

Braco Dimitrijević, Lion walking freely in the Louvre.

Biografia Autore:

Braco Dimitrijević è nato a Sarajevo nel 1948. Dopo aver frequentato, tra il 1968 e il 1971, l'Accademia di Belle Arti di Zagabria si è laureato nel 1973 alla Saint Martin's School of Art di Londra.

Nel 1963 ha realizzato il suo primo intervento in uno spazio pubblico con *Flag of the world*, in cui ha sostituito a una bandiera nazionale un canovaccio per pulire i pennelli; dalla fine degli anni '60 ha proposto una serie di lavori in cui innescava processi accidentali e chiedeva a sconosciuti di firmarli come opere d'arte (*Accidental Drawing*, 1968; *Painting by Krešimir Klinka* 1969). Questo approccio volto a problematizzare la nozione di autorialità è alla base anche della serie dedicata ai "Passanti casuali", presentata per la prima volta a Zagabria nel 1971 e, nello stesso anno, alla VI Biennale di Parigi. Essa prevedeva l'inserimento nello spazio urbano di gigantografie fotografiche di persone sconosciute, presentante quindi come se si trattasse di importanti personalità politiche o celebrità mediatiche.

Nel corso degli anni '70 ha partecipato a documenta, Kassel (1972, 1976) e alla Biennale di Venezia (1976), mentre al Muzej suvremene umjetnosti di Zagabria si è tenuta la sua prima retrospettiva (1973). In questo periodo ha iniziato a frequentare anche l'Italia, prima invitato a Napoli da Lucio Amelio per una personale (1971) e poi a Torino da Gian Enzo Sperone, con cui continuerà a lavorare.

Nel 1976 ha pubblicato il *Tractatus Post Historicus*, in cui contestava la natura lineare ed evolutiva del processo storico-artistico, e presentato alla Nationalgalerie di Berlino il *Tryptychos Post Historicus*, proponendo l'accostamento di pezzi della collezione museale, oggetti d'uso quotidiano anonimi ed elementi organici come frutta e verdura. Il progetto è stato riproposto e ulteriormente sviluppato negli anni successivi in numerosi musei, tra cui il Centre Georges Pompidou di Parigi, la Tate Gallery di Londra, il Guggenheim Museum di New York, il Museo di Stato Russo e il Louvre di Parigi.

Nel 1981, in occasione della personale alla Waddington Gallery di Londra, ha proposto l'accostamento della collezione dedicata ai maestri dell'arte moderna a due pavoni vivi. Il lavoro con gli animali è proseguito negli anni '80 con le installazioni proposte allo zoo di Sarajevo (1983), fino alla grande mostra personale organizzata allo zoo di Parigi (1998).

Titolo:

Lion walking freely in the Louvre

Anno:

1996

Abstract

Nel 1996 Braco Dimitrijević, intervistato da Jean-Hubert Martin per "Flash Art" ha affermato: *Se si guarda la terra dalla luna non c'è praticamente alcuna distanza tra il Louvre e lo zoo. Ci sono gabbie allo zoo così come ci sono al Louvre. Il mio ultimo*

obiettivo è rimuovere le porte e vedere i leoni liberi al Louvre. Questo progetto utopico, donato a MoRE, si inserisce all'interno di quella linea di ricerca basata appunto sull'accostamento tra importanti collezioni espositive ed animali vivi, che l'artista sviluppa a partire dal 1981 con l'installazione alla Weddington Gallery di [Dust of Louvre Mist of Amazon](#), in cui aveva lasciato due pavoni liberi di girare tra le collezioni di arte moderna dell'ambiente espositivo. L'opera che maggiormente si avvicina *Lion walking freely in the Louvre* è realizzata da Dimitrijević nel 1995, in occasione della mostra all'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt. Con [Against historic sense of gravity](#) egli propone infatti l'inserimento nel museo per tre mesi di alcuni pitoni provenienti dallo zoo di Colonia, lasciati liberi di girare all'interno di una piattaforma appositamente costruita (con una piscina riscaldata e un'isola) contenente ritratti femminili realizzati tra il XVI e XIX secolo. Come ricorda Nena Dimitrijević, storica dell'arte e moglie dell'artista, nella mail in cui presenta il progetto, questa tensione verso una dimensione utopica e irrealizzabile caratterizza tutto il suo percorso: *[Braco Dimitrijević] è riuscito a realizzare molti dei suoi progetti, che all'inizio sembravano impossibili, grazie alla sua indole alla sua abilità nel sostenere teoreticamente le sue idee. Per esempio, il suo uso della facciata per i ritratti di persone sconosciute incontrò a suo tempo molti ostacoli e aprì il capitolo dell'utilizzo del vocabolario urbano in arte.*

Descrizione del progetto:

Nel 1996 Braco Dimitrijević, intervistato da Jean-Hubert Martin per "Flash Art" ha affermato: *Se si guarda la terra dalla luna non c'è praticamente alcuna distanza tra il Louvre e lo zoo. Ci sono gabbie allo zoo così come ci sono al Louvre. Il mio ultimo obiettivo è rimuovere le porte e vedere i leoni liberi al Louvre.*¹

Questo progetto utopico, donato a MoRE, si inserisce all'interno di quella linea di ricerca basata appunto sull'accostamento tra importanti collezioni espositive ed animali vivi, che l'artista sviluppa a partire dal 1981 con l'installazione alla Weddington Gallery di [Dust of Louvre Mist of Amazon](#), in cui lascia due pavoni liberi di girare tra le collezioni di arte moderna dell'ambiente espositivo. L'opera che maggiormente si avvicina a *Lion walking freely in the Louvre* è realizzata da Dimitrijević nel 1995, in occasione della mostra all'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt. Con [Against historic sense of gravity](#) egli propone infatti l'inserimento nel museo per tre mesi di alcuni pitoni provenienti dallo zoo di Colonia, lasciati liberi all'interno di una piattaforma appositamente costruita (con una piscina riscaldata e un'isola) contenente ritratti femminili realizzati tra il XVI e XIX secolo.

Come ricorda Nena Dimitrijević, storica dell'arte e moglie dell'artista, nella mail in cui presenta il progetto, questa tensione verso una dimensione utopica e irrealizzabile caratterizza tutto il suo percorso: *[Braco Dimitrijević] è riuscito a realizzare molti dei suoi progetti, che all'inizio sembravano impossibili, grazie alla sua indole alla sua abilità nel sostenere teoreticamente le sue idee. Per esempio, il suo uso della facciata per i ritratti di persone sconosciute incontrò a suo tempo molti ostacoli e aprì il capitolo dell'utilizzo del*

¹ J-H. Martin, *Interview with Braco Dimitrijević*, in "Flash Art" Vol. XXIX, No186, Jan-Febr.1996. pp.80-83. Available at: <http://bracodimitrijevic.com/index.php?p=pages&title=Interview-with-Braco-Dimitrijevic>

La serie [*Casual Passers – by*](#), che prevedeva appunto la collocazione di gigantografie fotografiche di persone sconosciute collocate in luoghi solitamente deputati alla presentazione di importanti personalità politiche, interveniva su una struttura semantica preesistente – quella del linguaggio pubblicitario e propagandistico – scardinandone completamente il significato; essa non mancò di scatenare polemiche, portando alla rimozione dell'opera sia in occasione della Biennale di Parigi del 1971 dalla facciata di Boulevard Saint Germain e in occasione della Biennale del 1976 dalla facciata di Ca' Giustinian sul Canal Grande³.

Dimitrijević ricorda come l'intento di queste operazioni, così come di altri interventi nello spazio urbano come ad esempio l'inserimento di targhe commemorative in luoghi casuali ([*This could be a place of Historical Importance*](#)) fosse quello di indagare *il meccanismo che crea la storia dell'arte, i metodi di selezione, la sua influenza sui sistemi informativi, sulla creazione di concetti e di nomi*⁴. Il procedimento dell'artista intende quindi mettere in crisi il concetto stesso di "importanza storica", compresa l'importanza storico artistica, a partire dai luoghi in cui essa è codificata. Il Louvre, in cui avrebbe appunto voluto liberare i leoni, è chiaramente uno di questi ed è al Louvre che viene presentato l'accostamento tra i ritratti di pittori e passanti casuali ([*Louvre Colonnade, 1979-1979*](#)).

A proposito di questa operazione Clara Weyergraf-Serra ha scritto: *Qualcuno sta giocando con il monumento e il suo contesto, la sua posizione: il LOUVRE, il museo-madre. Quelli che vengono immortalati sono completamente ambientati e sono custoditi qui. Torniamo alle 8 teste. I quattro sconosciuti sui soli piedistalli suscitano diffidenza. Perché il fatto che Turner, Rembrandt, Dürer e Leonardo siano stati scolpiti nello stesso marmo e con lo stesso stile non suscita diffidenza? Perché ci aspettiamo che assurgano a monumenti, resi eterni dal fatto di essere piazzati su piedistalli. Questo posto è conferito loro dalla storia e noi crediamo all'oggettività di quella storia. Chi avrebbe il coraggio di dubitarne? Forse la persona che ha creato questa collezione speciale di teste. Questo è il lavoro di un eretico. Il dogma della storia viene messo in discussione, nasce la confusione.*⁵

Nel 1976 questo approccio "eretico" nei confronti del dogma storicista trova una formulazione teorica nel testo *Tractatus Post Historicus*⁶, in cui Dimitrijević propone una critica radicale alla visione idealista della storia dell'arte intesa come progressiva ed evolucionista.

Non diversamente da quanto sostenuto da Walter Benjamin, che aveva opposto alla

2 E-mail di Nena Dimitrijević a Anna Zinelli del 3 giugno 2016.

3 Cfr. N. Dimitrijević, *La dimensione post-storica*, in D. Eccher (a cura di), *Braco Dimitrijević*, catalogo della mostra, GAM- Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 16 marzo – 24 luglio 2016, Silvana Editoriale 2016.

4 B. Dimitrijević, *Towards a new way of Behaviour*, in "Studio International" febr. 1974, vo. 187, n.963

5 C.W. Weyergraf-Serra, *How did the known get to be known anyway?*, in A. Levy (a cura di), *Braco Dimitrijević. Tractatus Post-historicum, Philadelphia*, Slought Books, 2009, p. 92; trad. it. in N. Dimitrijević, *La dimensione post-storica*, cit., p. 39.

6 B. Dimitrijević, *Tractatus Post Historicus*, Edition Dacic, Tübingen 1977; rist. Slought Foundation, Philadelphia 2009, available at: https://slought.org/media/files/dimitrijevic_tractatus_post_historicus.pdf

visione lineare e teleologica del progresso l'impossibilità della ricostruzione storica in un quadro narrativo unitario, rivolgendosi quindi agli "scarti" e ai "frammenti" come materiali di partenza del suo grande progetto dedicato alla Parigi ottocentesca⁷, Dimitrijević propone un modello alternativo di storia in cui trovano riscatto il luogo e la persona anonima. Per Benjamin la crisi della storia era strettamente legata alla crisi semantica dell'oggetto artistico, che perdeva la sua sacralità, e della funzione stessa dell'artista, che veniva immesso nei sistemi di produzione della merce. In Dimitrijević la crisi della storia si esplica invece nella messa in discussione della dicotomia tra l'elemento culturale, riconosciuto, musealizzato, e quindi appunto storicizzato, e l'elemento naturale, organico, effimero. L'inserimento di frutta e verdura, e poi di animali vivi, tra le opere d'arte innesca così un cortocircuito di senso in cui *l'artista sembra voler evocare uno stato pre-epistemologico della comprensione del mondo, prima che gli esseri e le cose, le creature della natura e i prodotti della cultura, fossero classificati secondo categorie cartesiane*⁸.

Tra gli "[statements](#)" di Dimitrijević (pubblicati in occasione della riedizione del *Tractatus*), numerosi sono gli aforismi che rimandano al Louvre: "Louvre is my studio, street my Museum" propone un ribaltamento tra spazio urbano e luogo espositivo, che pare in parte rievocare l'invito di Majakovskij a uscire dai luoghi deputati alla cultura (*Le strade sono i nostri pennelli, le piazze le nostre tavolozze*), spostando però l'accento sulla possibilità di tornare ad agire all'interno del museo come "studio", luogo di ricerca e di sperimentazione; "If one looks down at the earth from the moon, there is virtually no distance between the Louvre and the zoo" – la stessa frase già incontrata nell'intervista – propone invece un ribaltamento del punto di vista che sovverte ogni gerarchia e rivela, non dissimilmente da un racconto di Borges, l'illusorietà dei valori codificati se visti a partire da una prospettiva drasticamente ribaltata come quella appunto della terra osservata dalla luna; "Lascaux was at the same time the Louvre and the zoo" propone un parallelismo tra la condizione post-storica codificata nel *Tractatus* e quella preistorica, assimilando paradossalmente il tempo del museo e dello zoo a quello di Lascaux (dove realizza nel 1993 *About two artists*), quando "l'arte era un processo cognitivo: era arte, filosofia e scienza allo stesso tempo. Così la grotta di Lascaux era allo stesso tempo un quadro, un blocco per appunti, la lavagna di uno scienziato, il libro di uno scrittore e di un lettore, e la grotta era contemporaneamente casa, studio, galleria, biblioteca e museo"⁹. I confini tra ambiti disciplinari tradizionalmente intesi come antitetici – arte, filosofia e scienza; ma anche la stessa distinzione tra natura e cultura – vengono così proposti come non predeterminati, fluidi, relativi.

I primi lavori con i leoni sono realizzati da Dimitrijević nel 1983, quando espone le proprie installazioni presso lo zoo in Sarajevo. In particolare essi sono proposti in relazione a due opere dal carattere fortemente autobiografico: [Memories of childhood](#), in cui accosta ai felini due suoi ritratti da bambino realizzati dal padre Vojo Dimitrijević e dalla scultrice Iva

7 W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, a cura di Rolf Tiedemann, trad. it. Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1986 e Walter Benjamin, *I passages. di Parigi.*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2000.

8 N. Dimitrijević, *La dimensione post-storica*, cit., p. 52.

9 cit. In *The Tate Gallery. Illustrated catalogue of acquisition 1982-1984*, London 1986, p. 145. trad.it in N. Dimitrijević, *La dimensione post-storica*, cit., p. 54.

Despic, e *My Father's studio 1937*, in cui ottiene dai curatori del Museo Nazionale di Arte Moderna di Sarajevo il permesso di inserire nella gabbia dei leoni un'opera realizzata dal padre Vojo Dimitrijević nel 1937, dedicato alla guerra civile spagnola. Ancora i leoni tornano ad essere soggetti delle opere dell'artista, assieme ad altri animali, nelle installazioni che realizza allo zoo di Torino e a quello di Parigi, in cui *gli animali non sono più oggetto esclusivo di osservazione ma, con un gesto al tempo stesso umile e grandioso, l'artista ha offerto le sue opere allo sguardo imparziale delle creature selvagge*¹⁰.

La stessa Nena Dimitrijević ricorda come lo zoo di Parigi, il più antico del mondo assieme a quello di Schönbrunn a Vienna, sia sorto durante la rivoluzione francese, quando, nel caos rivoluzionario, molti animali erano fuggiti dal serraglio reale¹¹. La storia dello zoo, che viene ampliato in occasione dell'Esposizione Universale del 1889 ed è stato visitato da artisti come Delacroix, Daumier, Rodin e Rousseau, testimonia quindi il "ruolo che gli animali selvatici hanno giocato nell'evoluzione del pensiero umano e delle arti del XIX secolo". Questa origine avvicina inoltre lo zoo al Louvre, sorto all'interno della stessa corrente di pensiero illuminista, tassonomica, storicista. Dimitrijević afferma appunto che le "gabbie" sono tanto nello zoo quanto nel museo e vede come proprio ultimo obiettivo quello di abbattere questi muri. Il tema della gabbia era presente anche nell'intervista rilasciata a Jean-Hubert Martin, e citata nella mail di Nena Dimitrijević, in cui l'artista affermava che gli elefanti che camminano liberamente ([*When elephants were rehearsing nordic disciplines in my own town*](#)) simboleggiano "l'abbattimento di barriere erette tra culture diverse, il passaggio di idee da un continente all'altro, la promozione dell'armonia nel mondo."¹²

L'analogia tra museo e prigione era stata proposta da La Sizeranne nel 1899¹³, in un articolo che criticava le pratiche di musealizzazione degli ultimi decenni dell'800 affermatesi parallelamente alle forme di riordinamento urbano e demolizione dei centri storici. Il confronto tra la dimensione museale e quella carceraria è tornato quindi in Foucault, che vedeva in entrambi questi dispositivi una natura eterotopica peculiare dell'ideologia del XIX secolo. L'ordine positivista è dunque alla base di quelle gabbie, materiali ma anche di pensiero, che Dimitrijević intende sovvertire.

Descrizione della documentazione del progetto:

1_Braco Dimitrijevic.msg

Mail inviata da Nena Dimitrijević a Anna Zinelli il 3 giugno 2016.

Committente e ulteriori informazioni sul progetto originale:

Progetto pensato dall'artista.

Motivo di mancata realizzazione:

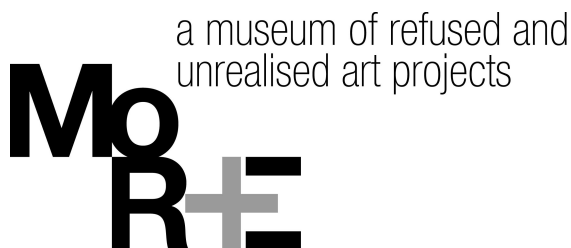
¹⁰ N. Dimitrijević, *La dimensione post-storica*, cit., p. 56.

¹¹ ibid.

¹² J-H. Martin, *Interview with Braco Dimitrijević*, in "Flash Art" Vol. XXIX, No186, Jan-Febr.1996. pp.80-83.

Available at: <http://bracodimitrijevic.com/index.php?p=pages&title=Interview-with-Braco-Dimitrijevic>

¹³ R. de La Sizeranne, *Le prisons de l'art*, in "Revue des Deux Mondes", CLVI:11, 1899 pp. 114-138.



Esercizio teorico.

Bibliografia specifica

Braco Dimitrijevic, *Towards a new way of Behaviour*, in "Studio International", Febbraio 1974, vol. 187, n.963.

Braco Dimitrijević, *Tractatus Post Historicus*, Edition Dacić, Tübingen 1977; rist. Slought Foundation, Philadelphia 2009.

Available at: https://slought.org/media/files/dimitrijevic_tractatus_post_historicus.pdf

The Tate Gallery 1982-1984: Illustrated catalogue of acquisition London 1986, p. 145.

Jean-Hubert Martin, *Interview with Braco Dimitrijević*, in "Flash Art" Vol.XXIX, No186, Jan-Febr.1996. pp.80-83.

Available at: <http://bracodimitrijevic.com/index.php?p=pages&title=Interview-with-Braco-Dimitrijevic>

L. Hegyi, A. B. Oliva, N. Bourriaud, C. Machanda, *Braco Dimitrijevic : Louvre is my studio, street is my museum*, exhibition catalogue, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Metropole, 15 May – 16 August 2009, Charta, Milano 2009.

A. Levy (a cura di), *Braco Dimitrijević. Tractatus Post-historicum*, Philadelphia, Slought Books, 2009

N. Dimitrijević, *The Posthistorical Dimension*, in A. Levy (ed.), *Braco Dimitrijević. Tractatus Post-historicum*, Philadelphia, Slought Books, 2009, pp. 95-144; trad. it in D. Eccher (a cura di), *Braco Dimitrijević*, catalogo della mostra, GAM- Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 16 marzo – 24 luglio 2016, Silvana Editoriale 2016, pp. 23-69.

D. Eccher (a cura di), *Braco Dimitrijević*, catalogo della mostra, GAM- Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 16 marzo – 24 luglio 2016, Silvana Editoriale 2016.

scheda a cura di:

Anna Zinelli

pubblicato su MoRE museum il 20 dicembre 2016.

Artist:

Braco Dimitrijević was born in Sarajevo in 1948. After attending the Academy of Fine Arts in Zagreb, between 1968 and 1971, he completed his postgraduate studies in 1973 at the Saint Martin's School of Art in London.

In 1963 he made his public debut with *Flag of the world*, in which he replaced a national flag with a cloth to clean paint brushes; by the end of the 1960s, he proposed a series of works in which he triggered accidental processes and asked strangers to sign them as works of art (*Accidental Drawing*, 1968; *Painting by Krešimir Klinka* 1969). This approach, which is designed to problematise the notion of authorship, also constituted the base for the series dedicated to "Casual Passers-by", presented for the first time in Zagreb in 1971 and at the VI Biennale of Paris. The series featured large-scale photographs of strangers presented as if they were important political figures or media celebrities.

During the 1970s he participated in the Documenta in Kassel (1972, 1976) and the Venice Biennale (1976), while the Muzej suvremene umjetnosti of Zagreb held his first retrospective (1973). During this time he also started to travel to Italy, first invited to Naples by Lucio Amelio for a personal exhibition (1971) and then to Turin by Gian Enzo Sperone, with whom he continued to work.

In 1976 he published the *Tractatus Post Historicus*, which discusses the linear and evolutionary nature of the historical-artistic process, and presented *Tryptychos Post Historicus* at the Nationalgalerie in Berlin, proposing a combination of exhibits from the museum collection, anonymous everyday objects and organic elements such as fruits and vegetables. The project was revived and further developed subsequently in numerous museums, including the Centre Georges Pompidou in Paris, the Tate Gallery in London, the Guggenheim Museum in New York, the State Russian Museum and the Louvre in Paris.

In 1981, on the occasion of his personal exhibition at the Waddington Gallery in London, he proposed exhibiting two live peacocks alongside the collection dedicated to the masters of modern art. He continued working with animals throughout the 80s with the installations proposed at the Sarajevo Zoo (1983) and the personal exhibition at the Paris Zoo (1998).

Title:

Lion walking freely in the Louvre

Year:

1996

Description:

In 1996 Braco Dimitrijević, interviewed by Jean-Hubert Martin for "Flash Art", said: *If you look at the earth from the moon there is virtually no distance between the Louvre and the zoo. There are cages at the zoo just as there are in the Louvre. My ultimate aim is to remove the doors and see the lions at large in the Louvre*¹⁴.

This utopian project, donated to MoRE, is part of that line of research based on the combination between major art exhibitions and live animals, which the artist began to

¹⁴ J-H. Martin, *Interview with Braco Dimitrijević*, in "Flash Art" Vol.XXIX, No 186, Jan-Febr. 1996. pp.80-83. Available at: <http://bracodimitrijevic.com/index.php?p=pages&title=Interview-with-Braco-Dimitrijevic>

develop in 1981 with the installation [Dust of Louvre Mist of Amazon](#) at the Weddington Gallery, where he let two peacocks roam freely through the exhibition of modern art collections. The work that most closely resembles *Lion walking freely in the Louvre* was realised by Dimitrijević in 1995 for the exhibition at the Hessisches Landesmuseum in Darmstadt. [Against historic sense of gravity](#) featured pythons from the Zoo of Cologne set free inside a specially built platform (with a heated pool and an island) containing female portraits dating back between the 16th and 19th century.

As Nena Dimitrijević, art historian and Braco's wife, recalls presenting the project, there's a tension towards a utopian and unfeasible dimension that characterises his entire career: *[Braco Dimitrijević] has managed to achieve many of his projects, that at first seemed impossible, because of his nature and ability to theoretically support his ideas. For example, his use of the façade for the portraits of unknown people encountered a lot of obstacles at the time and opened the chapter regarding the use of urban vocabulary in art*¹⁵. The series [Casual Passers – by](#), which featured large-scale photographs of strangers presented as if they were important political figures, intervened on an existing semantic structure - namely the advertising and propagandistic language - completely demolishing its meaning; it did not fail to trigger controversy, leading to the removal of the work both at the Paris Biennale of 1971 from Boulevard Saint Germain façade and at the Biennale of 1976 from the Ca 'Giustinian façade¹⁶.

Dimitrijević recalled that the intent of these operations, as well as other interventions in the urban space such as the inclusion of commemorative plaques in random places ([This could be a place of Historical Importance](#)) was to investigate *the mechanism which creates art history, methods of selection, its influence on information systems, on the creation of concepts and names*¹⁷. The artist's method therefore intends to undermine the very concept of "historical importance", including the historical and artistic importance, starting from the places where it is encoded. The Louvre, where he wanted to set the lions free, is clearly an example and it is precisely at the Louvre where he presented a combination of portraits of painters and random passers-by ([Louvre Colonnade, 1979-1979](#)).

Regarding this operation Clara Weyergraf-Serra wrote: *Someone is playing with the monument and its context, its location: the LOUVRE, the mother- museum. Those that are being eternalised are fully climatized and conserved here. Back to the 8 heads. The 4 unknown on their pedestals create mistrust. Why doesn't the fact that Turner, Rembrandt, Leonardo and Dürer are being presented in the same marble and style create mistrust? Because they are expected to be monumentalised, eternalised by being placed on pedestals. This place is conferred upon them by history, and we believe in the objectivity of that history. Who would have the courage to doubt it? Possibly the person who created this special collection of heads. This is a heretic's work. The dogma of history is being questioned, confusion arises.*¹⁸

¹⁵ E-mail sent by Nena Dimitrijevic to Anna Zinelli on June, 3th 2016.

¹⁶ Cfr. N. Dimitrijević, *La dimensione post-storica*, in D. Eccher (ed.), *Braco Dimitrijević*, exhibition catalogue, GAM- Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 16 march – 24 July 2016, Silvana Editoriale 2016.

¹⁷ B. Dimitrijevic, *Towards a new way of Behaviour*, in "Studio International" febbraio 1974, vo. 187, n.963

¹⁸ C.W. Weyergraf-Serra *How did the known get to be known anyway?*, in A. Levy (a cura di), *Braco*

In 1976 this "heretic" approach against the historicist doctrine get its theoretical formulation in the *Tractatus Post Historicus*¹⁹, where Dimitrijević proposes a radical critique of the idealist view of art history understood as gradual and evolutionary. Not unlike the claims of Walter Benjamin, who had countered the linear and teleological view of progress with the impossibility of historical reconstruction in a unified narrative framework, thus turning to the "waste" and "fragments" as starting material of his great project dedicated to 19th-century Paris²⁰, Dimitrijević proposes an alternative model of history in which the location and anonymous person find redemption. For Benjamin, the history crisis was closely linked to the semantic crisis of the artistic object, which lost its sacredness, as well as the function of the artist, who was placed inside the production systems. For Dimitrijević, the history crisis finds its expression by questioning the dichotomy between the cultural element - recognised, placed in a museum, and historicised - and the natural, organic, ephemeral element. The inclusion of fruits, vegetables and live animals among the works of art, triggers a short circuit of meaning in which *the artist seems to evoke a state of pre-epistemological understanding of the world, before beings and things, creatures of nature and the products of culture, were classified according to Cartesian categories*²¹.

Among the "[statements](#)" of Dimitrijević, there are many aphorisms in reference to the Louvre: "Louvre is my studio, street my Museum" proposes a reversal of urban space and exhibition place, which seems partly to evoke Mayakovsky's invitation to get out of the places usually deputised for culture (*The streets are our brushes, the squares our palettes*), however, shifting the emphasis on the possibility to act inside the museum as a "studio", a place of research and experimentation; "If one looks down at the earth from the moon, there is virtually no distance between the Louvre and the zoo" - the phrase already mentioned in the interview - instead proposes a reversal of perspective that subverts any hierarchy and reveals, not dissimilar to a story by Borges, the illusory nature of the encoded values when viewed from a drastically reversed perspective like that of the earth viewed from the moon; "*Lascaux was at the same time the Louvre and the zoo*" suggests a parallelism between the post-historical condition codified in the *Tractatus* and the prehistoric one, paradoxically assimilating the time of the museum and the zoo to that of Lascaux (where he created *About two artists* in 1993) when *art was a cognitive process: it was art, philosophy and science at the same time. So the wall of Lascaux was at once painting, notebook, scientist's blackboard, the book of a writer and a reader, and the cave was all in one home, studio, gallery, library and museum*²². The boundaries between traditionally antithetical disciplines - art, philosophy and science; but also the distinction between nature and culture - are proposed not as predetermined, but fluid and relative Dimitrijević's early work with lions dates back to 1983, when he exhibited his installations at the Sarajevo Zoo. They are proposed in relation to two strongly autobiographical works: [Memories of childhood](#) featuring two portraits of him as a child made by his father Vojo Dimitrijević and sculptress Iva Despic, and *My Father's study in 1937*, for which the

Dimitrijević. *Tractatus Post-historicum*, Philadelphia, Slought Books, 2009, p. 92.

19 B. Dimitrijevic, *Tractatus Post Historicus*, Edition Dacíc, Tübingen 1977; rist. Slought Foundation, Philadelphia 2009, available at: https://slought.org/media/files/dimitrijevic_tractatus_post_historicus.pdf

20 W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, ed. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982.

21 N. Dimitrijević, *La dimensione post-storica*, cit., p. 52.

22 cit. In *The Tate Gallery. Illustrated catalogue of acquisition 1982-1984*, London 1986, p. 145.

curators of the National Museum of Modern Art in Sarajevo granted Braco permission to put one of his father's works, dedicated to the Spanish civil war, inside the lions cage. Lions, along with other animals, became again the subject of the Braco's works in installations that he exhibited at zoos in Turin as well as Paris, where *the animals are no longer the exclusive object of observation: with a gesture both humble and grand, the artist offered his works to the unbiased look of those wild creatures*²³.

Nena Dimitrijević recalls how the zoo of Paris, the world's oldest alongside the zoo in Schönbrunn (Vienna), arose during the French Revolution, when, in the revolutionary chaos, many animals had escaped from the royal menagerie²⁴. The history of the zoo, which was expanded for the Universal Exhibition of 1889 and has been visited by artists such as Delacroix, Daumier, Rodin and Rousseau, bears testimony to the "role that wild animals have played in the evolution of human thought and 19th century art". Its origins are therefore very similar to the Louvre, which was founded during the Age of Enlightenment. Dimitrijević in fact states that "cages" are present both in the zoo as well as in the museum, and sees the breakdown of those walls as his ultimate goal. The theme of the cage was also recurrent in the interview with Jean-Hubert Martin, cited by Nena Dimitrijević in her E-Mail, in which the artist claimed that elephants walking freely ([When elephants were rehearsing nordic disciplines in my own town](#)) symbolise *the shooting down of barriers erected between different cultures, the transfer of ideas from one continent to another, the promotion of harmony in the world*.²⁵

The analogy between museum and prison had been proposed by La Sizeranne in 1899²⁶, in an article criticising museum practices of the last decades of the 19th century that arose in parallel with forms of urban reorganisation and the demolition of historic city centres. The same comparison re-emerges in Foucault, who saw in both of these devices a peculiar heterotopic nature of the 19th century ideology. The positivist order is therefore at the heart of those cages, both material and of the mind, which Dimitrijević aims to subvert.

Description of the project documentation:

1_Braco Dimitrijevic.msg

E-mail sent by Nena Dimitrijevic to Anna Zinelli on June, 3th 2016.

Commissioner and further information on the original design:

Idea of the artist.

Causes of project failure:

Theoretical exercise

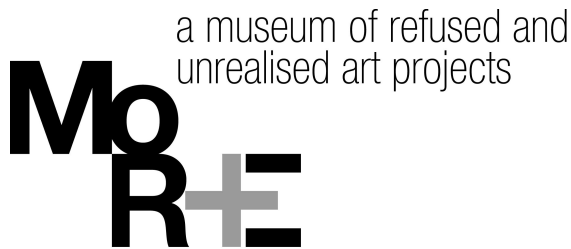
Dedicated bibliography:

²³ N. Dimitrijević, *La dimensione post-storica*, cit., p. 56.

²⁴ *ibid.*

²⁵ J-H. Martin, *Interview with Braco Dimitrijević*, in "Flash Art" Vol. XXIX, No186, Jan-Febr.1996. pp.80-83. Available at: <http://bracodimitrijevic.com/index.php?p=pages&title=Interview-with-Braco-Dimitrijevic>

²⁶ R. de La Sizeranne, *Le prisons de l'art*, in "Revue des Deux Mondes", CLVI:11, 1899 pp. 114-138.



a museum of refused and
unrealised art projects

B. Dimitrijević, *Towards a new way of Behaviour*, in “Studio International”, febr. 1974, vo. 187, n.963

B. Dimitrijević, *Tractatus Post Historicus*, Edition Dacíc, Tübingen 1977; rist. Slought Foundation, Philadelphia 2009, available at:
https://slought.org/media/files/dimitrijevic_tractatus_post_historicus.pdf

The Tate Gallery. Illustrated catalogue of acquisition 1982-1984, London 1986, p. 145.

J-H. Martin, *Interview with Braco Dimitrijević*, in “Flash Art” Vol.XXIX, No186, Jan-Febr.1996. pp.80-83. Available at:
<http://bracodimitrijevic.com/index.php?p=pages&title=Interview-with-Braco-Dimitrijevic>

L. Hegyi, A. B. Oliva, N. Bourriaud, C. Machanda, *Braco Dimitrijevic : Louvre is my studio, street is my museum*, exhibition catalogue, Musée d’Art Moderne de Saint-Etienne Metropole, 15 May – 16 August 2009, Charta, Milano 2009.

N. Dimitrijević, *The Posthistorical Dimension*, in A. Levy (ed.), *Braco Dimitrijević. Tractatus Post-historicum*, Philadelphia, Slought Books, 2009, pp. 95-144.

A. Levy (a cura di), *Braco Dimitrijević. Tractatus Post-historicum*, Philadelphia, Slought Books, 2009

D. Eccher (ed.), *Braco Dimitrijević*, catalogo della mostra, GAM- Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 16 marzo – 24 luglio 2016, Silvana Editoriale 2016.

Curated by:
Anna Zinelli

Published on MoRE museum on December 20th 2016