



# Personal Cuts

**Art à Zagreb  
de 1950 à nos jours**  
**Art Scene in Zagreb  
from 1950s to Now**

ÉDITÉ PAR / EDITED BY BRANKA STIPANČIĆ

L'action du groupe  
Gorgona / Gorgona  
Action, Zagreb, 1966

Carré d'Art - Musée d'Art Contemporain Nîmes  
2014

- 08 Jean-Paul Fournier, Daniel J. Valade **Avant-propos**  
Foreword
- 10 Jean-Marc Prévost **Préface**  
Preface
- 12 Branka Stipančić **Découpages personnels**  
Personal Cuts
- 56 Igor Zabel **N'en avons-nous pas eu assez ?**  
Haven't We Had Enough?
- 68 Ana Dević **Notes sur la politique de la mémoire et sur  
l'imaginaire de ce qui n'existe pas encore**  
Notes on the Politics of Memory and  
the Imagination of the Not-yet-existent

## œuvres / works

- 86 **Gorgona**
- 98 **Josip Vaništa**  
— 13 Instructions sur la façon de lire le projet /  
13 Instructions for Reading the Draft
- 102 **Julije Knifer**  
— Notes / Writings
- 108 **Dimitrije Bašičević Mangelos**  
— BRANKA STIPANČIĆ: La pensée fonctionnelle / Functional Thinking  
— Manifestes / Manifestos
- 120 **Ivan Kozarić**  
— Demande de privation de liberté /  
Request for the Taking Away of Freedom
- 130 **Tomislav Gotovac**  
— EN ENTRETIEN AVEC BRANKA STIPANČIĆ: La réalité est de l'art /  
IN CONVERSATION WITH BRANKA STIPANČIĆ: Reality Is Art

- 140 **Goran Trbuljak**  
— BRANKA STIPANČIĆ: Le fait... / The Fact...
- 150 **Sanja Iveković**  
— SILVIA EIBLMAYR: Personal Cuts  
— RADA IVEKOVIĆ: Pourquoi un(e) artiste ne peut représenter un État nation / Why an Artist Cannot Represent a Nation State
- 162 **Dalibor Martinis**  
— D.M. 1978 parle à D.M. 2010 / D.M. 1978 Talks to D.M. 2010
- 172 **Mladen Stilinović**  
— Écrire avec son pied / Footwriting
- 180 **Vlado Martek**  
— La manie des cartes géographiques / Mania for Geomaps
- 186 **Boris Gvjetanović**  
— Taches / Stains
- 192 **Igor Grubić**  
— DEJAN SRETENOVIĆ: La figuration de la résistance / The Figuration of Resistance
- 198 **David Maljković**  
— WHW: Pavillon perdu / Lost Pavilion
- 202 **Andreja Kulunčić**  
— IRENA BEKIĆ: Coupes sombres / Sharp Cuts
- 208 **Božena Končić Badurina**  
— BORIS GREINER: Le contact du texte avec la réalité / Contact Point Between Text and Reality  
— Les gardiens du musée / The Museum Guards

124 **Liste des œuvres**  
List of Works

228 **Biographies**  
Biographies

**Igor Zabel**

**N'en avons-nous  
pas eu assez ? /**

**Haven't We Had  
Enough?**



la suite de la présentation de la *Collection 2000+ Arteast* à la Moderna galerija à Ljubljana lors des journées d'ouverture de *Manifesta 3* dans laquelle la grande majorité des œuvres étaient signées par des artistes d'Europe de l'Est, je discutais avec un critique d'art et commissaire d'exposition qui ne semblait pas particulièrement enthousiasmé par l'évènement. «Pourquoi encore cet Est?» s'interrogeait-il. Il paraissait en quelque sorte presque insulté. «N'en n'avons-nous pas eu assez ces dernières années?» demandait-il. Finalement, oui ou non? On peut difficilement dire que l'art d'Europe de l'Est – encore aujourd'hui, quelques années après cet échange – ait été sur-représenté dans le monde de l'art contemporain international. Alors pourquoi ce sentiment d'en avoir assez de l'art d'Europe de l'Est. Lorsque ce commissaire disait, «Nous en avons eu assez», que voulait-il dire, précisément?

Il me semble qu'il avait deux choses différentes à l'esprit. D'abord, l'art d'Europe de l'Est n'était plus à la mode à cette époque. Bien informé comme il l'est (ou se considère l'être), il avait probablement le sentiment que cet événement dans son ensemble était quelque peu obsolète, en décalage par rapport aux dernières tendances de l'art. Il a toujours cherché à suivre ces tendances et à y répondre immédiatement. Son besoin d'être toujours à la page de la nouveauté est lié à la seconde raison qui explique sa déception devant une exposition majoritairement consacrée à des artistes d'Europe de l'Est. D'ailleurs, il n'aimait pas du tout l'idée d'un art d'Europe de l'Est comme une entité distincte. Originaire lui-même d'Europe de l'Est, il s'est tout au long de sa carrière professionnelle (débutée dans les années soixante), opposé à l'idée qui voudrait qu'il se trouve des différences essentielles entre un art de l'Est et un art de l'Ouest. Sa position a toujours été la même, il n'y a que l'art. Si la situation de l'art en Europe de l'Est était en quelque façon différente, c'est parce que l'art véritable avait été réprimé, contraint, ou même remplacé par de la propagande politique maquillée en art. Il a toujours pensé que sa mission était de faire en sorte que lui-même et la scène de l'art à laquelle il appartient soient considérés comme des parties naturelles de la scène de l'art internationale. Cette idée d'une scène de l'art (ou de lui-même) appartenant à l'Europe de l'Est est exactement ce à quoi il résiste.

#### Normal

Donc, une fois encore, que voulait-il dire en prétendant qu'il y avait eu «assez» d'art d'Europe de l'Est? Je suppose qu'il



fter Moderna galerija in Ljubljana presented, during the opening days of *Manifesta 3*, the *2000+ Arteast Collection*, in which the majority of works are by Eastern European artists, I spoke to an art critic and curator who didn't seem to be too enthusiastic about the event. “Why this East again?” he said. He almost seemed somehow insulted. “Haven't we got enough of that in the last years?” he asked. Indeed, have we or haven't we? One could hardly say that Eastern European art—even now, a few years after this talk—has been over-represented in the world of international contemporary art. Why then this feeling of being fed up with Eastern European art? When the curator said, “we have had enough of that,” what exactly did he mean?

I believe he actually had two different things in mind. First, by that time Eastern Europe was not fashionable any more. Well informed as he is (or considers himself to be), he probably had the feeling that the whole event was somehow obsolete, not in accordance with the latest trends in art. He has always tried to follow such trends and respond to them immediately. His need to be always up-to-date with the new events is connected to the second reason why he disliked the exhibition of predominantly Eastern artists. Actually, he did not at all like the idea of Eastern European art as something separate. Coming from Eastern Europe himself, throughout his professional career (that started sometime in the 1960s) he has been trying to oppose the idea that there is any essential difference between Eastern and Western art. His position has always been: there is only art. If the situation in Eastern European art has been different in any way, it was because genuine art has been repressed, limited, or even replaced by political propaganda disguised as art. He has always felt that it is his mission to confirm himself and the art scene he belongs to as natural parts of the international art scene. The idea that this art scene (or even himself) belongs to Eastern Europe is exactly what he wanted to resist.

#### Normal

So, once again, what did he actually mean by claiming that there had been “enough” Eastern European art? I guess he had in mind that art that could be recognized as Eastern European and that would appear in a context that would point at its easternness somehow represented a minor, “ethnic” type of art. He could tolerate it as

pensait que l'art qui pouvait être identifié comme tel et qui serait montré dans un contexte qui soulignerait cette origine représentait une sorte d'art « ethnique », mineur. Il pouvait le tolérer tant que cela restait à la mode (je le connais depuis assez longtemps pour me permettre de dire cela), mais une fois le concept apparemment passé de mode, il s'est senti gêné par le fait, ou même humilié. Appartenir normalement au monde de l'art était ce qu'il voulait à l'époque (et encore aujourd'hui). Il voulait tout simplement faire partie de la scène normale de l'art, pas de celle d'Europe de l'Est. L'art et la critique produits à l'Ouest sont ses idéaux, et il ne s'y intéresse pas pour leur occidentalité, mais parce qu'ils sont « normaux ». Ses mots, « nous en avons eu assez de l'art d'Europe de l'Est, » voulaient donc dire, « nous voulons simplement produire un art normal et une critique normale. C'est uniquement l'art qui nous intéresse, et non un art ethnique d'Europe de l'Est, en sorte de ne faire qu'un avec l'Occident. » Oui, il semble qu'à l'époque, et dans une certaine mesure encore aujourd'hui, l'Ouest possède cette unique capacité à produire « simplement de l'art », tandis que toutes les autres régions du monde produisent un art culturellement spécifique. Les représentants des communautés marginalisées sont souvent confrontés à ce dilemme qui les frustre. Et cette frustration, dans la culture turque telle que décrite par Orhan Pamuk, par exemple, correspond bien à la situation en Europe de l'Est :

Le jeune Kurde dont l'oncle vivait en Allemagne était le plus direct sur ce point : « Lorsqu'ils écrivent des poèmes ou chantent à l'Ouest, il parlent pour l'humanité. Ils sont des êtres humains – et nous ne sommes que musulmans. Lorsque nous écrivons quelque chose, ce n'est que de la poésie ethnique. »<sup>01</sup>

Mais il me semble que le désir du commissaire d'exposition avec lequel je m'entretenais d'être « normal » cache une contradiction. Ce désir indique seulement que nous ne sommes en fait pas « normaux » – sinon, nous ne serions probablement pas du tout conscients de la chose. Quelle peut donc être la raison pour expliquer que l'art d'Europe de l'Est ne peut être un art normal, un art en tant que tel, simplement de l'art, etc. ?

### Le traumatisme

La réponse fondamentale est me semble-t-il assez évidente. Il n'y a pas « d'art en tant que tel », puisque l'art est toujours

long as it remained fashionable (I have known him long enough to be able to say that), but once concept of the East seemingly went out of fashion, he felt only embarrassed or almost humiliated by it. What he wanted then (and still wants today) is to belong to the art world in a normal way. Simply, he wants to be a part of the normal art scene, not the Eastern European one. Art and criticism produced in the West are his ideals, but he is not interested in them because of any particular westernness, but because they are “normal.” His words, “We have had enough of Eastern art,” therefore meant, “We simply want to produce normal art and criticism. We are interested only in art, not in any ethnic Eastern European art. In such a way, we want to be one with the West.” Yes, it seemed then, and to a certain extent still seems today, that the West has the unique ability to produce “just art,” while all other parts of the world produce culturally specific types of art. Representatives of marginalized communities are often confronted with this dilemma and frustrated by it. Such frustrations, in Turkish culture for example, as described by Orhan Pamuk, correspond well to the situation in Eastern Europe:

The Kurdish youth whose uncle lived in Germany was the most outspoken on this point: ‘When they write poems or sing songs in the West, they speak for all humanity. They’re human beings—but we’re just Muslims. When we write something, it’s just ethnic poetry.’<sup>01</sup>

But there is, I think, a hidden contradiction in the wish of the curator with whom I talked to be “normal.” This wish only indicates that we are, in fact, not “normal” – otherwise we would probably not be aware of this issue at all. What is, then, the reason that Eastern European art cannot be normal art, art as such, just art, etc. ?

### The Trauma.

I think that the basic answer is rather obvious. There is no “art as such,” since art is always produced, distributed, and consumed in particular circumstances. These circumstances are not only an outer framework that does not touch the essence (as the person I talked to would

01 Orhan Pamuk, *Snow* (traduit par Maureen Freely), Londres, Faber & Faber, 2004, p. 286.

01 Orhan Pamuk, *Snow*, trans. Maureen Freely (London: Faber & Faber, 2004), p. 286.

produit, distribué et consommé dans des circonstances spécifiques. Ces circonstances ne sont pas seulement un cadre extérieur qui ne toucherait pas à l'essence (comme aimerait probablement le croire la personne avec laquelle je m'entretenais). Elles ne déterminent pas seulement le choix des matériaux, du sujet, des idées et des questions posées, mais aussi le sens du travail; pas uniquement ses moyens et ses sources, mais aussi sa disponibilité, sa distribution, et les conditions de sa réception. Il est donc évident que même si nous parlons d'art en tant que « simplement » de l'art, nous devons parler du contexte et des conditions spécifiques dans lesquels il évolue, ainsi que des conditions qui le déterminent en tant que « simplement » de l'art.

L'un des faits les plus fondamentaux de l'Europe d'après-guerre fut (et de par les conséquences, l'est encore jusqu'à un certain point aujourd'hui) la division politique et l'équilibre des deux superpuissances et leurs systèmes politiques, économiques et culturels. Cette division est encore perçue en Europe aujourd'hui comme un traumatisme qui exige d'incessantes répétitions et reconstitutions. Même si la recherche contemporaine relève que ces divisions datant de la période de la guerre froide étaient bien plus complexes qu'il n'y paraît (c'est-à-dire que la répartition de l'Europe et du reste du monde entre les États-Unis d'Amérique et l'URSS était fondée sur un accord dans lequel les deux parties, en dépit de crises occasionnelles, respectaient et préservaient fondamentalement cet équilibre), elle confirme néanmoins qu'elles furent très radicales et qu'il y eut peu de communications ou d'échanges – économiques ou culturels – entre les deux blocs.

### **Le pouvoir de l'exclusion**

La division politique et culturelle de l'Europe était fondée sur un équilibre et une tension entre les pouvoirs. Les stratégies de division étaient donc aussi des stratégies de pouvoir. Même si les deux superpuissances s'accordaient sur une domination de leurs zones respectives, évitant donc un conflit (armé) direct, elles n'en ont pas moins développé ces stratégies de division, en sorte d'assurer à leur propre bloc une certaine suprématie, un avantage. Elles ont utilisé ces stratégies pour accroître leur puissance politique, militaire, et à terme, leur puissance économique. Dans ce contexte, l'art et la culture aussi, ont été utilisés à des fins stratégiques. L'important ici n'était pas seulement la production artistique en tant que telle, mais aussi ses conditions et ses contextes. Il était par exemple possible d'utiliser ces stratégies de division, c'est-à-

probablement like to believe). They determine not only the choice of the materials, subject, ideas, and issues, but also the meaning of the work; not only its means and sources, but also its availability, distribution, and conditions of reception. It is clear therefore, that—even if we speak about art that is “just” art—we have to speak about its particular context and conditions, as well as those conditions that determine it as “just” art.

One of the most basic facts of post-war Europe was (and through its consequences, to certain extent still is) the political division and balance of the two superpowers and their political, economic, and cultural systems. Even in today's Europe, the division is felt as a trauma that demands endless repetitions and re-enactment. Even if contemporary research points to the fact that the divisions of the Cold War period were more complex than it seemed (e.g. that the division of Europe and the rest of the world between the USA and USSR was based on an agreement that both sides, in spite of occasional crises, basically respected and kept the situation balanced), they nevertheless confirm that the division was very radical and that there has been very little communication or exchange, economic or cultural, between the two sides.

### **The Power of Exclusion.**

The political and cultural division of Europe was based on a balance and tension between powers. The strategies of division were therefore also strategies of power. Even if the two superpowers remained in agreement about dominance over their respective zones, thus avoiding a direct (armed) conflict, they nevertheless developed these strategies of division in such a way as to ensure their own side a certain primacy or advantage. They used these strategies to increase their political, military, and ultimately, economic power. In this context, art and culture, too, were used as strategic means. Not only artistic production as such was important here, but also its conditions and contexts. It was, for example, possible to use the strategies of division, i.e. of inclusion and exclusion, to secure a globally dominant position for its own artistic and cultural production. Strategies of inclusion and exclusion are effective if they produce the idea of the primacy of the space they regulate. We could therefore say that the cultural power of the West was (and is) based on the fact that it promoted its own dominant

dire d'exclusion et d'inclusion, pour assurer une position globale dominante à sa propre production artistique et culturelle. Les stratégies d'inclusion et d'exclusion sont efficaces si elles produisent l'idée d'une suprématie de l'espace qu'elles régulent. Nous pourrions donc dire que la puissance culturelle de l'Ouest était (et est) fondée sur le fait qu'elle instituait son (ses) propre(s) langage(s) artistique(s) dominant(s) comme art «normal» (c'est-à-dire qu'elle l'établissait comme la norme de l'art), comme «simplement» de l'art.<sup>02</sup> Pour ceux qui en étaient exclus, il devenait non seulement la norme, mais aussi l'espace du désir.

### Les deux systèmes de l'art

La division politique de l'Europe a trouvé son expression dans la dualité de deux systèmes de langage artistique que l'on pourrait sommairement appeler le Modernisme et le Réalisme Socialiste. Je ne veux pas impliquer par là que ces deux systèmes seraient en quelque sorte égaux, dans le sens où ils auraient produit un art de même force et de même importance. En fait, il est difficile de parler de ces deux systèmes d'art en terme d'égalité. Ils entraînent essentiellement des systèmes de valeurs différents et des objectifs mutuellement incompatibles. Du point de vue de la théorie culturelle, bien sûr, ils ne présentent en principe pas de différences fondamentales puisque ce sont essentiellement deux formes culturelles dans deux types de sociétés différentes. Mais pour quelqu'un investi dans l'art et non principalement dans la société, les œuvres d'art ne peuvent pas se réduire à de simples documents culturels et sociaux. Elles ont une valeur particulière qui transcende leur rôle de document. Nous pouvons être conscients du fait que le système de valeur sur lequel nous fondons notre propre appréciation de l'art est principalement social; mais nous n'en sommes pas moins déterminés par ce dernier. Il ne faudrait pas réduire le Réalisme Socialiste à un simple système naïf; il a été, du moins à son meilleur, un dispositif théorique complexe fondé sur une théorie sociale développée et une pensée

artistic language(s) as "normal" art (i.e. established it as the norm of art), as "just" art.<sup>02</sup> For those excluded from it, it became not only a norm, but also the space of desire.

### The Two Art Systems.

The political division in Europe found its expression in the dualism of the two systems of artistic language and production that could be roughly described as Modernism and Socialist Realism. I do not want to imply that the two systems are somehow equal, in the sense that they have produced equally strong and important art. In fact, it is hard to speak about terms of equality between the two art systems. They imply essentially different value systems and mutually exclusive aims. From the point of view of cultural theory, of course, there are, in principle, no basic differences between them, as they are clearly two cultural forms in two types of societies. But for someone dealing with art and not primarily with society, works of art cannot be merely cultural and social documents. They have their particular value that transcends their role as a document. We may know that the value system on which our own appreciation of art is grounded is socially based; yet we are nevertheless determined by it. Socialist Realism should not be mistaken for a simple and naive system; it was, at least at its best, a complex theoretical apparatus based on a developed social theory and critical aesthetic thought. For us, however the values developed by Modernism and subsequent currents are more natural than those advocated by Socialist Realism.

The trouble with Socialist Realism, however, is not only that it represents a different conceptual and aesthetic system that does not generally correspond to those artistic values we take for granted. An even bigger problem is that it has been, by its very essence, an actual and rather effective tool in organizing and disciplining a society we felt was extremely repressive, even directly totalitarian.

---

02 L'efficacité de l'appropriation idéologique de l'art moderne en Occident était fondée sur une double opération. L'art moderne a été présenté comme à la fois universel et essentiellement occidental. Il n'est donc pas surprenant que les réalisations provenant d'Europe de l'Est dans le domaine de l'art moderne aient été depuis longtemps (et sont encore en partie) marginalisées ou insidieusement oubliées. Malevitch, par exemple, était pratiquement inconnu pour une grande part du siècle dernier, et ne se voit qu'à présent octroyé sa position centrale méritée dans l'art du XXème siècle.

---

02 The effectiveness of the ideological appropriation of modern art in the West was based on a double operation. Modern art has been presented as both universal and essentially Western. It comes as no surprise that Eastern European achievements in modern art have long been (and partly still are) marginalized or tententiously forgotten. Malevich, for example, was practically unknown for a large part of the last century, and is at present only slowly receiving his deserved central position in the 20th century art.



esthétique critique. Pour nous cependant, les valeurs développées par le Modernisme et les courants qui ont suivi sont plus naturelles que celles défendues par le Réalisme Socialiste.

Mais le problème du Réalisme Socialiste n'est pas uniquement qu'il représente un système conceptuel et esthétique différent qui ne correspond généralement pas à ces valeurs artistiques que nous tenons pour acquises. Il a surtout essentiellement été un réel outil plutôt efficace dans l'organisation et la mise au pas d'une société que nous percevions comme profondément répressive, et même ouvertement totalitaire.

Le Réalisme Socialiste n'a longtemps été compris que comme un document culturel, ou même un pseudo-art, utilisé pour réprimer non seulement toute véritable production artistique, mais aussi toute forme d'aspiration à une vie libre et sensée. Ce n'est qu'à la suite de l'effondrement des régimes soviétiques en Europe de l'Est, lorsque les structures et les approches dérivées du Réalisme Socialiste ont perdu leur fonction politique, qu'il est devenu possible de le percevoir différemment et de permettre même l'éventualité de l'envisager comme art.

### L'étrange cas du Réalisme Socialiste,

#### PREMIÈRE PARTIE: Est-ce de l'art?

Je me souviens très bien d'une discussion avec Joseph Backstein, venu à Ljubljana pour donner une conférence au sujet de son projet de *Propagande Monumentale* présenté à la Moderna galerija. Le projet traitait de la question alors très pressante de savoir que faire des nombreux monuments érigés par les régimes socialistes – la question était importante dans la relation entre les concepts esthétiques et culturels du passé immédiat. La conversation a naturellement dérivé sur la question du Réalisme Socialiste (Joseph avait récemment préparé une exposition sur l'art réaliste socialiste soviétique qui avait été montrée aux États-Unis et suscité un énorme succès public), et je fus soudain surpris de réaliser que son discours semblait indiquer que nous devrions considérer ces œuvres en tant qu'art, dans toute l'acception du terme. Je me rappelle avoir soulevé la question, et m'entendre dire qu'il estimait à titre personnel qu'il n'était pas encore prêt à considérer ces œuvres sous cet angle parce que l'expérience de leur fonction dans le système communiste était encore trop proche. Mais il ajouta aussi qu'il pensait qu'avec le temps (et dans la mesure où ces œuvres n'avaient plus de rôle politique), elles en viendraient à être perçues comme art.

For a long time, Socialist Realism has only been understood as a cultural document, if not merely as pseudo-art used to repress not only any genuine artistic production, but also any aspiration toward meaningful and free life. Only after the breakdown of the communist regimes in Eastern Europe, when the structures and approaches derived from Socialist Realism lost their actual political function, did it become possible to perceive it differently and to allow even the possibility to think about it as art.

### The Strange Case of Socialist Realism,

#### PART ONE: Is it Art?

I remember very well a discussion with Joseph Backstein, who came to Ljubljana to give a lecture connected to his project *Monumental Propaganda* that was presented at the Moderna galerija. The project dealt with the then highly urgent issue of what to do with the numerous monuments from the time of the Socialist regimes—the topic was important for the relationship to aesthetic and cultural concepts from the immediate past. The discussion naturally moved towards the issue of Socialist Realism (Joseph had just recently prepared an exhibition of Soviet Socialist Realist art that had been on tour through United States and had enjoyed enormous success with the public there), and I was suddenly very surprised to realize that his statements seemed to indicate that we should treat such works as “art” in the full sense of the word. I remember asking him about that, and he answered that he personally was not yet ready to look at the works in such a way because the experience of their function in the communist system was still too close. But he also added that he believed that in time (and since these works had no political role any more), they would indeed be perceived as art.

For the art critic with whom I spoke at the opening of the *2000+ Collection*, such an idea is still absolutely unacceptable. He firmly believes that Socialist Realism cannot be considered art but quite the opposite—as something that needs to be eliminated—a threat and limitation for the real art in the socialist countries, an obstacle for it to become “normal.” This is of course not his personal misunderstanding; rather, it can be understood as characteristic of the position of pro-Western intellectuals in Eastern Europe in the last decades. As such, it directly

Pour la critique d'art avec lequel je discutais au vernissage de l'exposition *2000+ Collection*, une telle idée est encore totalement inacceptable. Il est fermement convaincu que le Réalisme Socialiste ne peut être considéré comme de l'art, mais bien plutôt tout le contraire – comme quelque chose qui devrait être éliminé – une menace et une contrainte pour le véritable art dans les pays socialistes, un obstacle à ce qu'il devienne «normal». Il n'est bien sûr pas le seul à penser cette méprise; il faut plutôt la comprendre comme la position caractéristique des intellectuels pro-occidentaux d'Europe de l'Est depuis quelques dizaines d'années. En tant que telle, elle se fait l'écho des concepts culturels dominants de l'époque de la division politique de l'Europe. Et son désir d'être reconnu en tant que commissaire d'exposition et critique «normal» est bien sûr l'expression de son refus d'accepter la position marginale et d'exclusion de quelqu'un qui est soit politiquement compromis, soit ethniquement exotique. D'un autre côté, ce nouvel intérêt pour le Réalisme Socialiste est le signe d'une lente, mais très réelle transformation radicale de l'espace culturel européen et de ses concepts directeurs. Les œuvres du Réalisme Socialiste ont perdu leur signification et leur fonction originales et ont été chargées d'une esthétique et d'un contenu culturel nouveaux. Elles peuvent être appréciées en tant qu'œuvres d'art, non seulement du fait de leur exécution (parfois excellente) mais aussi du fait de leurs fondements théoriques et conceptuels. Ces œuvres sont devenues une sorte d'art conceptuel. Cette idée longtemps prépondérante de la structure divisée de la culture qui voulait que l'art produit à l'Ouest soit devenu un art «normal» tandis que la production artistique caractéristique de l'Est serait demeurée une menace idéologique contre toute forme de véritable expression artistique, kitsch, ou au mieux phénomène culturel, a été donc été bousculée.<sup>03</sup>

### L'étrange cas du Réalisme Socialiste, DEUXIÈME PARTIE: Une réinterprétation

C'est peut-être à la «découverte» de l'avant-garde russe à l'Ouest que l'on doit d'avoir compris que la relation entre art

---

03 Ceci ne veut cependant pas dire que les stratégies de division, d'inclusion, et d'exclusion ont été éliminées. Dans une grande mesure, elles ont été remplacées par l'idée d'une différence culturelle essentielle. Dans un tel système, la production artistique non occidentale devient l'expression d'une identité culturelle étrangère, et donc, comme le rappelle la citation du roman d'Orhan Pamuk, «ethnique» et «exotique».

reflects the dominant cultural concepts of the time of political division in Europe. And his wish to be recognized as a “normal” curator and critic is of course an expression of his reluctance to accept the marginal and excluded position of somebody either politically compromised or ethnically exotic. On the other hand, the new interest in Socialist Realism indicates a slow, but actually very radical transformation of European cultural space and its governing concepts. The Socialist Realist works lost their original meaning and function, and they have been filled with new aesthetic and cultural content. They can indeed be enjoyed as art, not only because of their execution (which is sometimes quite excellent) but also because of their theoretical and conceptual foundations. These works have become conceptual art of a sort. Thus, the long dominant structure of cultural division, according to which art produced in the West became “normal” art, while artistic production characteristic of the East remained an ideological threat to genuine artistic expression, kitsch, or, at its best, a cultural phenomenon, has been challenged.<sup>03</sup>

### The Strange Case of Socialist Realism, PART TWO: A Re-Interpretation.

It was perhaps the “discovery” of the Russian avant-garde in the West that indicated that the relation between avant-garde art and politics in the Soviet Union was actually more complex than it seemed previously. The exhibition *Paris–Moscow* at the Centre Georges Pompidou in Paris in 1977, one of the first large-scale exhibitions of the Russian and Soviet avant-garde art, demonstrated that the relationship between the adventurous and experimental avant-gardists and the representatives of the official Soviet art of the Stalin era was not just one of mutual exclusion. It presented transformations from one type of language into the other, and surprising parallels between them.

The intriguing relation between the avant-garde and Socialist Realism is a central issue in the book *The*

---

03 This does not mean, however, that the strategies of division, inclusion, and exclusion have been eliminated. To a great extent, they have been replaced by an idea of an essential cultural difference. In such system, the non-Western artistic production becomes an expression of alien cultural identity, and thus, as the quotation from Pamuk's novel indicates, “ethnic” and exotic.

d'avant-garde et politique en Union Soviétique était en fait bien plus complexe qu'il n'y paraissait auparavant. L'exposition *Paris-Moscou* au Centre Georges Pompidou à Paris en 1977, l'une des premières grandes expositions consacrées à l'art Russe et Soviétique d'avant-garde, avait démontré que la relation entre les avant-gardes aventureux et expérimentaux et les représentants de l'art soviétique officiel de l'ère stalinienne n'était pas uniquement un art de l'exclusion mutuelle. Elle figurait les transformations d'un type de langage à l'autre, et d'étonnants parallèles entre eux.

La relation intrigante entre l'avant-garde et le Réalisme Socialiste constitue une des principales réflexions du livre de Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*.<sup>04</sup> Il y développe une interprétation d'une importante tradition artistique qui inclut avec sens le Réalisme Socialiste, apportant un nouvel éclairage sur ses complexités conceptuelles, et reconnaissant sa position centrale dans l'art russe en tant que l'un des trois points d'un triangle par ailleurs formé de l'avant-garde et de l'art Sots. Mais le livre n'est pas uniquement une réinterprétation magistrale du Réalisme Socialiste et de l'art soviétique depuis les avant-gardes jusqu'à l'art Sots, et des représentations dominantes dans l'espace culturel européen et des divisions culturelles entre l'Est et l'Ouest. Implicitement, il opère aussi une démarche stratégique qui remet en question la prééminence et l'universalité du Modernisme occidental et de ses traditions. Par son interprétation, Groys établit en quelque sorte une tradition artistique particulière très différente, mais non moins importante que celle de l'Ouest; il remet ainsi en question les valeurs «naturelles» et «universelles» mises en avant par la tradition moderniste, et présente une tradition artistique qui fut profondément complexe et radicale dans ses approches et ses idées sur l'art, la politique, et la société. Il n'est pas anodin que cette interprétation soit fondée sur les expériences de l'art Sots et du conceptualisme de Moscou. Ces approches, en tant que réponses directes et délibérées à leurs propres contextes politiques et culturels, exigeaient aussi une réinterprétation de ce contexte et de cette tradition.

---

04 Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1988; édition anglaise: *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trails, Charles Rougle, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1993.

*Total Art of Stalinism* by Boris Groys.<sup>04</sup> He developed an interpretation of an important artistic tradition that meaningfully included Socialist Realism, shedding new light on its conceptual complexities and acknowledging its central position in Russian art as one of the three main points in a triangle formed by the avant-garde and Sots Art. The book, however, is not only a far-reaching reinterpretation of Socialist Realism and Soviet art from the avant-garde to Sots Art, but also of the dominant representations of European cultural space and the cultural division between East and West. Implicitly, it was also a strategic move that challenged the primacy and universality of Western Modernism and its traditions. Through his interpretation, Groys established, so to speak, a particular artistic tradition, very different, but no less important from the one in the West. In such a way he also questioned the “natural” and “universal” values promoted by the Modernist tradition, and introduced an artistic tradition that has been highly complex and radical in its approaches and its ideas about art, politics, and society. It is not unimportant that this interpretation is based on the experiences of Sots Art and Moscow Conceptualism. These approaches, being a direct and deliberate response to their own political and cultural contexts, also demanded a reinterpretation of this context and tradition.

### The Strange Case of Socialist realism, PART THREE: Deconstruction.

The deconstruction of the East—West opposition, as implied in Groys' book, includes two main aspects. On one side, the very dualism of East and West is questioned. This does not mean that the differences have been ignored or denied; rather, the complex nature of this opposition is rendered visible. Representatives of Sots Art themselves have indicated not only the differences but also parallels between Eastern and Western (and particularly, American) society. The very term Sots Art, a play on Pop Art, indicates certain parallels between these two visual systems. (A well-known example is Kosolapov's mixture of Soviet and US “pop” icons, i.e. Lenin and Mickey Mouse or Coca Cola.) We

---

04 Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. (Munich: Carl Hanser Verlag, 1988). English edition: *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trails. Charles Rougle (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993).

## L'étrange cas du Réalisme Socialiste,

### TROISIÈME PARTIE: Déconstruction

La déconstruction de l'opposition Est-Ouest, comme l'implique le livre de Groy, comprend deux aspects principaux. D'un côté, le principe même d'un dualisme entre l'Est et l'Ouest est remis en question. Cela ne veut pas dire que les différences sont ignorées ou niées; c'est plutôt la nature complexe de cette opposition qui est mise en évidence. Les représentants de l'art Sots ont eux aussi souligné non seulement les différences, mais aussi les parallèles entre les sociétés de l'Est et de l'Ouest (et particulièrement la société américaine). Le propre terme d'art Sots, une référence au Pop art, révèle certains parallèles entre ces deux systèmes visuels (un exemple bien connu est le mélange d'icônes «pop» soviétiques et américaines, Lénine et Mickey Mouse ou Coca Cola, par Kosolapov.) Nous pourrions relier ceci à l'analyse critique du rôle politique du modernisme occidental, initiée par les écrits de Max Kozloff et d'Eve Cockroft. On le sait, ces analyses mettaient en évidence le fait que l'art moderniste, tout en se déclarant apolitique, était directement utilisé comme une «arme dans la guerre froide.» Un autre excellent exemple de travail qui se réfère aux parallèles politiques cachés entre ces deux systèmes très différents est la série de portraits de Lénine peints par Art & Language dans le style de Jackson Pollock, ou les travaux du Groupe Irwin et du mouvement *Neue Slovenische Kunst* en Slovénie, aussi inspirés des systèmes visuels parallèles et des structures de pouvoir de l'Est et de l'Ouest.

Ces explorations ont peut-être eu pour conséquence possible (et plutôt étonnante) de modifier la compréhension du concept de modernité. Politiquement, socialement, et culturellement, l'Europe de l'Est était l'une des réalisations les plus radicales du *Zeitgeist* moderne. Nous devrions donc peut-être commencer à penser la modernité comme quelque chose d'intérieurement divisé et hétérogène, pour ne pas dire essentiellement contradictoire.

Par ailleurs, l'idée selon laquelle l'art dans ces deux moitiés d'Europe divisée peut être totalement identifié par ses systèmes artistiques respectifs a aussi été profondément contestée. La nécessité d'une nouvelle interprétation de l'art sous l'ère stalinienne signale déjà son rôle majeur en tant que référence générale pour le champ de l'art dans son ensemble à l'Est. Pourtant, on s'est aussi rendu compte que ce champ était riche et diversifié, et certainement pas sans profondes différences ni conflits.

could connect this to critical analysis of the political role of Western Modernism, which began with the writings of Max Kozloff and Eve Cockroft. As is well known, these analyses pointed to the fact that Modernist art while declaring itself to be apolitical, was directly used as a "weapon of the Cold War." Another excellent example of work that refers to the hidden political parallels between these two very different systems is the series of Lenin portraits painted by Art & Language in the style of Jackson Pollock, or the work of the Irwin group and the *Neue Slovenische Kunst* movement in Slovenia that also works with the parallel visual systems and power structures in East and West.

A possible (and rather far-reaching) consequence of these explorations could be a changed understanding of the concept of modernity. Politically, socially, and culturally, Eastern Europe was one of the most radical realizations of the modern *Zeitgeist*. Therefore, we should perhaps start to think about modernity as something internally split and heterogeneous, not to mention essentially contradictory.

On the other hand, the idea that art in each of the two halves of divided Europe could be completely identified with its respective art system has also been critically challenged. The need for a new interpretation of the art of the Stalin era already indicates its major role as a general reference for the whole field of Eastern art. Yet, it has also become clear that this field was rich and varied, and certainly not without strong differences or conflicts.

### Divisions and Identities.

Groy's book, furthermore, is a critical response to the idea that political divisions and even radical changes in the structure of society remain somehow external to art and culture, and do not affect its essence. In fact, we are confronted with a number of examples that clearly demonstrate the opposite. The Mediterranean region (to mention only one example, important for the idea of Europe) has for centuries been perceived as a unique economic and cultural space, in spite of conflicts between states, religions, etc. Today, however, we take it for granted that this region is actually radically divided. The northern Mediterranean belongs, so it seems, not only to a very different political context (as the countries of the Middle East and North Africa), but also indeed to a very

## Divisions et identités

L'ouvrage de Groys est aussi une réponse critique à l'idée selon laquelle les divisions politiques, et même les changements radicaux dans la structure sociétale n'atteindraient pas l'art et à la culture, et n'affecteraient pas leur essence. En fait, il se trouve un certain nombre d'exemples qui démontrent clairement le contraire. La région méditerranéenne (pour ne citer qu'un exemple, important dans l'idée d'Europe) a depuis des siècles été perçue comme un seul espace économique et culturel, en dépit des conflits entre les états, les religions, etc... Aujourd'hui cependant, nous partons du principe que cette région est en fait radicalement divisée. Les pays méditerranéens du nord n'appartiennent pas uniquement, semble-t-il, à un contexte politique très différent (comme les pays du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord), mais aussi à une culture très différente. Prenons l'Espagne par exemple, dont il nous semble tout naturel qu'elle soit plus liée à la Suède qu'au Maroc, un pays voisin avec lequel elle a pourtant entretenu de très étroites relations durant des siècles. L'identité de l'Europe de l'Est est du même ordre, créée par des stratégies de divisions politiques et d'homogénéisation culturelle interne (fondées bien sûr sur la structure de la société). Cela signifie aussi que les évolutions dans les lignes de division et les stratégies, et les transformations dans les structures sociale et politique des pays d'Europe de l'Est (ou post-communistes) laissent entrevoir la possibilité d'une reconstruction de cette identité particulière. Encore une fois, je devrais répéter ici l'idée d'une essence culturelle spécifique à l'Europe de l'Est dont on suppose qu'elle a été la base et la source de l'art produit dans cette région. Ceci est en fait une reformulation des stratégies d'inclusion et d'exclusion (et donc de domination) développées à la suite de la perte d'importance du dualisme politique constitutif de la guerre froide. Les cultures d'Europe de l'Est (et d'autres cultures non occidentales) ont été «ethnicipées» et «rendues exotiques» sur la base de cette idée. Les artistes issus de ces cultures ont été admis dans l'espace culturel occidental (dominant) en tant que représentants d'une culture particulière (étrange, atypique). (La différence hiérarchique implicite dans cette répartition n'est pas sans rappeler la différence établie entre œuvres d'art et objets culturels). Bien sûr, ces travaux suscitent souvent intérêt et admiration en raison de leur sagesse particulière, de leur intensité émotionnelle, ou de leur nature pittoresque. Mais ils ne sont pas universels; par exemple, ils ne peuvent être appréciés que grâce à une connaissance particulière de leur contexte culturel originel.

different culture. If we think about Spain, for example, it seems natural to us that it is more closely connected to Sweden than to Morocco, the neighboring country with which Spain has had very close connections for centuries. Eastern Europe, too, has had such an identity, created by the strategies of political division and internal cultural homogenization (based, of course, on social structure). This also means that the changes of the dividing lines and strategies, and transformations in the social and political structure in the Eastern European (or post-communist) countries opens the possibility of reconstructing this particular identity. Again, I should mention here the idea of a particular Eastern European cultural essence that has supposedly been the basis and source of art that comes from the region. This is, in fact, a reformulation of the strategies of inclusion and exclusion (and therefore domination) developed after the political dualism of the Cold War lost its importance. On the basis of this idea, Eastern European (and other non-Western) cultures have been "ethnicized" and "exoticized." Artists from such cultures have been admitted into the Western (dominant) cultural space as representatives of a particular (strange, peculiar) culture. (The hierarchical difference implicit in this division is not unlike the separation between art works and cultural artifacts.) Such works, of course, often arouse interest and admiration for their particular wisdom, emotional intensity, or picturesque nature. But they are not universal; for example, they demand a special knowledge about their original cultural context to be enjoyed at all. Western art, on the other hand, declares itself as one of a number of different cultural productions that exist today, but through its dominant position in the global world, it still remain: universal, "normal."

### Resolving the Trauma?

In thinking about cultural difference, and also about European cultural identity, we have to particularly avoid two main traps. The first is considering Western (or European) cultural identity as homogeneous and universal, and the second is thinking about cultural essence as something unchangeable, firm, basic, and essentially separated from other cultural essences with a dividing line that can never really be overcome. I believe that the changes in the way that Socialist Realist art is understood that I outlined above indicates a different

Alors que l'art produit à l'Ouest, qui se déclare comme l'une des nombreuses différentes productions culturelles existantes aujourd'hui, reste encore par sa position dominante dans le monde global: universel, «normal».

### Résoudre le traumatisme?

Deux pièges majeurs sont à éviter lorsque l'on pense à la différence culturelle, ou encore à l'identité culturelle européenne. Le premier est de considérer l'identité culturelle occidentale (et européenne) comme homogène et universelle; la seconde est de penser l'essence culturelle comme quelque chose d'immuable, de ferme, de fondamental, et d'intrinsèquement séparé d'autres essences culturelles, avec une frontière pour ainsi dire insurmontable. Il me semble que l'évolution dans la manière soulignée précédemment de comprendre le Réalisme Socialiste constitue un modèle différent de transformation des identités culturelles et de leurs modes de représentation. Cela signale un possible contexte commun au travers duquel les traditions artistiques de l'Ouest et de l'Est peuvent être reliées, même si elles restent distinctes et parfois même contradictoires. Et cela peut constituer une base éventuelle pour l'idée d'un espace culturel européen (bien sûr, non sans évolutions politiques et sociales) qui pourrait être transformé en sorte d'effectivement inclure dans un contexte commun des traditions différentes et apparemment mutuellement incompatibles. De telles évolutions pourraient petit à petit résoudre le traumatisme découlant de la division européenne dont l'empreinte marque encore notre expérience de ce que l'on appelle l'identité européenne.

Je ne pense pas que ce traumatisme puisse être résolu selon les termes de deux textes essentiels produits dans le sillage de la guerre froide, sous l'ère d'un «nouvel ordre mondial»: *Le Choc des civilisations* de Samuel Huntington et *La Fin de l'histoire* de Francis Fukuyama.<sup>05</sup> Ces deux essais pourraient éventuellement être perçus comme des programmes pour un nouvel arrangement politique et social de l'Europe, et même du monde, à une époque où le dualisme entre les deux superpuissances n'est plus le fondement de l'ordre mondial. Indépendamment de la complexité des arguments de Hun-

ton, the way in which they are represented, can be transformed. It indicates a possible common context through which Western and Eastern artistic traditions can be connected, although they remain separate and sometimes contradict each other. And this is a possible basis for the idea that European cultural space (of course, not without political and social changes) could be transformed in such a way as to actually include such different and seemingly mutually exclusive traditions into a common context. Such changes could perhaps slowly resolve the trauma of European division that still marks our experience of so-called European identity.

I believe that this trauma cannot be solved in a way that is, it seems, indicated by two essential texts of the post-Cold War and "new world order" era: Samuel Huntington's *The Clash of Civilizations* and Francis Fukuyama's *The End of History*.<sup>05</sup> These two essays could be perhaps understood as programs of political and social re-arrangement of Europe, and indeed the world, in the time when the dualism between the two superpowers was no longer the basis of the world order. Leaving aside the complexities of Huntington and Fukuyama's arguments, we could perhaps say that they indicate a new position of the West inside a world divided according to cultural and religious identities. As far as Europe is concerned, Huntington does not predict its unification, but rather a redefinition of the East-West division. He believes that the new division will be (or already is) based on the cultural and religious fault-lines between the two civilizations that meet there: Western and Orthodox. This restructuring of Europe demands, as Huntington indicates, a certain cultural and political unification and homogenization of the West. We could connect this to Fukuyama's arguments and presume that, in the context of this re-defined West, the system of democratic and liberal capitalism remains the only reasonable basis of social organization. The re-unification of Europe, based on Huntington and Fukuyama's ideas, would be a process of

---

05 Ces essais sont publiés dans les ouvrages suivants: Francis Fukuyama, «The End of History», *The National Interest*, été 1989; Samuel P. Huntington, «The Clash of Civilizations», *Foreign Affairs*, été 1993; voir aussi: Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, Simon & Schuster, 1996.

---

05 These essays can be found in the following publications: Francis Fukuyama, "The End of History," *The National Interest*. Summer 1989. Samuel P. Huntington. "The Clash of Civilizations." *Foreign Affairs* (Summer 1993); see also Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (New York: Simon & Schuster, 1996).

tington et de Fukuyama, nous pourrions peut-être dire qu'ils établissent une nouvelle position de l'Occident au sein d'un monde divisé selon des identités culturelles et religieuses. En ce qui concerne l'Europe, Huntington ne prévoit pas son unification, mais plutôt la redéfinition de la division Est-Ouest. Il estime que cette nouvelle répartition sera (si ce n'est déjà le cas) fondée sur les lignes de failles culturelles et religieuses entre les deux civilisations qui s'y rencontrent: occidentale et orthodoxe. Cette restructuration de l'Europe exige, comme l'indique Huntington, une certaine forme d'unification culturelle et politique et une homogénéisation de l'Occident. Nous pouvons relier ceci aux arguments de Fukuyama et présumer que dans le contexte de cet Occident redéfini, le système de capitalisme démocratique et libéral reste le seul fondement raisonnable d'organisation sociale. La réunification de l'Europe, selon Huntington et Fukuyama, serait un processus de totale assimilation de l'Europe de l'Est (ou plus précisément, des pays post-communistes qui historiquement appartenaient à la culture occidentale) dans le bloc culturel occidental et la forme sociale finale supposée de développement historique: une société capitaliste démocratique et libérale.

Ce qui semble plus productif (et peut-être pas totalement utopique) serait de tenter de reformuler l'identité européenne de façon à relier entre eux des éléments des deux systèmes culturels et sociaux de l'Ouest et de l'Est dans une nouvelle unité. Immanquablement, cette nouvelle entité sera très complexe et hétérogène, et non sans contradictions, luttes ou conflits. Et une telle identité sera nécessairement comprise comme quelque chose de variable et de modifiable, et sans limites définies.

### Oui et non.

«N'en n'avons-nous pas eu assez de l'Europe de l'Est?» Oui et non. «Oui,» si l'on pense aux divisions politiques et culturelles et aux stratégies de marginalisation, d'ethnicisation, d'exclusion et d'inclusion (contrôlée). Mais on ne peut résoudre de telles divisions en prétendant qu'elles n'existent pas ou qu'elles sont simplement des circonstances extérieures qui ne touchent pas à «l'essence». Ce n'est que par la répétition, en y revenant et en retravaillant le traumatisme qu'il pourra être résolu, et non en le réprimant, en l'ignorant ou en l'oubliant. «Non,» si nous parlons d'une réévaluation des potentiels sociaux et culturels de l'Europe de l'Est et de leur capacité à évoluer et donc à transformer l'identité européenne. ●

total assimilation of Eastern Europe (or, more precisely, of those post-communist countries that historically belong to Western culture) into the Western cultural block and the putatively final social form of historical development: democratic and liberal capitalist society.

What seems to me more productive (and perhaps not totally Utopian) is an attempt to reformulate European identity in a way that would connect elements of both Western and Eastern social and cultural systems into a new unity. Unavoidably, such new unity will be highly complex and heterogeneous, and not without contradictions, struggles, and conflicts. Also, such identity would necessarily be understood as something variable and changeable, and without definite outer limits.

### Yes and No.

“Haven't we had enough of Eastern Europe?” Yes and no. “Yes,” if we mean the political and cultural divisions and strategies of marginalization, ethnicization, exclusion, and (controlled) inclusion. But one cannot resolve such divisions by pretending that they do not exist and that they are simply an external circumstance that does not touch the “essence.” It is only through repetition, through returning to and reworking the trauma that it can perhaps be slowly resolved, and not by repressing, ignoring, and forgetting it. “No,” if we mean a re-evaluation of the social and cultural potentials of Eastern Europe and their ability to transform and thereby transform European identity. ●

Ce texte a paru une première fois dans la *Newsletter* #3 (2004), publiée par BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, et édité par Danila Cahen et Maria Hlavajova.

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR  
Frédérique Destribats

This text first appeared in *Newsletter* #3 (2004), published by BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, and edited by Danila Cahen and Maria Hlavajova.

