

n.º 12

TOMISLAV GOTOVAC  
& JÚLIUS KOLLER  
*COSMOLOGY OF  
UNCERTAINTY*

08.09—12.11.2022

*Obras / Works*

Tomislav Gotovac: *Untitled (Crumpled Newspaper 1, 2, 3, 4, 5)*, 1964; *Untitled (Tram Tickets 5, 2)*, 1964; *Untitled (Paraffin 1, 2)*, 1965; *Zagreb, I Love You*, 1981; *Superman*, 1984; *Jesus Christ at Calvary*, 1989

Július Koller: *Hammer (Proletarian)*, 1963; *Bulldozer*, 1964; *Horizontal—Vertical (Anti-obraz)*, 1972; *Reality*, 1968; *Culture of Junk*, 1972; *Junk Culture*, 1966; *Planet Earth—Home of Mankind—Universal Facture Orientation 1.,2.,3. (U.F.O.)*, 1975; *Post-Communication (U.F.O.)*, 1970—1979; *U.F.O.—P.F.*, 1981; *Universal Physical Cultural Orientation (U.F.O.)*, 1976; *Horizontal Man (U.F.O.)*, *South Bohemian Mimesis (3, 2, 6)*, 1981; *Transmission (U.F.O.)*; *Green-Verdure (U.F.O.)*, 1974; *J + K Universal Futurological Orientation (U.F.O.)*, 1971; *Július Koller*, 1967; *CRACKS—Universal Factual Announcement (U.F.O.)*, 1978; *Ultra-Fantastic Observation (U.F.O.)*, 1977; *Utopian Fantastic Object (U.F.O.)*, 1977; *NoCONCEPT*, 1972

*Textos / Texts by*

Darko Šimičić, Daniel Grůň

*Conversación/ Conversation*

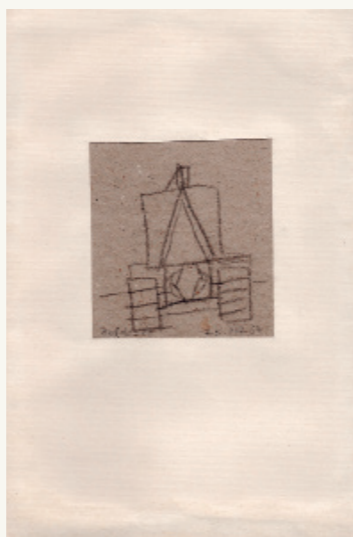
Mira Bernabeu,

Darko Šimičić & Daniel Grůň

1MM



Tomislav Gotovac  
*Untitled (Crumpled Newspaper*  
*1, 2, 3, 4, 5), 1964*



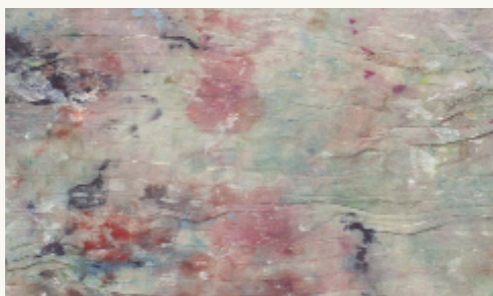
Július Koller  
*Hammer (Proletarian)*, 1963  
*Bulldozer*, 1964



Tomislav Gotovac  
*Untitled (Tram Tickets 5, 2), 1964*



Július Koller  
*Horizontal—Vertical (Anti-obraz)*, 1972  
*Reality*, 1968



Július Koller  
*Culture of Junk*, 1972  
*Junk Culture*, 1966

## TOMISLAV GOTOVAC

Gotovac siempre insistía en que los momentos clave de sus años de formación en Zagreb, en la década de los cincuenta, fueron sus visitas diarias a las salas de cine, donde vio literalmente todas las películas que se proyectaron en aquellos años. Ese disfrute obsesivo de una imagen en movimiento que mostraba un mundo distinto, mejor, moldeó sus ideas artísticas y se reflejó en su conexión con el entorno. En aquel tiempo se relacionaba con los socios del Cineclub de Zagreb, punto de encuentro de cinéfilos que además de reunirse a ver películas y debatir, tenían también capacidad para plasmar sus ideas en cinta de celuloide. Sus primeros documentales experimentales gozaron de reconocimiento inmediato y de distinciones, pero su búsqueda de formas con la que expresar su creatividad no se limitó al formato cinematográfico; recurrió también a la fotografía y el collage, a acciones y *performances*, a cambios en su apariencia y a un uso pionero de los mass media dentro del contexto artístico. Fue un artista respetado tanto por la crítica como por el público, pero debe su estatus de creador radical a las acciones que representó en el espacio público. Un 13 de noviembre de 1981, exactamente a las 12h, apareció desnudo en el centro de Zagreb ante una multitud que contempló atónita a una figura masculina que exclamaba «¡Zagreb, te quiero!» mientras se tiraba una y otra vez al suelo y besaba el asfalto, para continuar después su camino hacia la plaza principal de la ciudad. En apenas siete minutos fue detenido y trasladado a comisaría. A pesar del gran número testigos, el acontecimiento no apareció en la prensa pues, en la antigua Yugoslavia, los medios de comunicación no podían informar de ese tipo de eventos. Hubo sin embargo una excepción: Studentski list, un periódico bisemanal de los alumnos de la Universidad de Zagreb publicó un largo reportaje fotográfico sobre la acción. Los pies de foto la describían con términos cinematográficos, una figura humana desnuda en el espacio urbano como reflexión sobre la estética del cine: un tributo a Howard Hawks y su película *¡Hatari!*.

Su «Newspaper Art» culminó en 1984, con una serie de acciones tituladas *Kolportiranje Poleta*.

Polet era un periódico para jóvenes, popular y de gran tirada, que se las arregló para conservar una cierta cuota de libertad dentro del controlado sistema de los medios de comunicación de masas. Publicaba textos críticos sobre temas sociales, cine y música rock y punk, y se acompañaban de fotografías o ilustraciones de autores jóvenes. El consejo editorial accedió a que Gotovac vendiera el periódico en la plaza principal en unas acciones que siempre estuvieron eficaces y cuidadosamente concebidas y representadas, con él vestido de basurero, deshollinador, Papa Noel o hinchable del equipo de fútbol local, luciendo una máscara mortuoria o envuelto en vendajes blancos como una momia. Vestido de obrero, con una estrella roja en la frente y llevando la hoz y el martillo, representó el movimiento característico de los desfiles socialistas. Polet cubrió todas aquellas acciones de calle, perfectamente documentadas, que concluyeron con Gotovac vestido de Superman, caminando por la ciudad, a bordo de un tranvía o conversando con los viandantes. Años más tarde recurrió a esa misma vestimenta en una serie de acciones en las que anunciaba un futuro oscuro para el mundo dentro

de su proyecto *Paranoia View Art*.

En el periodo de cambios políticos tectónicos de finales de los ochenta, encarnó la figura de Jesús en el Calvario en una serie de fotografías que acompañaron un texto sobre la película *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese. Las fotografías fueron publicadas en Start, que era la versión local de Playboy. La representación de Cristo en esta *performance* podría entenderse como la cumbre de la fascinación de Gotovac por el cine, el cuerpo desnudo, los superhéroes y el *star system*. Él sostenía que Jesús fue el primer artista de *performance* y su cuerpo desnudo y crucificado un pilar del arte, frente al cuerpo humano de hoy, constreñido por tabúes y prohibiciones. Ya en sus primeras obras fotográficas usó su propio cuerpo como materia prima con la que plasmar sus conceptos artísticos, un enfoque que practicó una y otra vez a lo largo de su carrera, situando su cuerpo —sin vergüenza ni cortapisas— en el espacio urbano y las páginas de los periódicos. Conscientemente incorporó su obra a una narrativa histórica entre cuyas figuras clave —aparte de él mismo— se encuentran Jesucristo, Miguel Ángel o Ivan Meštrović: ¡qué película tan grandiosa!



Daniel Grúň

## JÚLIUS KOLLER

«El signo de interrogación es un símbolo de duda. Yo lo dudo todo (...) pero no en un sentido pesimista, sino realista. Los interrogantes, la formulación de preguntas, se oponen a las ilusiones, las mentiras y la ignorancia; nos ayudan a ver y conocer con realismo las cosas y sus consecuencias.» JK

Július Koller (Piešťany, 1939—Bratislava, 2007) es una figura de culto de las vanguardias de posguerra a ambos lados del antiguo Telón de Acero. En los primeros años sesenta Koller mantuvo un perfil bajo en la Checoslovaquia comunista, desarrollando su trabajo desde los márgenes. Como artista joven, Koller adoptó una postura crítica frente al arte moderno en su conjunto y la artificiosidad, hipocresía y conservadurismo de la ideología política oficial. Imbuido de modestia proletaria, respondió a las tendencias de vanguardia del momento (Nouveau réalisme, Pop Art y Happening) —especialmente por lo que suponían de moda y cálculo— con unas acciones que apuntaban a la existencia cotidiana y a los entornos inmediatos del artista. En 1965 comenzó a utilizar el concepto *Antihappening*, que enunció en un manifiesto en el que proclamaba su posición activamente crítica en relación con el arte. También recurrió a medios de negación en una amplia serie titulada *Anti-pictures* (Anti-imágenes). Como respuesta a la ocupación de Checoslovaquia en 1968 y a los acontecimientos de la Primavera de Praga, propuso el signo de interrogación como símbolo universal de duda. En 1966 inició una acumulación deliberada de materiales impresos y la construcción de un amplio registro de temas, sentando las bases de un gran archivo. En su manifiesto *U.F.O. (Operaciones Culturales-Universales Futuroológicas)* de 1970 Koller definió lo que se conocería como «situaciones culturales».

Las iniciales U.F.O. que utilizó para denotar unos encuentros subjetivos con el espacio-tiempo objetivo, se convirtieron en un concepto crucial y en medio de comunicación clave. En 1970 mostró unos retratos fotográficos del UFOnauta J. K.,

que volvería a repetir cada año. Para la Galería de la Juventud de Bratislava organizó J. K. Ping-Pong Club, una acción ambiental que utiliza las reglas del *fair play* en un juego de pimpón con el público. En años sucesivos recurrió a la apropiación de entornos deportivos y canchas de juego para sus transformaciones de información, objetos y situaciones cotidianas. Tras la llegada del periodo conocido como «Normalización» (1972–1989), Koller redujo su actividad pública a la enseñanza de artistas aficionados. En 1973 empezó a vivir con su compañera de vida Květoslava Fulierová, en un apartamento de la calle Kuldáková del barrio de Dúbravka en Bratislava que sirvió tanto de estudio como de almacén del amplísimo archivo reunido por ambos. En los primeros años setenta Koller inició una sistemática comunicación postal (*Post-Art U.F.O.*) con una amplia red de artistas de todo el mundo, que lo llevó a participar en una serie de importantes exposiciones y publicaciones en el extranjero. En 1980 fundó Ganek Gallery, una galería ficticia dedicada a la comunicación extraterrestre. Escenificó *performances* en espacios públicos en las que, una y otra vez, escribía o pintaba con aerosol signos de interrogación y líneas ondulantes.

Július Koller fue redescubierto a finales de los noventa, convirtiéndose desde entonces en fuente de inspiración de un gran número de artistas e intelectuales de todo el mundo. Trabajó con unos métodos artísticos radicales que alejaron su obra de todo tipo de formalismo y esteticismo, a los que opuso la creación de «nuevas situaciones culturales». Su arte apuntaba a «una nueva vida, una nueva creatividad y una nueva cultura cosmohumanística», con una estrategia centrada en el recurso continuado a objetos reales y a situaciones de la vida real, desafiando al presente para abrir oportunidades a futuros alternativos. Como resultado, en todas sus obras eludió cualquier forma de maestría técnica.



Tomislav Gotovac  
*Untitled (Paraffin 1, 2), 1965*

UNIVERZÁLNA FAKTOGRAFICKÁ ORIENTÁCIA

25/30

①

J. Koller 1975



PLANÉTA ZEM-BYDLISKO ĽUDSTVA

UNIVERZÁLNA FAKTOGRAFICKÁ ORIENTÁCIA

25/30

②

J. Koller 1975



PLANÉTA ZEM-BYDLISKO ĽUDSTVA

UNIVERZÁLNA FAKTOGRAFICKÁ ORIENTÁCIA

25/30

③

J. Koller 1975



PLANÉTA ZEM-BYDLISKO ĽUDSTVA

Július Koller

*Planet Earth—Home of Mankind—Universal  
Facture Orientation 1.,2.,3. (U.F.O.), 1975*

Mira Bernabeu,  
Darko Šimičić & Daniel Grúň

## CONVERSACIÓN

La decisión de organizar una exposición conjunta de los artistas Tomislav Gotovac y Július Koller representa un desafío, pues sus obras muestran similitudes, pero también notables diferencias. Mediante este breve cuestionario enviado a Darko Šimičić (Tomislav Gotovac Institute) y Daniel Grúň (Július Koller Society) intento descubrir esas analogías y divergencias.

*Mira Bernabeu: ¿En qué medida afectó a ambos artistas el clima político que les tocó vivir? ¿Cómo lo reflejaron en sus respectivas prácticas artísticas?*

**Darko Šimičić:** El marco político de la Yugoslavia socialista y no alineada en la que Tomislav Gotovac pasó la mayor parte de su vida creativa, conforma gran parte de su obra. En sus años de formación en Zagreb, Gotovac tuvo la oportunidad de conocer lo mejor del Este y del Oeste a través de películas, obras de teatro y exposiciones, que moldearon su visión del arte y del mundo en general. En el ámbito cultural, aunque eligió adoptar la posición del artista inadaptado, acabó siendo un defensor influyente, y muy visible, de la libertad individual. La escritora Dubravka Ugrešić ha afirmado que Tomislav Gotovac nos enseñó lo que el arte podía ser.

**Daniel Grúň:** Július Koller nació en 1939, después del desmembramiento de la primera república checoslovaca. Se formó como pintor en la primera mitad de la década de los sesenta, caracterizada por una relativa liberalización del régimen comunista. Sin embargo, el desencanto social y político que siguió a la ocupación militar de 1968 influyó también en su posicionamiento. Un año después comenzó a emplear el signo de interrogación, símbolo universal de la duda. Podríamos decir que, a partir de ahí, el signo de interrogación impregnó su trabajo como emblema de resistencia frente a la pasividad generalizada de sus conciudadanos.

*MB: Ambos, Gotovac y Koller, pertenecen a la misma generación de artistas del Este europeo. ¿Qué relación mantuvieron con Occidente? ¿De fascinación o de rechazo?*

DŠ: Gotovac sentía fascinación por los Estados Unidos, en particular por el cine y el jazz, por esa cultura popular norteamericana hegemónica en el mundo tras la Segunda Guerra Mundial. Siempre decía que el cine, Hollywood especialmente, era clave para entender su obra. Aunque viajó a EE UU (concretamente a Nueva York) solo dos veces en su vida, y ya en los noventa, se definía como un artista americano que trabajaba temporalmente en Zagreb.

DG: En su búsqueda de la contemporaneidad, Július Koller estableció desde la periferia oriental un juego con los movimientos artísticos occidentales. Fue un artista dialéctico que siempre intentó superar oposiciones binarias, como la de Este—Oeste, introduciendo diversos tipos de juegos: tenis, pimpón o juegos de palabras. El *fair play* y la participación social son elementos importantes en su práctica artística. Frente al arte de vanguardia (neo o post), planteó sus «situaciones culturales» como expresiones de la vida real, recurriendo a la apropiación por la negación o a la afirmación por la transformación.

*MB: Los dos enfoques artísticos podrían calificarse de radicales. ¿Cómo describiría la metodología empleada tanto para conceptualizar como para materializar sus prácticas?*

DŠ: Tomislav Gotovac desplegó su obra artística a lo largo de tres líneas principales, enlazadas entre sí: el cine, las artes plásticas y el arte de la *performance*. Czesław Miłosz sostiene que en el siglo veinte todo el mundo estuvo influido por el cine; en el caso de Gotovac esa influencia se extiende a su propia vida. Es famosa su declaración de «Cuando abro los ojos, veo cine». Y cuando sabes que fue un artista autodidacta que usó con libertad cualquier cosa que pudiera servirle de inspiración, el radicalismo de su conceptualización se vuelve más evidente. Cuando se licenció en la Academia del Cine ya había creado sus piezas artísticas más relevantes.

DG: La radicalidad de la obra de Koller descansa, por una parte, en la desmaterialización

y la difusión del arte; por otra, responde a un enfoque programático del arte. En cada una de las piezas de sus series *Antihappening* y *U.F.O. (Operaciones Culturales—Universales Futuroológicas)* plasmó en lo cotidiano, y a menudo en tiempo real, el contenido de sus manifiestos. Por lo que se refiere a la metodología, Koller creó híbridos de lo bajo y lo elevado, lo cósmico y lo humano, lo pobre y lo valioso, lo múltiple y lo singular.

*MB: ¿Cómo explicaría el uso frecuente del papel (collages, postales manipuladas, fotocopias, etc.) en los trabajos de los dos artistas?*

DŠ: Gotovac veía el papel y otros materiales efímeros como fragmentos del mundo real, de la cotidianeidad. Le fascinaban los collages de Kurt Schwitters y, como él, creó collages con entradas de cine usadas, envoltorios de chokolatinas, cajetillas de tabaco o tickets de tiendas y cafés. Materiales que, en algún momento, habían formado parte de su vida, que se quedaban en el bolsillo al salir del cine, viajando en tranvía, cuando comía una chokolatina o al fumar un cigarrillo.

DG: Animado por su anhelo de universalidad, Koller decidió superar el aislamiento de su país recurriendo a medios de comunicación e impresos. Mediante la manipulación de propaganda visual encontrada, transformaba los contenidos comunes en unos mensajes U.F.O.náuticos sobre sueños y utopías en la sociedad. Incorporó en una época muy temprana lo que hoy calificaríamos de imagen pobre, cultura basura, o incluso imaginativamente, espacios compartidos en los que desarrollar alternativas futuras para el arte.

*MB: La figura del artista es omnipresente en las prácticas de ambos. ¿Con qué fin recurrieron a performances o a happenings? ¿En qué medida se vincularon con lo teatral? ¿Buscaban escenarios concretos?*

DŠ: Gotovac contaba que se dio cuenta de que podía usar su cuerpo como materia prima de su obra a los veinte años. En sus primeras obras fotográficas es evidente que es él quien actúa ante la cámara, pero el momento clave fue su encuentro con el público en 1967, con su primer *happening*, y especialmente en 1971, cuando empezó a

representar *performances* en el espacio público, ante los peatones y con frecuencia desnudo, lo que solía acarrearle el pago de multas por ofensas a la moral pública. Gotovac entendió la ciudad como un espacio de espectáculo, perfecto para representar acciones frente a viandantes desprevenidos.

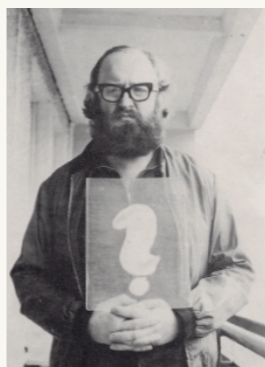
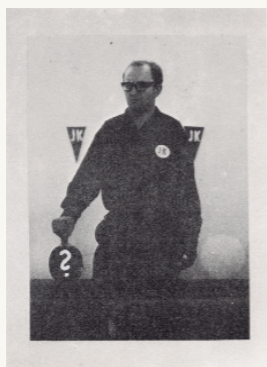
DG: En su obra Koller abordaba todos esos términos desde el «Anti-», de ahí que lo que lo «teatral» nunca se represente o dirija siguiendo patrones clásicos. Las *performances* de Koller se conocen como «situaciones culturales»; en ese sentido, más que como piezas de arte de *performance* debemos entenderlas como intervenciones y juegos. Mediante la incorporación frecuente de elementos fantásticos, Koller examinaba, manipulaba incluso, registros fotográficos. Los escenarios más habituales son lugares o utensilios para la práctica deportiva, o espacios de opinión pública, como periódicos.

MB: *¿Cómo cree que se relacionaron con sus entornos inmediatos y en particular con el espacio urbano y la ciudad?*

DŠ: Gotovac tuvo una relación muy específica con la ciudad. En la reseña de una película titulada *El retrato total de la ciudad de Zagreb* (1979), escribió: «La ciudad de Zagreb es un ser humano, con un cuerpo y un alma propios. Tiene un flujo sanguíneo propio, una respiración propia, nervios propios, pasos propios, optimismos propios, pesimismo propios, brazos propios, piernas propias, cuerpo propio, cabeza, nariz, orejas, cabello, dientes propios, y ojos propios. Zagreb tiene su propia altura, peso, volumen, y un estilo que le es propio. Zagreb tiene su propia personalidad, su propio pasado, su propio futuro y, sobre todo, su propio ahora y su propio aquí: ¡su amor y belleza propios!»

DG: Su relación con la arquitectura, el paisaje urbano o el tipo de vivienda moderno del socialismo (también de una extraordinaria calidad) en Bratislava y la antigua Checoslovaquia (Eslovaquia hoy) suscita temas como la alienación o la vigilancia. La ciudad está también presente en la *performance* y la pintura de Koller como una suerte ágora en la que tienen lugar unas inusitadas comunicaciones y transmisiones.





Július Koller  
*Post-Communication (U.F.O.), 1970—1979*  
*U.F.O.—P.F., 1981*  
*Universal Physical Cultural Orientation*  
*(U.F.O.), 1976*



Tomislav Gotovac  
*Zagreb, I Love You, 1981*



Július Koller  
*Horizontal Man (U.F.O.), South Bohemian  
Mimesis (3, 2, 6), 1981*



JULIUS KOLLER 1983 „VYSIELANIE“ (U.F.O.)

Július Koller  
*Transmission (U.F.O.), 1983*

## TOMISLAV GOTOVAC

Gotovac always emphasized that the key moments in his formative years in Zagreb in the 1950s were his daily trips to the cinema and watching all, literally all, films that were shown at the time. This obsessive enjoyment of the moving image depicting a different, better world had informed his artistic ideas and reflected on his relationship to his environment. He socialized with members of Kino-klub Zagreb, which was the meeting point of cinephiles who got together to watch and discuss films, but who could also realize their ideas on the film tape. Gotovac's early documentary-experimental films were immediately noticed and awarded, but in his search of the ways to express his creativity, he didn't stop at the medium of film; he also used photography and collages, performed actions and performances, changed his appearance, and pioneered the use of mass media in the framework of art. He was respected by both professional critics and the audience, but he owes his status as a radical artist to the actions he performed in public space, in the city centre or the surrounding streets. When he showed up naked in the centre of Zagreb on Friday, November 13, 1981, exactly at noon, the passers-by could see a striking male figure exclaiming "Zagreb, I love you," repeatedly laying down on the pavement and kissing the asphalt, and then continuing to walk in the direction of the main square. After only seven minutes, he was stopped by a policeman and taken to the police station. Though witnessed by numerous passers-by, this event was not reported on by any daily newspaper because in the former socialist Yugoslavia such events could not appear in the media. However, there was one exception: a lengthy photo-reportage in *Studentski list*, a biweekly newspaper published by Zagreb University students. The captions framed the action in cinematic terms, as a reflection on the aesthetics of cinema —a tribute to Howard Hawks and his film *Hatari!*— a nude human figure in the urban space.

Gotovac recognized the importance of mass media in the realization his artistic ideas early on, crafting his public persona beyond the limited space of the

local art world. His "Newspaper Art" culminated in 1984 when he performed a series of actions entitled *The Mongering of Polet*. Polet was a popular youth newspaper with a large circulation that managed to secure their share of freedom within the controlled mass-media system. They published critical texts on social issues, film, rock and punk music, and the articles were accompanied by photographs and illustrations by young authors. The editorial board agreed to have Gotovac sell the paper in the main square, but each time it was an effective and carefully conceived and carried out action. He dressed as a garbage man, chimney sweep, Santa Claus, fan of the local football club. He donned a death mask or wrapped himself in white bandages like a mummy. Clad in a worker's uniform, with a red star on his forehead and carrying a hammer and a sickle, he performed the movements typical of socialist parades. All these actions were documented and the photographs published in Polet. The street actions culminated when Gotovac, dressed as Superman, walked around the city, rode the tram, talked to passers-by. He would use the same costume years later in a series of other actions announcing the grim future of the world as part of his *Paranoia View Art project*.

At the time of tectonic political changes in the late 1980s, Gotovac embodied the figure of Jesus Christ on Calvary in a series of photographs that accompanied the text on Martin Scorsese's film *The Last Temptation of Christ*. The photographs were published in the high-circulation Start magazine, the local version of Playboy. By playing Christ in this performance, Gotovac seems to round off his fascination with film, the nude body, superheroes and the celebrity system. He claimed that Jesus was the first performance artist and his crucified naked body a pillar of art, while the actual human body was bound by taboos and prohibitions. Already in his first photographic works Gotovac used his own body as a material for realizing artistic ideas. He consistently applied this approach throughout his career, placing his body in the urban space and on the pages of newspapers without shame or limitations. He consciously situated his work in the historical narrative whose key figures, aside from himself, included Jesus Christ, Michelangelo Buonarroti and Ivan Meštrović: what a grandiose film!

Daniel Grúň

## JÚLIUS KOLLER

“The question mark is a symbol of doubt. I doubt everything (...) but not in a pessimistic sense, in a realistic sense. Questions and asking questions are aimed against illusions, against lies and ignorance; they help us to see and know things and implications realistically.” JK

Július Koller (Piešťany, 1939—Bratislava, 2007) is a cult figure of the postwar avant-gardes on both sides of the former Iron Curtain. From the early 1960s, Koller occupied a marginal position in communist Czechoslovakia, developing his work from the sidelines. As a young artist, Koller engaged critically with the entire panorama of modern art and also with the artificiality, hypocrisy, and conservatism of the official political ideology. In a spirit of proletarian modesty he responded to the then current avant-garde trends (Nouveau réalisme, Pop Art, and Happening), especially to their modishness and calculated arrangement, with actions directed toward everyday life and the artist's immediate surroundings. From 1965 he began to use the manifesto concept Antihappening, in which he announced his actively critical position toward art. He employed means of negation also in an extensive series of Anti-pictures. Responding to the occupation of Czechoslovakia in 1968 and the events of the Prague Spring, he presented the question mark as a universal symbol of doubt. From 1966, he began deliberately accumulating printed materials and building an extensive register of themes, which created the basis of an extensive archive. With his manifesto *Universal—Cultural Futurological Operations*, in 1970 Koller defined the work of cultural situations.

The initials U.F.O., which he used to denote subjective encounters with objective space-time, became a key concept and a principal means of communication. In 1970 he presented, and subsequently each year repeated, photographic portraits of the U.F.O.-naut J.K. For the Gallery of Youth in Bratislava he organized

the action environment J. K. Ping-Pong Club, where he used the rules of “fair play” for a sporting game with the public. In subsequent years, he appropriated sporting environments and pitches for his transformations of everyday information, objects, and situations. With the onset of so called Normalization (1972—1989) Koller’s public activity was restricted to teaching amateur artists. In 1973, he set up home with his lifelong partner Květoslava Fulierová. Their apartment at Kuldáková Street in the Bratislava district of Dúbravka served both as a studio and a store for their extensive archive. From the early 1970s, Koller systematically developed postal communication (*Post-Art U.F.O.*) with an extensive network of artists throughout the world. He thus participated in a number of important exhibitions and publications abroad. In 1980 he founded a fictitious gallery for extraterrestrial communication, Ganek Gallery. In public spaces he conducted performances in which he repeatedly wrote or spray-painted the symbol of the question mark and wavy line.

Since Július Koller was rediscovered in the late 1990s, he has become an important source of inspiration for artists and intellectuals around the world. Július Koller worked with radical artistic methods that distanced his work from art’s formalisms and from all kinds of aestheticism, instead he was creating “new cultural situations.” His art aimed at a “new life, a new creativity, and a new cosmo-humanistic culture.” His strategy was to use real objects and real life as his program of permanent operations, challenging the present so as to open up opportunities for alternative futures. In all his works he therefore avoided any form of technical mastery.





Tomislav Gotovac  
*Superman*, 1984



Tomislav Gotovac  
*Jesus Christ at Calvary, 1989*

Mira Bernabeu,  
Darko Šimičić & Daniel Grúň

## CONVERSATION

Deciding to do a joint exhibition of artists Tomislav Gotovac and Július Koller represents a challenge because albeit their similarities there are also great differences in their works. With this short series of questions to Darko Šimičić (Tomislav Gotovac Institute) and Daniel Grúň (Július Koller Society), I try to discover those analogies and disparities.

*Mira Bernabeu: In what ways did the political climate both had to live through affected them? And how is this reflected in their practices?*

Darko Šimičić: The political framework of the socialist and non-bloc Yugoslavia, where he spent most of his creative life, strongly informed the artistic opus of Tomislav Gotovac. During his formative years, Gotovac had the opportunity to see the best of both the East and the West in Zagreb, including films, theatre plays and exhibitions that shaped his views on art and the world in general. Within the cultural space, he opted for the position of a misfit who, paradoxically, turned out to be a very visible and powerful proponent of individual freedom. In the words of writer Dubravka Ugrešić: "Tomislav Gotovac has taught us what art can be."

Daniel Grúň: Július Koller was born in 1939 after the first Czechoslovak republic was broken. He studied painting in times of relative liberalization of the communist regime in the first half of the 1960s. However, his attitudes were also influenced by social and political disillusionment after the military occupation in 1968. One year later, he started using the universal sign of doubt, a Question Mark. One could say that question marks permeated his work, signaling resistance against the general passivity of citizens.

*MB: Both are part of the same generation of eastern European artists. What was their relation to the West, and was there a fascination or a rejection?*

DŠ: Gotovac was fascinated by the United States, especially the segment of popular American culture that became globally dominant after World War II: film and jazz music. He always said that film, particularly Hollywood film, was key to understanding his work. Even though he visited the US (namely, New York) only twice in his life, and only in the 1990s, he described himself as an American artist working temporarily in Zagreb.

DG: From Eastern margins, Július Koller played a game with the Western art movements, striving for contemporaneity. He was an artist of dialectics, always trying to overcome binary oppositions such as East—West by introducing various kinds of games: tennis, table tennis, and language games. Fair play competition and social participation deeply informed his artistic practices. He introduced cultural situations as real-life positions towards (neo-, post-) avant-garde art, using appropriation by negation or affirmation by transformation.

*MB: Both artistic approaches could be classified as radical. How would you describe the methodology used to conceptualize as well as materialize their works?*

DŠ: The artistic oeuvre of Tomislav Gotovac unfolded in three main intertwining directions: film, visual and performance arts. In the words of Czesław Miłosz: “everyone in the 20th century was influenced by film”; in Gotovac’s case, this took the form of real life. He famously said: “Whenever I open my eyes, I see film.” The radical conceptualization becomes even clearer if one knows he was a self-taught artist who freely approached anything that might serve as inspiration. He graduated from the Film Academy only after he had created his most important artworks.

DG: The radicality of Koller’s work rests on one hand in dematerialization and distribution of art. On the other hand, it is tied to a programmatic approach to art. When he declared

*Antihappening or Universal—Cultural Futurological Operations (U.F.O.)*, he fulfilled the manifestos in everyday life, in every piece, and often with life-time duration. Speaking of methodology, Koller created hybrids of high and low, cosmic and human, poor and precious, multiplied and singular.

*MB: How would you explain the frequent use of paper-collages, manipulated postcards, photocopies, etc.- in both artists' work?*

DŠ: Gotovac saw paper and other ephemeral materials as fragments of the real world, of the daily life. He was fascinated by the collages of Kurt Schwitters and, just like his role model, he made collages out of film ticket stubs, tram tickets, chocolate wrappers, cigarette boxes, or receipts from cafes and shops. At some point, all of these materials had been part of his life; they remained in his pocket after seeing a film, riding a tram, eating a chocolate or smoking a cigarette.

DG: By longing for universality, Koller decided to overcome the isolation of his country through communication means and printed media. Communicating through manipulation of ready-made visual propaganda, he transformed the common contents into U.F.O.-nautic messages about dreams and utopias in society. Very early, Koller introduced something today one would call a poor image, junk culture, or even imaginatively shared spaces to develop future alternatives for art.

*MB: The presence of the artist is ubiquitous in both practices; To what end did they use performance or happenings? To which extent did they associate with the theatrical? Did they look for specific sets?*

DŠ: Gotovac said that already as a twenty-year-old he realized he could use his body as a material for art. In his early photographic works, it is evident that the artist is the one performing the action in front of the camera. But the key moment was the encounter with the audience during his first happening in 1967, and particularly after 1971, when he started performing in the urban space in front of unintended

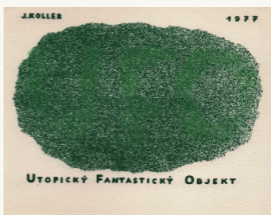
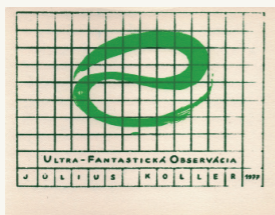
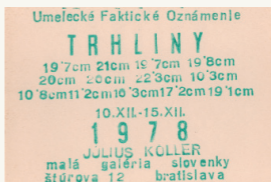
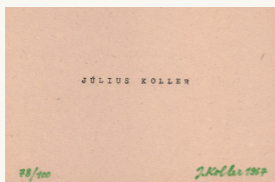
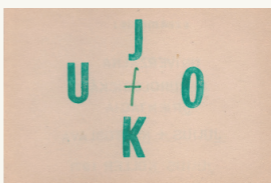
onlookers. He often performed his actions in the nude, which usually resulted in him playing a fine for offending public morality. Gotovac treated the city as a space of spectacle, perfect for performing actions in front of unsuspecting passers-by.

DG: In Koller's work, all these terms were transformed into Anti- so if you ask about the theatrical, it is never staged or directed in classical means. Performances by Koller were named cultural situations, and as such, they could be understood as interventions and games rather than performance art pieces. Often introducing fantastical elements, Koller examined or even manipulated photographic records. The most common sets are places and instruments for sports games and public opinion, such as newspapers.

*MB: How do you think they related to their immediate surroundings, in particular to the urban environment and the city?*

DŠ: Gotovac had a very specific relationship with the city. He wrote a synopsis for the film entitled *The Total Portrait of the City of Zagreb* (1979), in which he states: "The City of Zagreb is a human being. It has its own body and soul. It has its own bloodstream, its own breathing, its own nerves, its own steps, its own optimisms, its own pessimisms, its own arms, its own legs, its own body, its own head, nose, ears, hair, teeth, and its own eyes. Zagreb has its own height, weight, girth, breath, and its own fashion. Zagreb has its own temperament, its own past, its own future, and, most importantly, its own now and its own here —its own love and beauty!"

DG: Their relation to architecture, urban landscape, or modern socialist housing (which have outstanding quality too) in Bratislava and former Czechoslovakia (Slovakia today) opens up the topic of alienation or surveillance. Moreover, the city is present in Koller's performance and painting practice as a kind of agora where uncommon means of communication and transmission occur.



### Július Koller

*Green-Verdure (U.F.O.), 1974; J + K Universal Futurological Orientation (U.F.O.), 1971; Július Koller, 1967; CRACKS—Universal Factual Announcement (U.F.O.), 1978; Ultra-Fantastic Observation (U.F.O.), 1977; Utopian Fantastic Object (U.F.O.), 1977; NoCONCEPT, 1972*



Actividad subvencionada por el ministerio de cultura y deporte.

1 MIRA MADRID 1MM  
ARGUMOSA 16, BAJO DCHA., 28012 MADRID, SPAIN  
TEL. +912 400 504 — INFO@1MIRAMADRID.COM  
1MIRAMADRID.COM