie die ewige Jugend als Illusion, weshalb in den Bildern auch eine spürbare Melancholie liegt. Zwar bietet die Serie einen allegorischen Gegenentwurf zu William Goldings *Herr der Fliegen* (1954), aber dennoch wird auch hier die Freiheit der Jugend in einer sehr fragilen Welt festgehalten – eine Welt, die bei aller Schönheit am Rande der Zerstörung steht.

Hopper, beneath a seemingly cheerful surface, Šević uncovers the loneliness of people and their empty lives in postmodern society.

The scenes she paints illustrate the ephemeral and transient nature of happy moments that cannot be held onto. The series entitled *Youth* on show here, seen for the first time, addresses the limited time that youth has at its disposal. The series tells a story set in a remote rare bird sanctuary on an island in the Danube River near Belgrade, which is threatened by the consequences of some great war that is not more precisely defined. In an untouched and wild landscape, Šević paints young men that look like models, full of strength and vitality and yet also indicating the transience of all life. They are in an intermediary state, neither fully grown up nor children any longer. The apparent wholeness of the natural scene is just an illusion, like the idea of eternal youth, and these pictures are tangibly melancholic. The series presents an allegorical counter-proposal to William Golding's novel *Lord of the Flies* (1954), and the freedom of youth is captured here within a very fragile world that, all its beauty notwithstanding, stands on the verge of destruction.

Saša Tkačenko

*1979 in Belgrad / Belgrade, lebt in / lives in Zagreb



I Could Live in Hope, 2024

Mit Schablone aufgetragene Sprühfarbe auf weißem T-Shirt XL / Spray paint stencil on white t-shirt XL, Edition of 1 + 2 AP
 Courtesy Eugster || Belgrade
 Foto / Photo: Ivan Zupanc © Eugster || Belgrade

(DE)

Saša Tkačenko absolvierte sein Studium an der Fakultät für Angewandte Künste in Belgrad mit einem Master.

Seine künstlerische Praxis bewegt sich an der Schnittstelle zu konzeptueller Kunst, Graphikdesign und der Transformationen von Räumen, sofern diese anderen Medien ausgesetzt sind. Tkačenko nutzt unter anderem Skulpturen, Video und Installationen, um dynamische Situationen zu schaffen und reflektiert oft Motive und Geschichten aus der Populärkultur und dem zeitgenössischen alltäglichen Leben. Im Jahr 2012 nahm er etwa im Museum of Contemporary Art in Belgrad, das zu diesem Zeitpunkt auf Grund von einer zehn Jahre andauernden Renovierung und als Folge von Krieg und Inflation geschlossen war, die Video-Arbeit *Perfect Ride* auf, in der ein Skater in dem „verlassenen“ Museum die Räume für einen perfekten Ritt nutzt. Das Video vermittelt nicht nur eine zeitlose Atmosphäre, sondern ist zugleich eine Hommage an das Museum und dessen außerordentliche post-moderne Architektur.

Hier wird deutlich, dass Nostalgie die künstlerische Praxis von Tkačenko

(EN)

Saša Tkačenko graduated with a master's degree from the Faculty of Applied Art in Belgrade.

His artistic practice operates at the interfaces of conceptual art, graphic design, and the transformation of spaces whenever these are combined with other media. Tkačenko uses sculptures, videos, and installations to create dynamic situations, and he often draws on motifs from popular culture and contemporary everyday life. In 2012, he recorded the video work *Perfect Ride* in the Museum of Contemporary Art in Belgrade, which was closed at the time for a renovation process that took more than ten years, due to the consequences of the war and of inflation. In this work a skater uses the abandoned museum galleries for a perfect ride. The video evokes a timeless atmosphere, and is also a homage to the museum and its remarkable postmodern architecture.

It here becomes clear that nostalgia shapes Tkačenko's artistic practice, serving as his source of inspiration. Born in a nation-state that no longer exists, this artist from former Yugoslavia, where there

nicht nur prägt, sondern ihm auch als Inspirationsquelle für sein Schaffen dient. Als Angehöriger in einem nicht mehr existenten Nationalstaat geboren, lebt der Künstler des ehemaligen Jugoslawiens, das stets einen reichen Sinn für Utopie hatte, wie viele andere Menschen seiner Generation mit Phantomerfahrungen, die sich noch immer auf viele Bereiche des Lebens auswirken und gegenwärtige Erfahrungen prägen. Zwar ist der etymologische griechische Ursprung des Wortes Nostalgie „Schmerz“, aber Tkačenko überrascht insofern, als dass er seine nostalgischen Gefühle kritisch und nahezu bejahend annimmt, sie scheinen ihm produktives Vergnügen zu bieten.

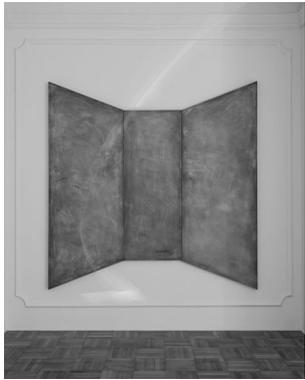
In seiner Arbeit *I Could Live in Hope* erinnert Tkačenko an die Indie-Band *Low* und deren 1994 erschienenes gleichnamiges droneiges Debutalbum und so an seine eigene Vergangenheit, die er nicht mehr zurückerholen kann. Es handelt sich bei dieser Arbeit also auch um eine Erkundung der Abwesenheit eines Ortes oder einer Situation, wo nichts ist, oder vielmehr nichts mehr ist, was einmal war. Zugehörig zu dieser Arbeit ist zugleich auch die Neon-Arbeit *Low*, die hier zwar nicht gezeigt wird, aber deren Buchstaben, in rot und blau auf weißer Wand auf die Farben der serbischen, aber auch der jugoslawischen Flagge anspielen. Jener Arbeit in Kombination mit dem hier gezeigten T-Shirt, dessen Inschrift sich an der Grenze von Hedonismus und Romantik zu bewegen vermag, ist auch ein politischer Aspekt inhärent, denn auch das Release-Datum des Albums erinnert an die Zeit der Balkankriege, an das Belgrad für den damaligen Teenager Tkačenko, in der freudige Fluchten vor dem schwierigen Alltag wohl selten waren. Genau auf diese gebrochenen Träume seiner Jugend spielt er dann in seiner weiteren Arbeit *I've chased my broken dreams* an, die er – nicht zuletzt mit Blick auf die heutige Jugend Serbiens – neu produzierte.

was always plenty of awareness of utopias, now experiences phantom pains—like many in his generation—that still influence many areas of life and shape present everyday life. The origin of the word nostalgia is the ancient Greek word for pain, but Tkačenko's approach to this is surprising, in that he embraces his own nostalgia positively, as it is his source of productive pleasure.

In *I Could Live in Hope*, Tkačenko recalls the Indie band *Low* and their eponymous atmospheric debut album of 1994, thus also looking at his own past that he cannot bring back. This work is hence an exploration of the absence of a place or a situation where there is nothing left of what once was. There is also an additional piece in neon, entitled *Low*, not on show here. The letters of the word set in red and blue against a white wall recall the colors of the Serbian and the Yugoslavian flags. In combination with the T-shirt on show here, with its inscription wavering between hedonism and romanticism, this work also has a political dimension. The release date of the album was during the Balkan wars, when Tkačenko was a teenager for whom joyful moments of escape from a difficult everyday life were probably very rare. The artist then refers to precisely these broken dreams of his youth in a further work, *I've Chased My Broken Dreams*, a new production that takes also takes a look at today's youth in Serbia.

Nina Zeljković

*1985 in Belgrad / Belgrade, lebt in Belgrad und Berlin / lives in Belgrade and Berlin



Papillon, 2022

Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 180 cm
Courtesy Non Canonico, Belgrade

(DE)

Nina Zeljković schloss ihr Studium der Malerei an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg bei Jutta Koether mit einem Master ab.

Zeljkovićs Praxis umfasst konzeptuelle Malerei in Verbindung mit traditionellen Techniken der Ölmalerei, Video-Arbeiten und Installationen sowie skulpturale Arbeiten. Dabei erforscht ihre erweiterte Praxis die malerischen und architektonischen Methoden, die etwa Einfluss auf Bewegungen von Körpern in Räumen haben und so zugleich unser unbewusstes verkörpertes Wissen aktivieren und wie wir uns in Räumen bewegen. Darüber hinaus widmet sie sich in ihrem Schaffen der frühchristlichen Ikonografie, klösterlichen und gemeinschaftlichen Lebensformen sowie traditionellen byzantinischen Maltechniken. So bewegt sich ihre Arbeit an der Schnittstelle von Historie und Gegenwart sowie von gelebter Spiritualität und künstlerischer Forschung.

Zu den gezeigten Werken zählt die neu bearbeitete Videoinstallation *Nave Nartex Navel* (2021/25), für die Luka Ivanović Feldaufnahmen und Tonkompositionen

(EN)

Nina Zeljković graduated in painting at the University of Fine Arts in Hamburg, completing her master's under Jutta Koether.

Zeljković's practice includes conceptual painting in connection with traditional techniques in oil painting, video works, installations, and sculptures. Her expanded approach explores the painterly and architectural methods that might influence the movement of bodies and thus also activate our unconscious and embodied knowledge as to how we move through space. Zeljković also addresses early Christian iconography, forms of communal living including in monasteries, and traditional Byzantine painting techniques. Her work thus operates at the interfaces between past and present and lived spirituality and artistic research.

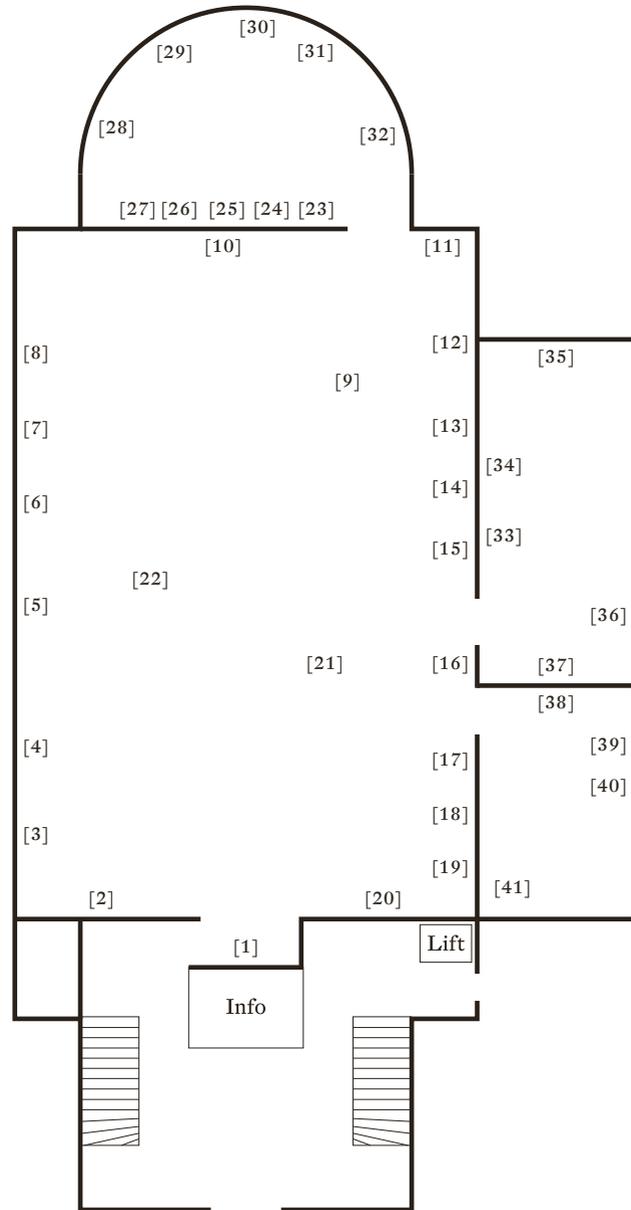
The works shown here include the newly adapted video installation *Nave Nartex Navel* (2021/25), for which Luka Ivanović contributed field recordings and sound compositions. In 2021, Zeljković undertook an intensive research trip, a "performative pilgrimage," as she herself says, through the broad landscapes

of southern Turkey and Anatolia, where traces of early Christianity abound: remote monks' caves and iconoclastic churches, networks of underground cities, and centuries-old dovecotes. Zeljković's exploration of these mysterious and often little-known buildings and their symbolic significance is a key source of inspiration for her art. She enters an underground cave system, for example, where she follows the traces of early humanity in the form of cave painting, to then find an exit into the sunlight, and then further relics of the ancient world. The forms she encounters are transferred to her own sometimes naive depictions of themes from antiquity with surrealist impulses, and they thereby become seductive and potentially idealistic.

In this exhibition, Zeljković presents a selection of current works that show her sophisticated exploration of both mythological imagery and traditions and contemporary painting. Her work *Papillon* is like a triptych in red with no other figurative shapes or forms than the outline of a butterfly. *Untitled 1 (ikonoclasts)* refers in its title to the willful destruction of images and monuments, a hostility to and fear of images known as iconophobia. In *Untitled Red* the artist interweaves color fields, some of them geometrical, into a new transcultural pictorial space. She invites us to view a very intimate presentation and to go with her on the temporary journey a hermit might make—to stand quietly at the place where art, history, and spirituality intersect.

Zeljković präsentiert eine Auswahl aktueller Arbeiten, die ihre vielschichtige Auseinandersetzung mit mythologischen Bildtraditionen und zeitgenössischer Malerei aufgreifen. Die Arbeit *Papillon* gleicht einem Triptychon, das in rot gehalten ist und abseits der formgebenden Kontur eines Schmetterlings ohne Figuration auskommt. Ihr Werk *Untitled 1 (ikonoclasts)* bezieht sich über den Titel auf die mutwillige Zerstörung von Bildern oder Denkmälern, die oft Ausdruck der Bildfeindlichkeit oder Bilderfurcht, auch als Ikonophobie bezeichnet ist. In *Untitled Red* verwebt sie teils geometrisch gehaltene Farbfelder zu einem neuen, transkulturellen Bildraum. Die Künstlerin lädt zu einer intimen Präsentation ein, um sich auf eine temporäre, fast eremitische Reise einzulassen – ein Innehalten an der Schnittstelle von Kunst, Geschichte und Spiritualität.

Ebene / Level 1



- [1]
Marija Šević, *Luka*, 2024
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
160 × 240 cm
- [2]
Marija Šević, *SI FI Fantasy*, 2021
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
50 × 40 cm
- [3]
Marija Šević, *Andrija*, 2022
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
220 × 160 cm
- [4]
Marija Šević, *Great War Island*, 2025
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
150 × 150 cm
- [5]
Lidija Delić, *Tropique Nord*, 2018
Öl auf Leinen / Oil on linen
220 × 160 cm
- [6]
Lidija Delić, *A View from an Office*, 2020
Öl auf Leinen / Oil on linen
180 × 150 cm
- [7]
Lidija Delić, *A Moment ago*, 2022
Öl auf Leinen / Oil on linen
180 × 150 cm
- [8]
Lidija Delić, *Park at Night*, 2024
Öl auf Leinen / Oil on linen
180 × 150 cm
- [9]
Biljana Đurđević, *Dancer*, 2022
Stop Motion Animation, 0,20 Min.
- [10]
Biljana Đurđević, *Promised Land*, 2019/20
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
255 × 745 cm, Poliptych
- [11]
Saša Tkačenko, *I Could Live in Hope*, 2024
Mit Schablone aufgetragene
Sprühfarbe auf weißem T-Shirt XL /
Spray paint stencil on white t-shirt XL
Variable Größe / Variable
dimensions, Edition 1 + 2 AP
Courtesy Eugster || Belgrade

- [12]
Vukadin Filipović, *Doublefawn or The
my everything painting*, 2024
Tinte und RSG auf Satin / Ink and
RSG on satin
140 × 230 cm
Courtesy Non Canonico, Belgrade
- [13]
Vukadin Filipović, *Dead silence in the
conversation pit*, 2024
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
80 × 180 cm
Courtesy Non Canonico, Belgrade
- [14]
Vukadin Filipović, *Clownboy*, 2024
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
80 × 60 cm
Courtesy Non Canonico, Belgrade
- [15]
Vukadin Filipović, *Another dog*, 2024
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
80 × 60 cm
Courtesy Non Canonico, Belgrade
- [16]
Marko Obradović, *Keyhole 1*, 2024
Öl auf Holzplatte / Oil on wood panel
40 × 16 × 2,5 cm
Courtesy Eugster || Belgrade
- [17]
Milena Dragicevic, *Erections for
Transatlantica (Armi)*, 2017
Acryl, klarer Gesso, Öl auf
schwarzem Stoff / Acrylic, clear
gesso, oil on black fabric
148 × 91,5 cm
Courtesy Galerie Martin Janda,
Wien / Vienna
- [18]
Milena Dragicevic, *Erections for
Transatlantica (Ayn)*, 2018
Acryl und Öl auf Leinen / Acrylic
and oil on linen
148 × 91,5 cm
Courtesy Galerie Martin Janda,
Wien / Vienna
- [19]
Milena Dragicevic, *Erections for
Transatlantica (Geta)*, 2018
Acryl und Öl auf braun gefärbter
Leinwand / Acrylic and oil on brown
dyed canvas
148 × 91,5 cm
Courtesy Galerie Martin Janda,
Wien / Vienna

- [20]
Marko Obradović, *Keyhole 4*, 2024
Öl auf Holzplatte / Oil on wood panel
40 × 16 × 2,5 cm
Courtesy Eugster || Belgrade
- [21]
Marko Obradović, *Heaven's rot (star)*,
2024
Mixed Media und Öl auf Holzplatte /
Mixed media and oil on wood panel
135 × 84 × 2,5 cm
Courtesy Eugster || Belgrade
- [22]
Saša Tkačenko, *I've Chased my Broken
Dreams*, 2018
Digitaldruck auf Stoff / Digital print
on fabric
250 × 150 cm
Courtesy Eugster || Belgrade
- [23]
Olga Jevrić, *Complementary Forms Ib*,
1956/59
Eisenoxid, Eisen / Ferric oxide, iron
28 × 21 × 11 cm
Legat von / Legacy of Olga Jevrić;
Courtesy Art Collection of the
Serbian Academy of Sciences and
Arts Serbia
- [24]
Olga Jevrić, *Centripetal Form I*,
1964/65
Eisenoxid, Eisen / Ferric oxide, iron
28 × 24,5 × 15 cm
Legat von / Legacy of Olga Jevrić;
Courtesy Art Collection of the
Serbian Academy of Sciences and
Arts Serbia
- [25]
Olga Jevrić, *The Form in Origination
II*, 1969–1973
Eisenoxid / Ferric oxide
25 × 23 × 13 cm
Legat von / Legacy of Olga Jevrić;
Courtesy Art Collection of the
Serbian Academy of Sciences and
Arts Serbia
- [26]
Olga Jevrić, *Axial Agglomeration*,
1969–1971
Eisenoxid, Eisen / Ferric oxide, iron
27 × 22 × 19 cm
Legat von / Legacy of Olga Jevrić;
Courtesy Art Collection of the
Serbian Academy of Sciences and
Arts Serbia

Ebene / Level 2

[27]
Olga Jevrić, *Astatic Composition IIa*, 1969–1975
Eisenoxid, Eisen / Ferric oxide, iron
33,5 × 25 × 23 cm
Legat von / Legacy of Olga Jevrić;
Courtesy Art Collection of the
Serbian Academy of Sciences and
Arts Serbia

[28]
Milica Zorić, *Adam i Eva* (Adam and
Eve), 1959
Gobelin, Handstickerei mit
Volksstickerei-Applikation /
Tapestry, hand embroidery with folk
embroidery appliqué
135 × 297,5 cm
Courtesy Museum of Contemporary
Art, Belgrade

[29]
Milica Zorić, *Lovac sa buzdovanom*
(A Hunter with a Mace), 1958
Gobelin, Handstickerei mit
Volksstickerei-Applikation /
Tapestry, hand embroidery with folk
embroidery appliqué
200 × 134 cm
Courtesy Museum of Contemporary
Art, Belgrade

[30]
Milica Zorić, *Isdaja na gozbi* (Betrayal
at the Feast), 1963
Gobelin, Handstickerei mit
Volksstickerei-Applikation /
Tapestry, hand embroidery with folk
embroidery appliqué
140 × 200 cm
Courtesy Museum of Contemporary
Art, Belgrade

[31]
Milica Zorić, *Čovek sa pticom*
(The Man with the Bird), 1959
Gobelin, Handstickerei mit
Volksstickerei-Applikation /
Tapestry, hand embroidery with folk
embroidery appliqué
225 × 135 cm
Courtesy Museum of Contemporary
Art, Belgrade

[32]
Milica Zorić, *Žena iz Hirošime*
(Woman from Hiroshima), 1962
Gobelin, Handstickerei mit
Volksstickerei-Applikation /
Tapestry, hand embroidery with folk
embroidery appliqué
199 × 204 cm
Courtesy Museum of Contemporary
Art, Belgrade

[33]
Radomir Reljić, *Muzička žrtva*
(A Musical Sacrifice), 1966
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
135 × 135 cm
Courtesy Museum of Contemporary
Art, Belgrade

[34]
Radomir Reljić, *Minesenger*
(Minesenger), 1963
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
97 × 130 cm
Courtesy Museum of Contemporary
Art, Belgrade

[35]
Kosara Bokšan, *Après l'orage* (After
the Storm), 1977
Öl auf Leinwand, gerahmt / Oil on
canvas, framed
136 × 246,5 cm, gerahmt / framed
Courtesy Galerija Rima, Belgrade

[36]
Ljiljana Blaževska, *Untitled*, ca. 1980
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
80 × 50 cm
Courtesy Viktor Sekularac, Belgrade

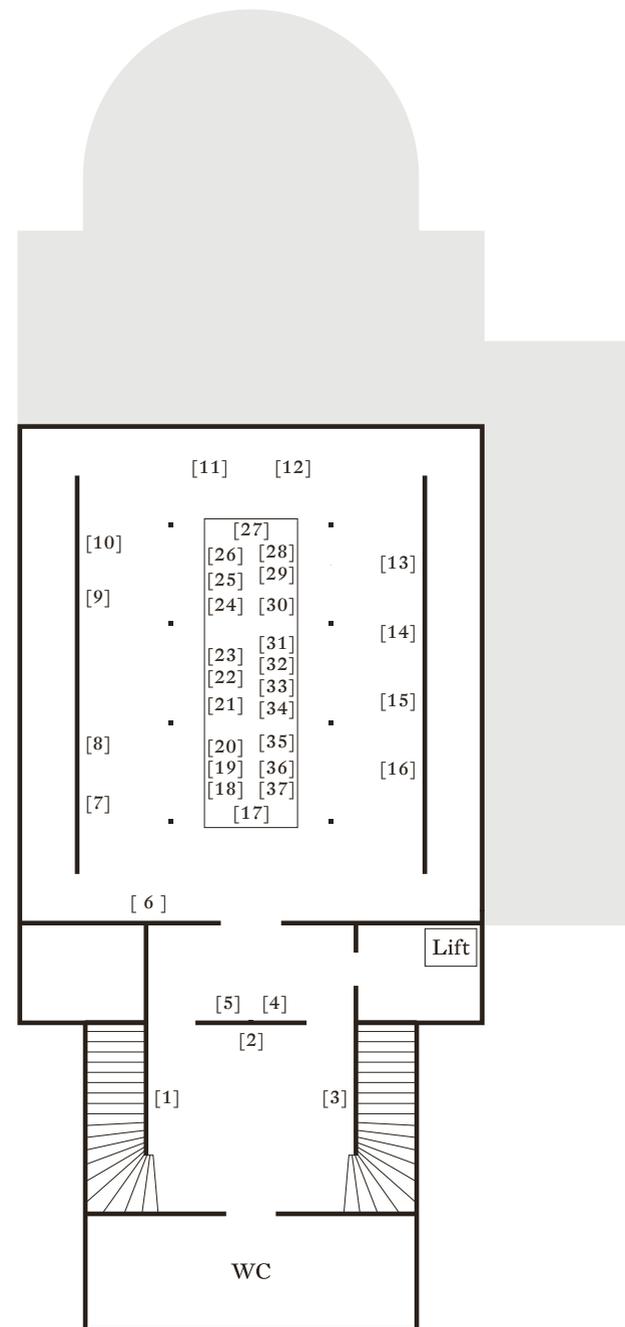
[37]
Ljiljana Blaževska, *Nature Morte*,
ca. 1970
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
70 × 55 cm, gerahmt / framed
Courtesy Viktor Sekularac, Belgrade

[38]
Nina Zeljković, *Papillon*, 2022
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 180 cm
Courtesy Non Canonico, Belgrade

[39]
Nina Zeljković, *Untitled Red*, 2022
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
45 × 25 cm
Courtesy Non Canonico, Belgrade

[40]
Nina Zeljković, *Untitled 1*
(*iconoclasts*), 2022
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
35 × 25 cm
Courtesy Non Canonico, Belgrade

[41]
Nina Zeljković, *Nave Narthex Navel*,
2021/25
mit / with Luka Ivanović, Audio-
Video Installation, 20 Min., Loop
Courtesy Non Canonico, Belgrade



[1]
Boguljub Jovanović, *Angry Messenger*, 1962
Farbige Tinte auf Wachs auf Papier / Colored inks and wax on paper
58,5 × 73,5 cm
Courtesy Galerija Rima, Belgrade

[2]
Boguljub Jovanović, *Head vs Wall*, 1962/63
Farbige Tinte auf Wachs auf Papier / Colored inks and wax on paper
58,5 × 73,5 cm
Courtesy Galerija Rima, Belgrade

[3]
Boguljub Jovanović, *Night. Watch. Man.*, 1962/63
Farbige Tinte auf Wachs auf Papier / Colored inks and wax on paper
58,5 × 73,5 cm
Courtesy Galerija Rima, Belgrade

[4]
Ivan Tabaković, *Na salteru* (At the Counter), 1959
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
46 × 55 cm
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[5]
Ivan Tabaković, *Senka* (Shadow), 1958
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
51 × 60 cm
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[6]
Radojica Živadinović Noe, *Zavesa na prozoru* (Window Curtain), ca. 1927
Aquarellzeichnung und Tusche auf Papier, auf Karton kaschiert / Watercolor drawing and ink on paper, mounted on cardboard (Faksimile / Facsimile)
12,2 × 10,5 cm (variable Dimension / variable dimension)
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[7]
Sava Sekulić, *Ruka, junak i ptica svemoćnica* (A Hand, Hero and All-powerful Bird), 1976
Öl auf Karton / Oil on cardboard
60 × 54 cm
Courtesy Museum of Naive and Marginal Art, Jagodina

[8]
Sava Sekulić, *Priroda hoda preko nebeskog svoda* (Nature Walking over Heaven), 1974
Öl auf Hartfaserplatte / Oil on hardboard
102 × 70,5 cm
Courtesy Museum of Naive and Marginal Art, Jagodina

[9]
Sava Sekulić, *Jeziči čovečanstva* (The Languages of Mankind), 1976
Öl auf Karton / Oil on cardboard
90,5 × 64 cm
Courtesy Museum of Naive and Marginal Art, Jagodina

[10]
Sava Sekulić, *Ispraštaj iz različitih to što jesam bitni* (Sprout from the same to be what I am), 1960
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
57,5 × 47,5 cm
Courtesy Museum of Naive and Marginal Art, Jagodina
Contemporary Art, Belgrade

[11]
Vane Bor (Stevan Živadinović), *Ludi arhitekt* (The Mad Architect), 1960–1970
Kombinierte Technik, Hartfaserplatte / Combined technique, hardboard
92 × 61 cm
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[12]
Vane Bor (Stevan Živadinović), *Noćna ptica u gradu* (A Night Bird in the City), 1960–1970
Kombinierte Technik, Hartfaserplatte / Combined technique, hardboard
91 × 60 cm
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[13]
Ilija Bašičević Bosilj, *Životinje u raji* (Animals in Heaven), 1969
Öl, Hartfaserplatte / Oil, hardboard
122 × 75 cm
Courtesy Museum of Naive and Marginal Art, Jagodina

[14]
Ilija Bašičević Bosilj, *Astronauti* (Astronauts), 1966
Öl auf Sperrholz / Oil on plywood
42 × 48 cm
Courtesy Museum of Naive and Marginal Art, Jagodina

[15]
Ilija Bašičević Bosilj, *Mis Ilijada* (Miss Ilijada), 1969
Öl, Hartfaserplatte / Oil, hardboard
115 × 120 cm
Courtesy Museum of Naive and Marginal Art, Jagodina

[16]
Ilija Bašičević Bosilj, *Dolazak kosmonauta na Mesec* (Arrival of the Astronauts on the Moon), 1965
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
50 × 67 cm
Courtesy Museum of Naive and Marginal Art, Jagodina

[17]
Leonid Šejka, *Ostrvo Patam* (The Island of Patam), 1967
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
44,5 × 34,5 cm
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[18]
Aleksandar Vučo, Dušan Matić, *Rekom kućujem zid...* (Housing the Wall with a River), 1930
Collage auf Karton / Collage on cardboard (Faksimile / Facsimile)
25 × 31,8 cm
Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[19]
Aleksandar Vučo, Dušan Matić, *Rognissol*, 1930
Collage auf Karton / Collage on cardboard (Faksimile / Facsimile)
32,5 × 25 cm
Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[20]
Aleksandar Vučo, Dušan Matić, *JI / L*, 1930
Collage auf Karton / Collage on cardboard (Faksimile / Facsimile)
31,5 × 24,5 cm
Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[21]
Leonid Šejka, *Kočka (Zodijak)* Cube (Zodiac), 1967
Öl, Tempera, Holz / Oil, tempera, wood
9,5 × 8 × 5 cm
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[22]
Vane Bor (Stevan Živadinović), *Један minut pre ubistva* (One minute before the murder), 1935
SW-Fotografie / B/W photograph (Faksimile / Facsimile)
8,7 × 6,2 cm (variable Dimension / variable dimension)
Legat von / Legacy of Vane Živadinović Bor; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[23]
Vane Bor (Stevan Živadinović), *Dva minuta pre zločina (Milica S. Lazović kao senka)* (Two minutes before the crime (Milica S. Lazović as a Shadow)), 1935
SW-Fotografie / B/W photograph (Faksimile / Facsimile)
9 × 6 cm (variable Dimension / variable dimension)
Legat von / Legacy of Vane Živadinović Bor; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[24]
Vane Bor (Stevan Živadinović), *Fotogram (4)*, 1928
Fotogramm / Photogram (Faksimile / Facsimile)
18 × 24 cm
Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[25]
Vane Bor (Stevan Živadinović), *Fotogram (2)*, 1928
Fotogramm / Photogram (Faksimile / Facsimile)
18 × 24 cm
Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[26]
Vane Bor (Stevan Živadinović), *Fotogram (9)*, 1928
Fotogramm / Photogram (Faksimile / Facsimile)
18 × 23,8 cm
Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[27]
Leonid Šejka, *Enterijer (Soba prepoznavanja)* (Interior (Recognition Room)), 1960
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
69 × 47,5 cm
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[28]
Marko Ristić, *Untitled*, 1928
Fotogramm / Photogram (Faksimile / Facsimile)
11,2 × 18,5 cm
Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[29]
Marko Ristić, *Untitled*, 1928
Fotogramm / Photogram (Faksimile / Facsimile)
12 × 18,5 cm
Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[30]
Leonid Šejka, *Kutija* (Box), 1966/68
Öl, Acryl, Holz / Oil, acrylic, wood
27,5 × 16 × 14,5 cm
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[31]
Marko Ristić, *La gare* (The Station), ca. 1930
Collage auf Papier / Collage on paper (Faksimile / Facsimile)
30 × 21 cm
Geschenk von / Gift of Jelena Jovanović
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[32]
Marko Ristić, *Das Schloss* (The Castle), ca. 1930
Collage auf dickem Karton / Collage on thick cardboard (Faksimile / Facsimile)
17,5 × 13 cm
Geschenk von / Gift of Jelena Jovanović
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[33]
Marko Ristić, *Devojka* (Girl), ca. 1930
Tusche und farbige Tusche auf Papier / Ink and colored Indian ink on paper (Faksimile / Facsimile)
17 × 11,5 cm
Geschenk von / Gift of Jelena Jovanović
Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[34]
Marko Ristić, *Madame la catholique* (Catholic Dame), ca. 1930
Collage auf Papier / Collage on paper (Faksimile / Facsimile)
18,5 × 13 cm
Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[35]
Marko Ristić, *La vie mobile (3)* (Mobile Life), 1926
Collage auf Papier / Collage on paper (Faksimile / Facsimile)
26,5 × 20,6 cm
Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[36]
Marko Ristić, *La vie mobile (1)* (Mobile Life), 1926
Collage auf Papier / Collage on paper (Faksimile / Facsimile)
20,6 × 26,5 cm
Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

[37]
Marko Ristić, *Asamblaž* (Assemblage), 1939
Collage-Assemblage (Faksimile / Facsimile)
36,2 × 25,2 cm
Legat von / Legacy of Marko Ristić – Geschenk von / Gift of Marko, Ševa, Mara Ristić; Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung /
This publication is being published in conjunction with the exhibition

Future of Melancholia

22. 3. – 8. 6. 2025

HALLE FÜR KUNST Steiermark

Kurator / Curator

Sandro Droschl

Koordinierender Kurator / Coordinating Curator

Miroslav Karić

Kuratorische Assistenz / Curatorial Assistance

Caro Feistritzer

Direktor / Director

Sandro Droschl

Geschäftsführung / Managing Director

Helga Droschl

Kurator / Curator

Jan Tappe

Kuratorische Assistenz & Vermittlung /
Curatorial Assistance & Art Education

Caro Feistritzer

Sekretariat, Assistenz / Office, Assistance

Katrin Schwarz

Technische Leitung / Technical Management

Wolfgang Oeggel

Aufbau / Setup

Darek Murawka & Team

Herausgeber / Editor

Sandro Droschl

HALLE FÜR KUNST Steiermark, Graz

Texte / Texts

Sandro Droschl, Caro Feistritzer

Übersetzungen / Translations

Greg Bond

Redaktion / Editing

Helga Droschl

Lektorat / Copyediting

Bryony Dawson

Grafische Gestaltung / Graphic Design

FONDAZIONE, fondazione.biz

Werkansichten / Reproduced Works

© Künstler:innen und Leihgeber / Artists and lenders

Druckerei / Printing

Walla & Co Druckerei GmbH, Wien / Vienna

Umschlag / Cover

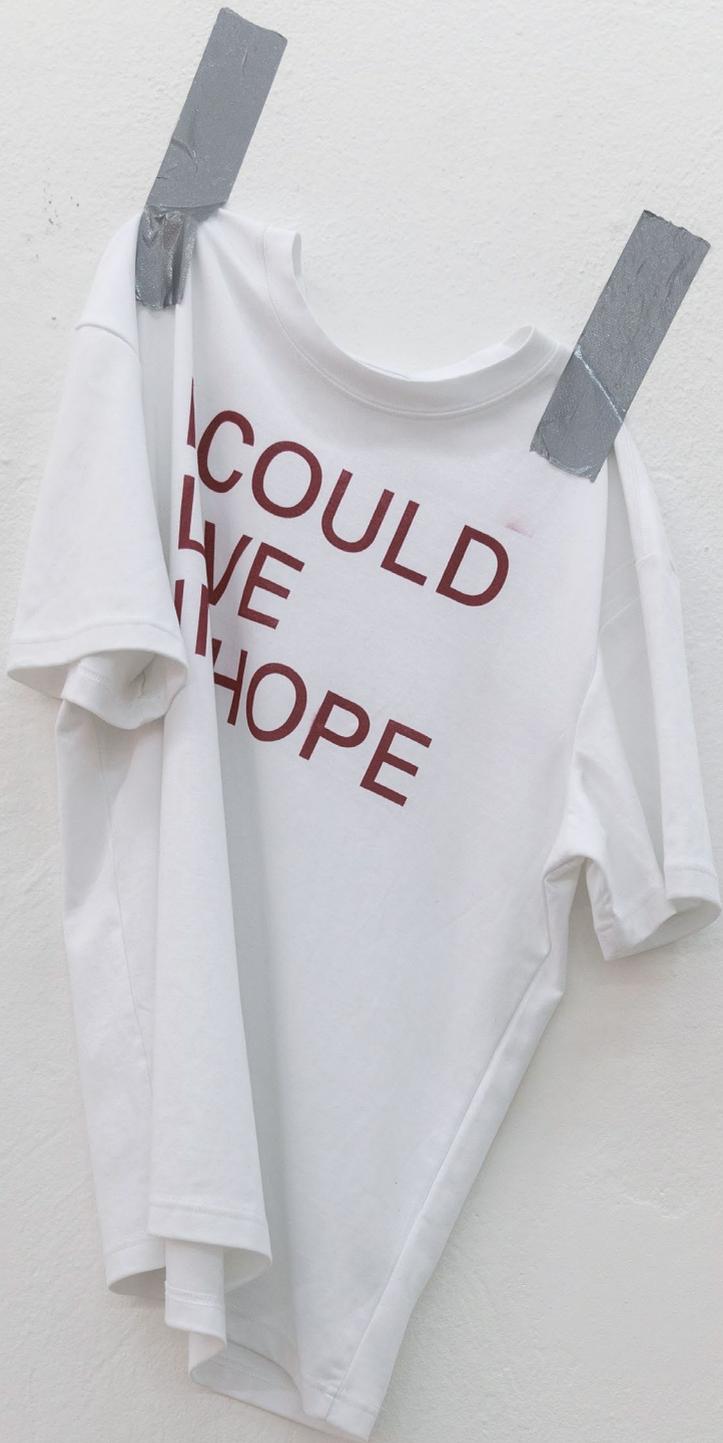
Sava Sekulić, *Nature Walking over Heaven*, 1974
Courtesy Museum of Naive and Marginal Art, Jagodina

Saša Tkačenko, *I Could Live in Hope*, 2024
Courtesy Eugster || Belgrade

Foto / Photo: Ivan Zupanc © Eugster || Belgrade

© 2025 Sandro Droschl,
HALLE FÜR KUNST Steiermark

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved



I
COULD
LIVE
IN HOPE