



Ilaria Bignotti

## **L'arte deve saper produrre errori. Una conversazione con Želimir Koščević, Zagabria, 24 gennaio 2012**



### **Introduzione**

La direzione di Želimir Koščević alla Galerija dello Studentskog Centra di Zagabria coincide da un lato con l'emergere delle nuove ricerche artistiche sperimentali, concettuali e performative, generalmente indicate come New Art Practice jugoslava e sulle cui vicende si sofferma il contributo in questo dossier, *Artistic Freedom under the Auspices of the Institution – the example of the Student Centre Gallery in the period of the end of the 1960s and the beginning of the 1970s*; dall'altra, con una seconda "ondata" di collaborazioni tra Zagabria e artisti italiani di una generazione successiva a quella della prima fase di Nove tendencije: esemplare in questo senso la mostra *Typoezija-Typoetry* alla Galerija dello Studentskog Centra a Zagabria, per la cui lettura si rimanda al contributo in questo dossier *Typoezija-Typoetry. Dalla pagina poetica allo spazio performativo, tra Italia e Croazia*.

Le domande rivolte a Koščević intendono provare a ricostruire questa complessa rete di relazioni e di scambi, e al contempo riflettere, a quarant'anni di distanza, sul significato di quelle esperienze e sul valore che oggi esse hanno nella memoria di chi ne fu allora protagonista, e spesso ideatore.



*Quali sono a suo parere i principali esponenti di Nove tendencije che oggi possono ricostruire le origini e la storia del movimento nelle sue relazioni con l'Italia?*

Sicuramente Matko Meštrović, Vera Horvat-Pintarić e i membri di EXAT 51, a partire da Ivan Picelj, che fu molto vicino a Getulio Alviani. Inoltre fondamentale è poi ricostruire le vicende che si definirono attorno alla Galerija Grada Zagreba, nucleo dell'attuale Muzej suvremene umjetnosti. Picelj e i curatori della Galerija, all'interno della quale lavorai come volontario, furono anche il mio primo contatto con il mondo dell'arte contemporanea.

Anche se i miei interessi artistici poi furono molto ampi e diversificati, la mia formazione avvenne in questo contesto; altrettanto importante fu Zdenka Munk, una persona molto aperta e anche non così strettamente influenzata dalla situazione socio-politica jugoslava, situazione che è alla base e che può fornire molte

spiegazioni per comprendere le ricerche artistiche, ma anche le mostre, i festival musicali cinematografici e teatrali dell'epoca tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60. Anche *Nove tendencije* fu il prodotto della situazione politica e sociale che si venne a definire a Zagabria, e specialmente per le ricerche artistiche a Zagabria, più che a Belgrado e a Lubiana o in altri centri dell'epoca.

C'è un libro, scritto e curato con Ješa Denegri, intitolato *Exat 51*: qui le ricerche artistiche sono analizzate nella introduzione attraverso la situazione socio-culturale e ideologica del periodo tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 (Denegri & Košćević 1979).

*Lei iniziò a lavorare quale direttore della Galerija dello Studentskog Centra a Zagabria nel 1966 e tra le prime mostre fu Imaginarni Muzej I, tenutasi nel mese di maggio. Ne vuole parlare?*

L'idea alla base di quella mostra fu provocare un ripensamento del lavoro del museo, generalmente inteso come luogo di conservazione di opere e oggetti. Sicuramente influì su questo progetto anche la mia seconda laurea in Etnografia e Antropologia Culturale: attraverso questa mostra, volevo sottolineare che non era la produzione artistica alla base della cultura, ma quella umana; e così nella Galerija esposi insieme opere di arte antica e moderna con manufatti vari: non fu facile convincere i curatori dei vari musei a prestare i loro oggetti, in quanto temevano che non ci fosse la giusta professionalità con la quale presentare questi oggetti e li spaventava anche avvicinare, per esempio, un tessuto del museo etnografico con un'opera di Ivan Picelj. Inoltre avevo conosciuto un esploratore di Novi Sad che prestò per la mostra diversi manufatti provenienti dalla Nuova Guinea e dall'Australia. E al contempo appesi poster dei lavoratori in Palestina.

Durante l'inaugurazione, suonò un'orchestra, ma facendo anche molto rumore, per contaminare ancora di più il senso dell'esposizione. La mostra ebbe poi un notevole successo e ne furono fatte altre due edizioni, nel 1967 e nel 1968.

In quegli anni sostenevo che avevamo il diritto dell'errore: le mostre dovevano produrre errori, e questo anche per contrapporsi alle mostre di arte programmata, che non concedevano spazio all'errore e presentavano invece opere attentamente costruite e progettate.

Noi volevamo dimostrare che invece le opere potevano produrre nuovi pensieri, proprio attraverso l'errore.

Eppure la mia formazione avvenne con gli esponenti di EXAT 51, con Richter e gli altri, Picelj e con lo staff della Galerija Grada Zagreba che si occupava di arte contemporanea.

Dalla fine degli anni '60 mi avvicinai maggiormente agli artisti della mia generazione: allora avvenne un secondo momento importante, il forte e contrastato confronto tra gli artisti provenienti dall'Accademia di Arti Visive e quelli che non venivano da studi accademici.

Dimostrazione di questo contrasto fu la mostra *Hit-Parada (ambjenti Galić, Kuduz, Šibenik)* nel 1967, quando un grande tubo di plastica trasparente fu gonfiato e fuoriuscì dalla galleria: il grande oggetto fu distrutto dagli studenti dell'Accademia di Belle Arti, proprio durante la inaugurazione.

I giorni successivi, pubblicai su un quotidiano quali fossero le nostre reali intenzioni. *Hit-Parada* fu anche la prima vera installazione artistica in Jugoslavia.

Parallelamente, il mio principale interesse fu quello di favorire il più possibile la comunicazione e lo scambio tra artisti a livello internazionale: italiani e tedeschi, in particolare, vennero a più riprese nella Galleria, come anche stretti furono i rapporti con la Cecoslovacchia e la Polonia, ma anche tra le regioni vicine alla Croazia, per favorire il dialogo nella nostra terra.

Non so come, ma davvero molto presto - e come si può ricostruire dalla mia corrispondenza con Jiří Kolar, László Beke, con la Galerija Foksal a Varsavia - gravitarono attorno alla Galerija dello Studentskog Centra artisti e operatori culturali di questo livello: ricordo benissimo quando mia moglie e io andammo un inverno a Budapest a trovare László Beke, che allora era davvero povero, e gli dicemmo che volevamo aprire le porte al dialogo artistico con la Polonia e la Cecoslovacchia. Lui poteva aiutarci perché era molto vicino a tutto il movimento underground e iniziai a mantenere i contatti con lui e con il movimento.

Al contempo, la ex-Jugoslavia era molto aperta e la Galerija dello Studentskog Centra fu sempre più in contatto con i paesi occidentali.

*Da chi furono allora favoriti i contatti tra la Galerija dello Studentskog Centra e l'Italia?*

Dal movimento di Nove tendencije, ma anche dall'AICA, Associazione Internazionale Critici d'Arte, e dall'Icom dei quali ero io stesso membro. Un altro tramite importante fu con Catherine Millet, che allora era molto giovane, a Parigi.

Inoltre, sempre in quegli anni, grazie a numerose borse di ricerca feci esperienze a all'estero e in Europa, entrando in contatto con altre personalità e artisti e di tutto questo risenti anche la programmazione espositiva della Galleria. Fondamentale furono la mia formazione con Pontus Hulten al Moderna Museet di Stoccolma, con la DAAD viaggiai a Berlino, poi feci diverse esperienze a Leverkusen, a Eindhoven, a Amsterdam.

Düsseldorf fu un altro centro importante: semplicemente, passo dopo passo, fui diversamente “contaminato” da questo virus di nuove ricerche, e così lo fu anche la Galleria.

Quindi posso dire che dal 1969 iniziai un percorso assolutamente autonomo di curatore e direttore.

Anche Germano Celant venne qui due o tre volte, ma velocemente perse il suo interesse nei confronti della nostra attività.

*Come nacque la mostra Typoezija-Typoetry e quali altre mostre a partire dal 1969 sono a suo parere, viste oggi, peculiari della sua direzione e impostazione critica e quali i rapporti italiani che confluirono in esse?*

Fu Picelj a parlarmi di Scheggi e a coinvolgermi, nel 1969, nella manifestazione *Tendencije 4*, chiedendomi di pensare a un evento nella Galerija dello Studentskog Centra. Subito coinvolsi Biljana Tomić ed Helena Subotić a Belgrado, con le quali ero in stretto contatto. L'idea della mostra fu sviluppata da me con Biljana Tomić e Želka Čorac. Mihajlo Arsovski, designer, creò la grafica dell'esposizione; importante fu anche il mio contatto con il gruppo Fluxus, in particolare con Georgy Gallantine che incontrai a Budapest.

Un'altra mostra importante fu *Gulliver u zemlji čudesa* [*Gulliver in Wonderland*], allestita nel Koranski Park Sculpture di Karlovac, nella primavera del 1971: grandi mani uscivano dalla terra, come quelle di Gulliver...la mia idea fu quella di creare grandi *environment* in una città piccola, anche provinciale, vicino a Karlovac, in un piccolo parco sul fiume. Gli ambienti furono realizzati dagli artisti e in collaborazione con gli abitanti: lavorammo tutti insieme, con Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak...gli artisti della nuova generazione.

Ancora nel 1969, un'altra mostra importante fu *Izložbe Žena i Muškaraca* [*Esposizione di Donne e Uomini*], tenutasi nel giugno 1969 alla Galerija dello Studentskog Centra.

L'idea fu di presentare il pubblico a se stesso. Di esporre uno spazio vuoto. Solitamente le persone fanno una mostra per guardare le opere e marginalmente approfondiscono le relazioni, se non in modo superficiale. Per cui mi dissi: lasciamo che sia il pubblico a fare una mostra.

L'inaugurazione fu alle nove di sera, il 27 giugno. Il pubblico, numeroso, arrivò una quindicina di minuti prima della mostra, ma la galleria era chiusa e quindi fu accolto nel teatro, in uno spazio illuminatissimo. Due assistenti entrarono nella galleria e esattamente alle nove aprirono la mostra. Le persone entrarono di corsa, interessate e credendo forse di vedere uomini e donne nudi. Ma non trovarono nulla.

Si riunirono dapprima al centro e poi si spostarono tutti alle pareti, vicini alle mura, per un'ora, senza parlare. E stettero così un'ora.

Attorno alle 10-10 e 30 di sera, la mostra chiuse.

Nessuno disse nulla, nessuno parlò.

Forse solo alla fine capirono.

La cosa più importante e divertente fu il testo che feci dopo la mostra; questa, scrissi, doveva essere realizzata dal pubblico.

Qualche anno dopo, vicina per concezione a *Žena i Muškaraca* fu la mostra *Na poštanske pošiljke* [*The Postal Consignments*], ideata quale sezione della settima Biennale di Parigi, e allestita alla Galerija dello Studentskog Centra nell'aprile 1972: si trattò di un'altra operazione provocatoria e critica, nei confronti del concetto di Mail Art.

Nulla fu appeso alle pareti. La mostra era esposta in una grande scatola di legno grezzo, chiusa, e il pubblico non poteva neppure aprire la scatola.

La scatola era piena di lettere che però non potevano essere viste singolarmente, ma solo per il volume che producevano, per l'ingombro che avevano.

In quel periodo, infatti, iniziai ad essere un po' sospettoso rispetto all'arte concettuale. Mentre era ormai diffuso e notevole il "consumo" dell'arte concettuale, e numerose le mostre d'arte concettuale nelle gallerie, decidemmo di mostrare la Mail Art nella sua vera dimensione, nella sua caratteristica originaria: quella di essere un oggetto postale che riempiva le scatole della posta.

Un'altra operazione importante fu l'azione di strada, quando andammo in bus per le strade della città di Zagabria con un gruppo di artisti di Belgrado, facendo una sorta di "passeggiata".

### **Riferimenti bibliografici**

Denegri, J & Košćević, Ž 1979, *Exat 51: 1951-1956*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, Zagreb

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