



Marco Scotti - Anna Zinelli

## **Marzo 1991: la residenza del gruppo Gorgona a Brunnenburg**



### **Abstract**

Questo articolo si propone di indagare l'affermazione di una ricezione critica di Gorgona in Italia attraverso uno specifico caso di studio, individuato nella residenza d'artista a cui hanno partecipato alcuni esponenti del gruppo presso il castello di Brunnenburg, nei pressi di Merano, organizzata dal collezionista ed editore veronese Francesco Conz in collaborazione con l'MSU di Zagabria nel 1991. Il progetto avrebbe dovuto avere come esito un'edizione - poi mai realizzata a causa di diversi ritardi e quindi della scomparsa dello stesso Conz - e precede di sei anni la prima retrospettiva monografica italiana del gruppo, ponendosi come uno dei primi momenti di apertura nel contesto italiano.

This article aims at investigating the affirmation of the critical reception of Gorgona in Italy through a specific case study, identified in the artists residence which was attended by some members of the group at the Brunnenburg castle, near Merano, organized by the collector and publisher Francesco Conz, from Verona, in collaboration with the MSU Zagreb in 1991. The project would have resulted in an edition - which has never been finished because of several delays and the subsequent demise of Conz - and took place six years before the first monographic exhibition of the group in Italy; therefore this could be considered one of the first outbreaks of the Italian context.



### **Introduzione**

Nel marzo del 1991 il collezionista ed editore Francesco Conz, in collaborazione con il Muzej suvremene umjetnosti - MSU di Zagabria, invita per una residenza d'artista al castello di Brunnenburg di Merano alcuni artisti che avevano fatto parte di Gorgona, avanguardia croata attiva come gruppo tra il 1959 e il 1961. Questa residenza, che avrebbe dovuto avere come esito la realizzazione di un'edizione d'artista legata al monumentale progetto di Conz dedicato a Ezra Pound, *La Livre*, rappresenta il primo importante momento di apertura nel contesto italiano verso Gorgona.

Anna Zinelli

### **Francesco Conz e Gorgona**

Il “gruppo” Gorgona viene fondato nel 1959 a Zagabria ed è attivo fino al 1966. La stessa definizione di gruppo è tuttavia problematizzata dalla critica fin dalle sue prime contestualizzazioni storiche, come nel caso del fondamentale contributo di Nena Dimitrijević (1977) che si apre insistendo proprio su tale aspetto:

From 1959 to 1966, there was a group of artists in Zagreb about which little remained in the written art history of this area. “Gorgona” was not an art group in the usual sense, whose goal was to promote a certain ideological-aesthetic concept and recruit protagonists among the elite of the local art scene. It was a group of artist who shared common affinities in a much broader sense than that implied by framework of any stylistic program. [...] “Gorgona” was not an art group in the usual sense of the word (Dimitrijević 1977, s.p.).

Dimitrijević colloca l'attività del gruppo - costituito da quattro pittori, Jevšovar, Knifer, Seder, Vaništa, uno scultore, Kožarić, un architetto, Horvat, e tre storici dell'arte, Meštrović, Putar e Bašičević che lavorava sotto lo pseudonimo di Mangelos - in relazione con l'affermazione internazionale dell'arte concettuale, nelle sue diverse declinazioni, e propone una classificazione della sua attività in tre categorie: «1. Exhibition in studio G. 2. Publication of *Gorgona*. 3. Concepts, projects, various forms of art communication» (Dimitrijević 1977, s.p).



Fig. 1: Gorgona, performance (Adoration) durante l'apertura della mostra di Julije Knifer presso la Gallery of Contemporary Art, Zagreb (GSU), 1966. Foto di Branko Balić (Photoarchives Branko Balić, Institute of Art History, Zagreb).

Lo Studio G, noto anche come Salon Šira, era di fatto un negozio di cornici, affittato dal gruppo di artisti in modo tale da poter proporre delle mostre esterne al circuito dell'arte ufficiale, autofinanziandosi, e adottando dunque una precisa strategia all'interno del sistema artistico jugoslavo che non prevedeva un libero mercato. La questione del rapporto tra l'attività svolta dal gruppo e il contesto croato è stata indagata nel saggio di Piotrowski (2009), secondo cui l'aspetto centrale non è tanto da considerarsi in un'attività di "opposizione" del gruppo rispetto all'establishment artistico, come proposto da Cramer (1993), dal momento che la stessa cultura ufficiale guardava in questi anni più al modernismo che al realismo socialista. Le azioni proposte da Gorgona sono quindi piuttosto da intendersi come una forma di lettura critica del modernismo, che se da una parte collocano il movimento nell'ambito del concettuale internazionale, da un'altra permettono anche di coglierne la specificità che lo differenzia dalle neo-avanguardie occidentali. Laddove infatti queste volevano segnare uno scarto rispetto al sistema di valori sotteso al modernismo, collegando i concetti di autonomia e universalismo dell'arte a

dinamiche di assoggettamento nazionali, di genere e politiche, Gorgona tende invece ad accogliere elementi derivati dalla filosofia esistenzialista - quali l'idea di "libertà", di "nichilismo", di "metafisica" - spesso associati alla pittura modernista e in particolare all'informale (Piotrowski 2009, p. 184). Tihomir Milovac (2002) sottolinea invece come il riconoscimento del carattere innovativo delle azioni proposte da Gorgona a partire dai primi anni '60, tendenti a una forma di "non-arte", sia stato riconosciuto solo in un secondo momento, a dieci o quindici anni dalla loro realizzazione. Tali azioni, definibili come idee, progetti e diverse forme di comunicazione artistica, sono perfettamente descritte da Branka Stipančić:

A number of activities in everyday life, such as meetings of the group members, their mutual correspondence, and the walks they took together were considered art events (Stipančić 2006, p. 174).

Tra il 1961 e il 1963 presso lo studio vengono organizzate mostre di artisti croati e internazionali, quali Ivo Gattin, Eugen Feller, François Morellet, Piero Dorazio, Victor Vasarely<sup>1</sup>; tuttavia l'attività espositiva viene interrotta a causa dei problemi finanziari del gruppo e l'attenzione degli artisti si concentra piuttosto sulla produzione di *Gorgona*, un'"anti-rivista" di cui escono undici numeri tra il 1961 e il 1966. Subito interpretata come l'apporto più significativo di Gorgona al dibattito internazionale dalla lettura della Dimitrijević (1977), questa pubblicazione non è pensata come una rivista d'arte ma come una vera e propria opera, commissionata per ogni sua edizione a un diverso artista<sup>2</sup>. Sempre Dimitrijević riconduce questa pratica al concetto di "informale freddo" teorizzato da Celant come una forma di spostamento dell'attenzione «dal significato dell'umano e del materico all'uomo e ai suoi media» (Celant 1971), e alla distinzione tra informazione primaria e secondaria, teorizzata da Siegelau (1969), secondo cui con la pratica concettuale si verificherebbe una corrispondenza tra il valore informativo primario - di cui era tradizionalmente depositaria l'opera originale - e la sua riproduzione.

L'anti-rivista *Gorgona* ha un'ampia circolazione nel circuito artistico internazionale, come attestato dalla sua presenza nelle collezioni della libreria del MOMA e nell'esposizione del 2011 [Scenes from Zagreb](#), dagli apprezzamenti da parte di artisti come Fontana e Rauschenberg (Dimitrijević 1977) e dai progetti per

---

<sup>1</sup> Per l'antologia completa delle attività di Gorgona si rimanda al catalogo della mostra organizzata all'MSU di Zagabria a cura di Marija Gattin (2002, pp. 48-49).

<sup>2</sup> Gli undici numeri realizzati della rivista sono rispettivamente eseguiti da Josip Vaništa (n. 1, 1961), Julije Knifer (n. 2, 1961), Marijan Jevšovar (n. 3, 1961), Victor Vasarely (n. 4, 1961), Ivan Kožarić (n. 5, 1961) Josip Vaništa (n. 6, 1961), Milijenko Horvat (n. 7, 1965), Harold Pinter (n. 8, 1965), Dieter Rot (n. 9, 1966), Josip Vaništa (n. 10, 1966), Josip Vaništa (n. 11, 1966); restano invece non realizzati i progetti, attestati nella documentazione, di Ivan Čizmek, Lucio Fontana, Ivo Gattin, Ivan Kožarić, Mangelos, Piero Manzoni, Enzo Mari e Đuro Seder.

numeri della rivista stessa - rimasti poi irrealizzati per motivi economici - proposti da Piero Manzoni e Enzo Mari.

Si può pensare che proprio la diffusione internazionale dell'anti-rivista nei circuiti artistici sia uno dei motivi che hanno portato l'interesse di Francesco Conz verso l'attività di Gorgona. Collezionista ed editore veneto legato ad alcuni dei più importanti movimenti delle neo-avanguardie, egli aveva aperto nel 1972 la Galleria d'Arte Moltiplicata a Venezia, fondando al contempo le edizioni F. Conz e avviando il costituirsi dell'[archivio](#). In questi stessi anni, anche attraverso viaggi in Germania e negli Stati Uniti, era entrato in contatto con gli esponenti dell'Azionismo Viennese e di Fluxus e aveva iniziato ad ospitare in Italia gli artisti e a promuovere edizioni e pubblicazioni, parallelamente alla raccolta di materiale storico. Nel 1973 aveva venduto la propria collezione e si era trasferito ad Asolo, organizzando presso Palazzo Baglioni performance, residenze ed edizioni di artisti quali Joe Jones, Günter Brus, Hermann Nitsch - che nel 1973 realizza qui la celebre *Asolo Raum* -, Charlotte Moorman e Nam June Paik, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins; infine dal 1979 si era trasferito a Verona, inizialmente collaborando alle Edizioni Factotum e creando poi una casa-laboratorio in Via Quadrelli, in cui soggiogneranno - tra gli altri - Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Henri Chopin, Lawrence Ferlinghetti, Ben Patterson (Peterlini 2012).

Dai primi anni '70 le diverse sedi adottate da Conz hanno dunque costituito dei fondamentali luoghi di incontro per gli artisti delle neoavanguardie internazionali e il suo operato, come ricordato dal suo collaboratore Patrizio Peterlini, si è posto ben oltre la semplice attività del collezionista:

Ciò che caratterizzava fortemente l'Archivio F. Conz, e che lo rende un unicum, è la straordinaria volontà di dialogo continuo, serrato e produttivo che ha portato Francesco Conz a porsi come artefice di incontri, vero e proprio catalizzatore, in grado di legare tra di loro molti movimenti d'avanguardia. [...] Il concetto di incontro è infatti la chiave per comprendere appieno lo sviluppo e l'influenza esercitata dall'Archivio nel corso di oltre trent'anni di attività. La grande capacità di Francesco Conz di creare un ambiente favorevole alla convivialità e allo scambio è ciò che ha permesso l'instaurarsi di rapporti che vanno ben al di là della mera produzione di alcuni oggetti per le Edizioni o per l'Archivio (Peterlini 2012, p. 60).

Anche Andreas Hapkemeyer, in occasione della mostra tenutasi tra il novembre del 2006 e il gennaio del 2007 presso il Museion di Bolzano dedicata a un corpus delle Edizioni F. Conz donate dallo stesso editore alla collezione del museo, si è

soffermato sul carattere eccentrico della figura del collezionista, affermando che questi «non è un mercante nel senso tradizionale del termine, bensì un invasato che considera l'arte una forza vitale» (ed. Conz & Hapkemeyer 2007, s.p.) e ricordando come egli abbia sempre guardato essenzialmente a quelle tendenze tese ad abolire la distinzione tra arte e vita come ambiti radicalmente diversi. Nell'intervista pubblicata nello stesso catalogo (Bini & Guidi 2007) Conz sostiene che il proprio interesse si è sempre rivolto alle forme artistiche "intermediali" e tra queste cita anche Gorgona, assieme ai principali movimenti del secondo novecento quali Fluxus, l'Azionismo Viennese, il Lettrismo, la Poesia Concreta. Egli accosta quindi l'operato di Gorgona a quegli indirizzi di ricerca che a partire dalla fine degli anni '50 hanno determinato una radicale messa in discussione dello statuto linguistico dell'oggetto estetico adottando procedimenti improntati sulla contaminazione di differenti sistemi espressivi, quali la pittura, la musica, le forme performative, secondo un approccio teorizzato appunto da Higgins a metà degli anni '60 come "intermediale" :

Thus the happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and the theatre. It is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs. The concept itself is better understood by what is not, rather than what it is. Approaching it, we are pioneers again, and shall continue to be as long as there's plenty of elbow room and no neighbours around a few miles. Of course a concept like this is very disturbing to those whose mentality is compartmentalized (Higgins 1965).

L'attenzione rivolta a Gorgona, a oltre trent'anni di distanza dal suo scioglimento, si colloca dunque all'interno di un interesse preciso volto ad indagare le ricerche radicali delle neoavanguardie, attraverso la forma della residenza, dell'incontro e del lavoro fianco a fianco con gli artisti secondo una modalità di collaborazione che attraversa tutto l'operato di Conz, e che in diversi casi ha portato al formarsi di rapporti personali che hanno segnato profondamente l'operato artistico.

A partire dalla metà degli anni ottanta egli aveva avviato uno dei suoi più importanti progetti, protrattosi fino alla sua morte, nel 2009, e mai ultimato: *La Livre. An Homage to Ezra Pound*; nel gennaio del 1991 invita a prenderne parte gli artisti di Gorgona.

Particolarmente esemplificativo del suo *modus operandi*, il progetto si basa sul coinvolgimento di artisti - oltre sessanta, in un arco di tempo di quasi vent'anni - a una serie di residenze presso il castello di Brunnenburg di Merano, volti alla

realizzazione di una monumentale edizione di opere dedicate a Ezra Pound, che vi trascorse gli ultimi anni della sua vita. Lo stesso Conz lo ricorda, sempre in occasione della mostra al Museion, in questi termini:

Il più grande progetto che ho realizzato è stato quello di invitare tutti gli artisti con i quali collaboro ad un grande omaggio a Ezra Pound al castello di Brunnenburg. Dai vari workshop organizzati ne sono uscite migliaia di opere a lui dedicate, che saranno raggruppate il prossimo anno in una serie di libri d'artista, anche questi dedicati a lui e alla sua opera (Hapkemeyer 2007, s.p.).

Per quanto l'attuale inaccessibilità dell'archivio Conz abbia implicato alcune difficoltà nel reperimento dei materiali, la documentazione presente presso l'MSU di Zagabria (in parte digitalizzata all'interno del progetto [Digitizing Ideas: Archives of Conceptual and Neo-Avantgarde Art Practices](#)<sup>3</sup>) e in particolare la documentazione fotografica e il carteggio tra Conz e la curatrice del museo Marija Gattin, hanno permesso di ricostruire le diverse tappe attraverso cui si è articolato il viaggio e la progettazione di questa collaborazione.

**GORGONA  
IN  
BRUNNENBURG  
1991**

Fig. 2: progetto di frontespizio per l'edizione *Gorgona in Brunnenburg 1991*, archivio Francesco Conz, Verona.



---

<sup>3</sup> *Digitizing Ideas* nasce nel 2010 come progetto congiunto di quattro musei europei di arte contemporanea: il Museum of Modern Art di Varsavia, la Galleria Moderna di Lubiana, il Museo delle arti visive contemporanee di Vojvodina (Novi Sad) e il Museo di Arte Contemporanea di Zagabria come partner principale (Jakšić 2013).

In un periodo compreso tra la fine del 1990 e i primi di gennaio del 1991 Conz si trova a Zagabria ospitato da Matičević, come attestato dalla lettera dell'8 gennaio in cui lo ringrazia per la ospitalità e gli conferma la disponibilità del castello di Brunnenburg (Conz, F., 8 gennaio 1991, Lettera a Davor Matičević, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 28, Documentation and Information Department, Muzej suvremene umjetnosti [d'ora in avanti MSU], Zagreb). Durante questo soggiorno aveva infatti incontrato Josip Vaništa e la curatrice dell'MSU Marija Gattin<sup>4</sup>, come attestato da un verbale manoscritto (Gorgona, 4 gennaio 1991, Trascrizione del colloquio, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, transkript razgovora 13, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb) da cui è possibile ricostruire la prima proposta di partecipare a una residenza nel marzo dello stesso anno. Il 18 febbraio Gattin invia a Conz (Gattin, M., 18 febbraio 1991, Lettera a Francesco Conz, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 2, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb) un "memo" per il progetto, dando la conferma definitiva relativa alla partecipazione degli artisti Vaništa, Kožarić, Knifer, Seder, Jevšovar, Putar e di una persona che avrebbe rappresentato l'MSU, che si rivelerà essere poi la stessa Gattin. Il progetto, finanziato da Conz e coordinato dal museo, prevede la produzione di un "box/folio" contenente i lavori che gli artisti realizzeranno a Merano in 15 copie e una serigrafia di un lavoro precedente di ciascuno, da stampare in 42 copie: 15 per i "box", a cui si aggiungono una copia per ciascun artista, una per l'MSU e le restanti a Conz. Questi decide di includere anche dei lavori di Mangelos, morto nel 1987, da far firmare sul retro agli altri esponenti del gruppo come forma di omaggio; non partecipano invece Miljenko Horvat, l'architetto del gruppo, trasferitosi in Canada nel 1966, né Putar, inizialmente previsto. Il 22 febbraio Conz scrive a Gattin riguardo al modo in cui sarà organizzato il viaggio, e afferma che nel corso del soggiorno a Merano si terrà anche un incontro con i curatori del Museion di Bolzano per discutere di una possibile mostra, che non sarà poi realizzata:

I have planned that we all go on Sunday to Como for signing the editions, and for that we need at least one day. We will be returning to Verona in the evening and then, on Monday we will set out for Merano and we should three days there. This means, we will be back in Verona on Wednesday evening or Thursday morning. [...] While in Merano, we will meet with the officials of the Museum at Bozen so that we can have

---

<sup>4</sup> Marija Gattin (1957 - 2010), laureata in Storia dell'Arte e Italianistica presso la Facoltà di Zagabria nel 1984, è stata curatrice e archivista presso l'MSU | Muzej suvremene umjetnosti Zagreb [Museum of Contemporary Art Zagreb] dal 1987. Diverse sue ricerche si sono concentrate su Gorgona ed è stata curatrice della prima retrospettiva italiana *Gorgona Gorgonesco Gorgonico* (1997).

the first talks about a possible Show at the museum [...] and this, in my opinion, will be an important step for the forthcoming recognition of the work of Gorgona (Conz, F., 22 febbraio 1991, Fax a Marija Gattin, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo-fax 26, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb).

Egli definisce quindi il progetto in generale come un passo importante per un futuro riconoscimento del lavoro di Gorgona, sottolineando come la scelta di chiamare i sei artisti in Italia, accompagnata dalla proposta di una mostra monografica, si iscriva in una precisa volontà di riscoperta critica dell'attività del gruppo. Il progetto costituisce quindi - nonostante la mancata realizzazione tanto della mostra<sup>5</sup> quanto dell'edizione che non sarà mai effettivamente pubblicata - un momento di prima apertura di un dibattito che si svilupperà essenzialmente negli anni successivi.



Fig. 3: da sinistra, Mary De Rachewiltz, Josip Vaništa, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić e Đuro Seder; Brunnenburg, 6 marzo 1991.

<sup>5</sup> Per quanto riguarda la proposta della mostra a Bolzano non risulta presente nessuna traccia di un inizio anche solo dei lavori preparatori né negli archivi del Museion né nelle testimonianze dirette che abbiamo potuto raccogliere tra i protagonisti della vicenda.

Il 2 marzo i sei artisti insieme a Marija Gattin arrivano a Verona e il giorno successivo si recano a Como. Qui firmeranno le serigrafie su tela di grande formato<sup>6</sup> ricavate da alcuni lavori che avevano precedentemente inviato a Conz. Da quanto risulta dal carteggio (Gattin, M., 12 marzo 1991, Lettera a Francesco Conz, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 1, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb) 15 sarebbero state stampate su pelle artificiale, 17 su tela come un lavoro unico dei sette artisti e 25 come stampe singole. Rientrati a Verona in serata, il 4 marzo partono per Merano dove incontrano la vedova e la figlia di Ezra Pound e iniziano a organizzare i materiali di lavoro a cui si dedicheranno nei due giorni successivi; vengono inoltre raggiunti da un operatore che realizza un video costituito da brevi interviste. Il 6 marzo lasciano quindi Brunnenburg; Knifer e Jevšovar ripartono per Zagabria, mentre gli altri si fermano alcuni giorni a Venezia insieme a Conz.

Marco Scotti

## **2. Un progetto mai realizzato**

Nel catalogo ragionato delle edizioni di Francesco Conz, redatto da Patrizio Peterlini e ad oggi ancora inedito (Peterlini 2010) il progetto su tela stampato a Como risulta così costituito:

GORGONA Group

**Untitled**

1990

140 x 950 cm

Various editions signed and numbered

Silkscreen on cloth

15 copies + 3 A.P. on cloth

Deluxe edition of 16 copies on vinyl

The works of Mangelos and Putar have been certified with signatures of all members of Gorgona

Marijan JEVŠOVAR

**Untitled**

---

<sup>6</sup> Tale formato (ca. 140 X 110 cm) risulta essere uno standard di tutte le edizioni Conz, così come la pratica dell'ingrandimento di lavori precedenti di piccolo formato.

1990  
130 x 100 cm  
20 signed and numbered copies + 2 A.P.  
Silkscreen on cloth

Julije KNIFER

**Untitled**

1990  
140 x 110 cm  
20 signed and numbered copies + 3 A.P.  
Silkscreen on cloth

Ivan KOŽARIĆ

**Untitled**

1990  
120 x 150 cm  
20 signed and numbered copies  
Silkscreen on cloth

Dimitrije Bašičević MANGELOS

**Untitled**

1991  
140 x 110 cm  
50 signed and numbered copies + 5 A.P.  
Silkscreen on cloth  
Certified with signatures of all members of Gorgona

Radoslav PUTAR

**February 21, 1989**

1990  
150 x 120 cm  
20 signed and numbered copies  
Silkscreen on cloth  
Certified with signatures of all members of Gorgona

Đuro SEDER

**Untitled**

1990

125 x 100 cm  
20 signed and numbered copies + 2 A.P.  
Silkscreen on cloth

Josip VANIŠTA

**Erased Line**

1990  
150 x 230 cm  
20 signed and numbered copies + 2 A.P.  
Silkscreen on cloth

L'edizione stampata a Como risulta quindi essere costituita da sette opere dei singoli artisti e da un ottavo lavoro ottenuto dalle stesse affiancate in una striscia continua - Gorgona Group, *Untitled* - a realizzare una sorta di "opera collettiva". In una lettera di Marija Gattin (Gattin, M., 18 febbraio 1991, Lettera a Francesco Conz, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 2, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb) si avanza l'ipotesi di inserire questo lavoro nel "box"<sup>7</sup>, assieme ai lavori originali realizzati a Brunnenburg, a cui si aggiungevano tre lavori di Mangelos, delle fotografie che documentavano la residenza e delle fotografie storiche e il video con le interviste sempre girato a Brunnenburg. Tuttavia, l'ampia dimensione rende improbabile questa destinazione; il box stesso inoltre non sarà mai realizzato - sebbene tutte le sue componenti fossero state prodotte, ad esclusione della cartella che avrebbe dovuto contenerle: le stampe su tela avranno una distribuzione autonoma.

---

<sup>7</sup> Il 18 febbraio Gattin, ricapitalando il contenuto del "Gorgona Project" afferma: *b) Joint serigraph on canvas, of which 15 numerated copies will be printed to be included in the box/folio* (Gattin, M., 18 febbraio 1991, Lettera a Francesco Conz, Gorgona za korisnike, kutija br.1, Gattin, pismo 2, Documentation and Information Department, MSU, Zagreb).



Fig. 4: Julije Knifer, Josip Vaništa, Marijan Jevšovar, Ivan Kožarić e Đuro Seder a Brunnenburg. Courtesy: Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Per quanto concerne i lavori realizzati durante la residenza è interessante notare come non siano direttamente collegati ad Ezra Pound, a differenza di quanto previsto inizialmente dal progetto, per ragioni che vengono ricondotte da Đuro Seder (Janković 2013) alla volontà di Vaništa - considerato dal gruppo di artisti il coordinatore di questo progetto - di prendere le distanze dalle possibili implicazioni politiche veicolate da tale figura. Le tredici opere realizzate dai cinque artisti sono tutte su carta dello stesso formato (30 x 42<sup>8</sup>) e di ciascuna vengono realizzate quindici copie, una per ciascuno dei box, sempre eseguite a mano quindi come quindici originali.

---

<sup>8</sup> Il formato è quello dei cartoncini su cui Conz faceva lavorare tutti gli artisti invitati a partecipare al progetto *La Livre* e che sarebbe dovuto essere quello dell'edizione.

Tutto quello che risulta oggi pubblicato, a documentare questa esperienza, sono alcune pagine sul catalogo della più recente mostra al MSU di Zagabria (ed. Gattin 2002, pp. 151-153) che presentano una foto degli artisti intenti a firmare i lavori, una cartolina raffigurante il castello e una breve nota di Vaništa - ripresa di una pratica comune al gruppo fin dagli anni sessanta - in cui sul quotidiano di Zagabria *Večernji list* si preavvisa il pubblico di una visita di Gorgona a Brunnenburg, direttamente dalla pagina degli annunci<sup>9</sup>.

IZGUBLJENO NADENO

OBAVIJEŠTI

Jedna obavijest  
Na poziv Izlazača Francesca Conza iz Verone, članovi Gorgone, u skrovitosti Tirolo iz Merana, izveli su kolektivno djelo [2-7. III. 1991.]

SITNE USLUGE

SEPTIČKE JAME  
PRAŽNJENJE  
ODVOZ

Tel. 172-653

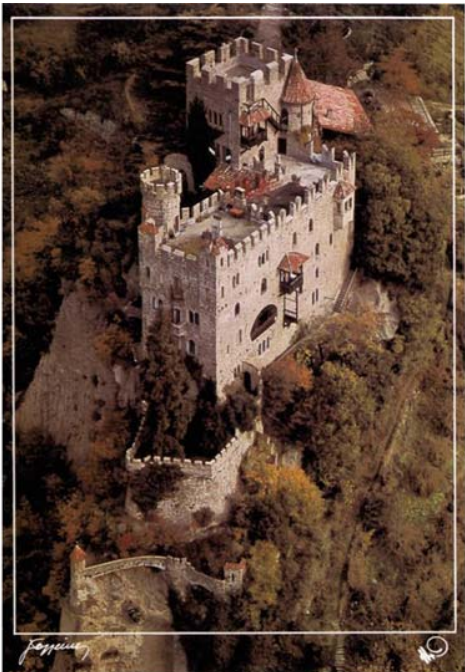


Fig. 5: Annuncio pubblicato da Josip Vaništa sul quotidiano *Večernji list*; Cartolina raffigurante il Castello di Brunnenburg. Fonte: Gattin ed. 2002, pp. 152-153.

Jevšovar realizza nel corso del soggiorno tre differenti opere. Nelle due datate 5 marzo inserisce una figura quadrangolare centrale su sfondo bianco, mentre in quella del 6 propone una striscia di colore rettangolare su uno sfondo bruno. A proposito del suo lavoro Dimitrijević (1977) aveva parlato di un' "antiestetica" basata su «colori spenti, pigmenti senza vita, che egli distende più volte sulla tela» tendendo deliberatamente a distruggere l'atto formale e degradare il fatto pittorico, resi anonimi e irriconoscibili. La questione fondamentale, che ritroviamo anche nei lavori del 1991, viene quindi identificata nell'attacco alla tradizione artistica, non in chiave ironica

<sup>9</sup> Tradotto, l'annuncio recita «un preavviso. Su invito di Francesco Conza da Verona, i membri del gruppo Gorgona, nel rifugio di Merano, in Tirolo, hanno eseguito un lavoro collettivo (2-7. III. 1991.)».

come nel dadaismo ma piuttosto guardando alla superficie come problema centrale della struttura pittorica.

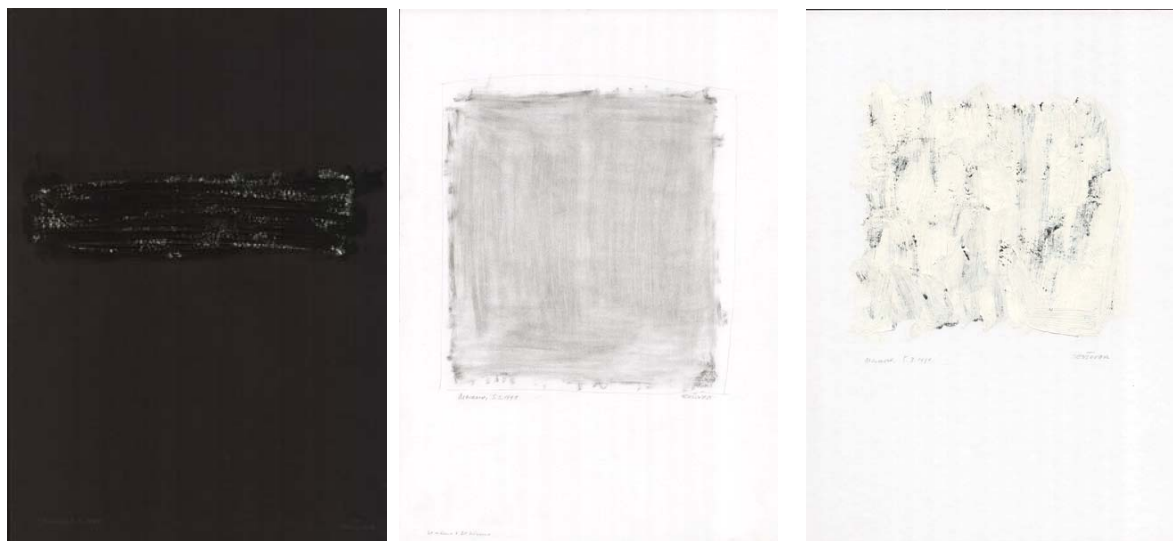


Fig. 6, 7, 8: Marijan Jevšovar, *untitled*, 1991, tre lavori, ognuno 30 x 42 cm

Knifer propone il suo classico tema del “meandro”, una struttura geometrica improntata sul contrasto tra bianco e nero, adottata a partire dalla fine del 1959 come forma di “antipittura”. Nena Dimitrijević (1977) la identifica come un sinonimo della sua “identità artistica” e sostiene che egli, rifacendosi al *Primary Painting* e dell'estetica dell'*Hard Edge*, adotta una forma di concettualizzazione della pratica artistica che viene ad identificarsi con un'unica soluzione pittorica, un simbolo che è sublimazione di volontà radicale.

In occasione della mostra di Hannover *Julije Knifer. Neue Arbeiten 1991-1993*, dedicata proprio all'attività di Knifer di questo periodo, Davor Matičević (1994) propone una periodizzazione dell'attività dell'artista in quattro differenti fasi, e afferma che se in un momento iniziale il “meandro” poteva essere accostato alle tendenze neocostruttiviste, e a ricerche come quella del gruppo Zero, N o Equipo 57, in realtà se ne discosta per la centralità dell'attività individuale; in particolare a partire dagli anni '80 e '90, sempre muovendo dal motivo del meandro, secondo il critico egli rinnoverà il proprio approccio a partire da una trasformazione delle componenti neutrali in individuali, ideali in emozionali (Matičević 1994).

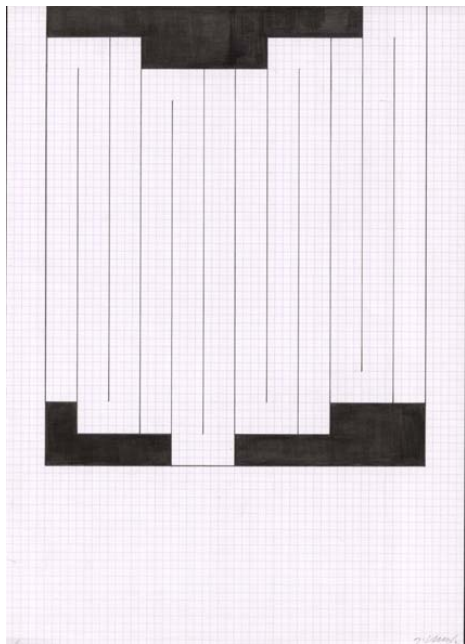


Fig. 9: Julije Knifer, *untitled*, 1991, 30 x 42 cm.

Le tre opere di Kožarić sono tutte datate 5 marzo 1991 e rimandano alla sua linea di ricerca volta all'indagine - portata avanti tanto nella pratica pittorica che scultorea - sul rapporto tra positivo e negativo: in particolare in una riutilizza come maschera grafica una forma ritagliata dalla precedente per realizzare quelle che Seder ricorda come "superfici imperfette", un motivo riconducibile al periodo di Gorgona. Inoltre, sia nell'intervista-video realizzata a Brunnenburg sia nelle testimonianze raccolte all'interno di questo dossier, emerge un particolare interesse dell'artista per la valle di Merano e per la sua rappresentazione, anche in relazione alla sua memoria personale.



Fig. 10, 11, 12: Ivan Kožarić, *untitled*<sup>1</sup>, 1991, tre lavori, ognuno 30 x 42 cm.

L'opera di Đuro Seder tende invece a un maggiore distacco rispetto alla sua produzione "gorgonesca" come affermato dallo stesso artista nell'intervista realizzata in occasione di questa ricerca<sup>10</sup>. Egli propone un disegno in cui ritorna il suo caratteristico uso di forme irregolari e linee semicircolari, a cui però aggiunge l'elemento grafico con la reiterazione della scritta "peace" e un secondo disegno derivato da un suo precedente dipinto in cui due profili si fondono in un unico volto. Seder stesso ricorda come nel periodo della residenza, immediatamente precedente allo scoppio della guerra in Croazia, ci fosse «nell'aria un sentore di intolleranza» e come l'opera volesse quindi parlare «dell'importanza dell'unità fra le persone».



Fig. 13, 14: Đuro Seder, *untitled*, 1991, due lavori, ognuno 27.5 x 39 cm.

<sup>10</sup> Si rimanda all'intervista realizzata da Iva Rada Janković, pubblicata in questo stesso Dossier.

Vaništa affianca due cartoncini, dividendo il primo longitudinalmente con una linea, motivo che aveva iniziato ad utilizzare dal 1961 come «the only remnant of content, of theme in this kind of painting without illusion», come riportato da Dimitrijević (1977, s.p.) che ripropone anche - senza citarne la fonte - i principi della sua pittura espressi dallo stesso artista:

Aim for simplicity painting.

Aim for sparseness.

Avoid illusion.

A very finished look: the negation of the painting approach. School not necessary.

Drawing or drawing experience included. The ways and means of traditional painting are insufficient. Do not change the paint in the can while painting.

A signature is not necessary.

Paradossalmente emerge quindi un'attitudine opposta rispetto a quanto richiesto da Conz, che ricercava un'autenticazione attraverso la firma da parte degli artisti e un senso collettivo del lavoro. A proposito di Vaništa, Putar parla appunto di un ascetismo volontario che ha portato nel suo lavoro a una ricerca della perfezione nel vuoto (Putar 1984, s.p.). Nel suo recente saggio, Christian Rattemeyer ritorna su questi aspetti, individuando categorie e modalità del suo fare artistico:

Simplicity, Reduction, Emptiness, Silence. These are categories of abstraction, of leaving out, concentrating to the essence of the work [...]. Translation, Repetition, Dematerialization. Collectively, these works transform radical (albeit Modernist) gesture of pictorial abstraction and change its purpose, meaning, and thrust (Rattemeyer 2013, pp. 180-189).

A Brunnenburg Vaništa realizza l'opera con la tecnica del collage, a differenza di quella inizialmente sperimentata e su cui è spesso ritornato sin dagli anni sessanta che prevedeva l'uso di una matita morbida e un righello (Stipančić 2007, s.p.).

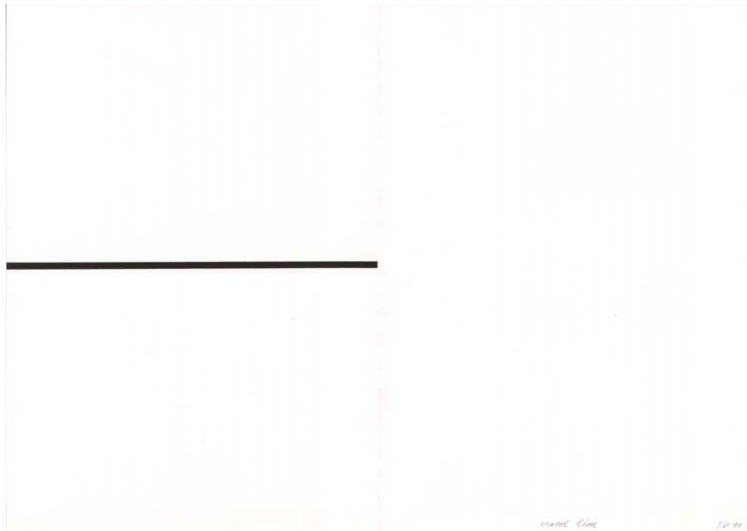


Fig. 15: Josip Vaništa, *Erased Line*, 1991, 60 x 42 cm.

Infine, oltre ai lavori realizzati a Brunnenburg, era previsto l'inserimento nel box di tre serigrafie di opere di Mangelos adattate al formato previsto per l'edizione (42x30 cm) e firmate sul retro dagli altri artisti.

Pseudonimo di Dimitrije Bašičević, Mangelos aveva svolto la propria attività artistica - che ha portato alla definizione di una "No-Art" fondata sulla rispettiva contrapposizione e negazione tra scrittura e pittura - parallelamente a quella teorica e curatoriale e aveva realizzato anche una serie di manifesti dedicati a tematiche quali "il pensiero funzionale", "l'energia", "l'istinto", la memoria". Nel saggio dedicato a questa specifica produzione artistica, Stipančić afferma:

Many of them, regardless of the scope of subject, included his notion of there being of two civilisation - a "handmade civilisation" and a "mechanical" one. The latter, he believed, is based on "functional thought" and is, therefore, in opposition to the old "handmade civilisation. In order to express his theses on the "death of art", Mangelos engaged in a dialogue with numerous philosophers and theoreticians, from Hegel to W. Benjamin (Stipančić 2002, p. 34).

Le tre opere presentate e firmate dai membri di Gorgona per l'edizione sono riconducibili rispettivamente al manifesto per l'energia, alla serie dei paesaggi dedicata a Pitagora e a quella dei dialoghi. Espressione di un pensiero funzionale (Stipančić 2002, p. 35), i manifesti dell'artista erano riportati su blocchi per appunti, mappamondi e lavagne, e sono riconducibili - anche seguendo la cronologia definita

dall'artista stesso della propria vita - alle ultime tre fasi della sua produzione (1963-1987), e in particolare agli anni settanta. Anche le serigrafie riprese per l'edizione di Francesco Conz sono parte di un percorso di riduzione e sintesi delle proprie teorie a un minimo di informazioni necessarie intrapreso dall'artista, così come di traduzioni e passaggi tra diversi media (Dimitrijević 1977) - dalla lavagna alla scrittura alla pittura, per arrivare alla serigrafia - che attraverso pittura e scrittura mette in scena un *paesaggio* dedicato a Pitagora, uno dei tanti riferimenti e dialoghi intrapresi con diversi filosofi, così come un dialogo - possiamo confrontarlo con il *dialogo con la morte* conservato nelle collezioni Tate - e un *manifesto dell'energia*, in cui significativamente Mangelos si limita a dipingere il titolo, una numerazione e le parole *teorija energije*.

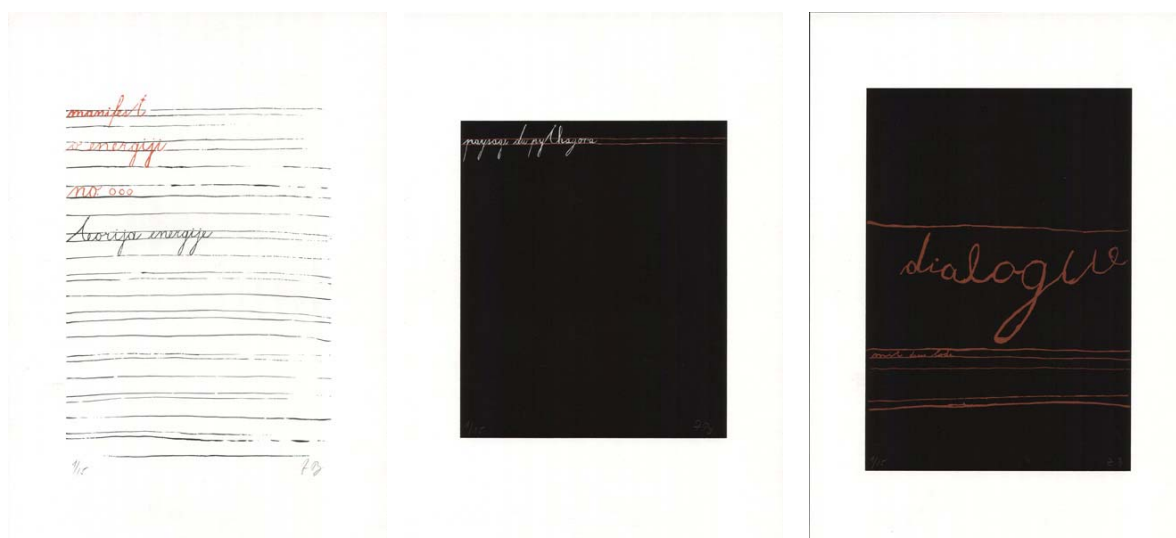


Fig. 16, 17, 18: Mangelos, *untitled*, 1991, tre lavori, ognuno 30 x 42 cm.

Tanto la scelta di produrre un'opera "collettiva" nell'edizione stampata a Como quanto quella del lavoro comune risultano quindi come sostanzialmente estranee al modo di lavorare del gruppo di artisti. Se le opere di Mangelos, morto alcuni anni prima, sono semplicemente selezionate dal suo archivio, il lavoro per i membri di Gorgona non è mai infatti inteso come "collettivo", come sostenuto da Nena Dimitrijević, che individuava come unici tratti comuni tra questi artisti profondamente diversi tra di loro uno "spirito del modernismo" a cui tutti appartenevano, ovvero il riconoscimento dell'assurdo, del vuoto e della monotonia come categorie estetiche, e una tendenza verso un'ironia nichilista e metafisica (Dimitrijević 1977, s.p.). Questa linea critica verrà ripresa da Valérie Dupont (1989, p. 60) che cita - senza specificare la fonte - la dichiarazione di Putar secondo cui l'opera collettiva è impossibile da

realizzarsi. Anche nell'intervista video realizzata a Brunnenburg<sup>11</sup> - che sarebbe dovuta essere inclusa nel box - gli artisti ritornano sul fatto che il loro lavoro fosse sempre concepito singolarmente e su come loro stessi non fossero assolutamente abituati a lavorare fianco a fianco.



Fig. 19: da sinistra Josip Vaništa, Ivan Kožarić, Marijan Jevšovar, Julije Knifer e Đuro Seder intenti a firmare l'opera di Mangelos stampata a Como, 4 marzo 1991.

D'altra parte uno degli elementi che ha contraddistinto la ricezione internazionale di Gorgona è la ricerca di una libertà intellettuale e spirituale come unico legame tra artisti molto diversi fra loro, dalla forte personalità e che hanno sempre lavorato come singoli, perfettamente riconducibile all'interno della lettura impostata dalla Dimitrijević<sup>12</sup> (1977) di un gruppo senza un preciso programma estetico. A partire da questo studio - la prima ricerca complessiva e con una diffusione internazionale - si è infatti articolato un dibattito che considera alla base di Gorgona l'interazione tra una tradizione Dada e la diffusa riscoperta della filosofia orientale in questi ambienti artistici, e che vedrà in alcune esposizioni internazionali

<sup>11</sup> Il video è stato consultato nella versione presente come file nell'Archivio Conz, che per quanto frammentaria e tagliata, corrisponde come durata (10'58'') a quella prevista per il box.

<sup>12</sup> Questo scritto, pubblicato nel catalogo in croato e in inglese, oltre a essere ampiamente citato in tutte le pubblicazioni dedicate al gruppo, è ripubblicato integralmente in Gattin ed. 2002, Djurić & Šuvaković eds. 2003 e parzialmente, tradotto in francese, in *Gorgona (...Jevšovar, Knifer...)* 1989.

successive i momenti fondamentali di rilettura e riscoperta del gruppo. Denegri (1986), in occasione della retrospettiva allestita a Belgrado nel 1986, sottolineava come la mostra del 1977 e il saggio relativo si collocassero come una svolta fondamentale nella percezione del gruppo, in un momento particolarmente favorevole in cui in Croazia erano ancora vive «new art practices», legate a diverse forme di dematerializzazione dell'opera d'arte. Tale fattore poteva evidentemente favorire una lettura critica di Gorgona che prendesse in considerazione diversi modelli, contatti e possibili influenze per il gruppo nell'ambito delle avanguardie contemporanee.

Davor Matičević in due momenti fondamentali all'interno di questa diffusione, la presentazione di Gorgona a fianco del gruppo OHO all'interno della XVI Biennale di San Paolo in Brasile (1981), e quindi la mostra al FRAC Bourgogne di Digione (1989), insiste sull'a-storicità del gruppo, così come sulla sua dimensione al tempo stesso locale e internazionale. Se la presentazione a fianco del gruppo OHO è fondamentalmente una summa delle caratteristiche individuata dalla Dimitrijević - citata qui esclusivamente come Nena Baljkovic - che assume una sua importanza proprio per l'accostamento in mostra con il decisamente più noto collettivo sloveno e grazie alla visibilità offerta da una biennale internazionale, è con il testo pubblicato in occasione della mostra francese (Matičević 1989) che si articola un nuovo momento nella ricezione del gruppo. A partire da una ricostruzione storica dettagliata dei progetti e delle proposte «attraverso cui si forma l'immagine di Gorgona» (Matičević 1989, p. 14), considera infatti una tradizione di interesse a Zagabria per l'arte come “*mode d'existence*” al di fuori della critica ufficiale e non accettata dai responsabili della politica espositiva dei musei. Gorgona si colloca all'interno di questa per arrivare alla presentazione del carattere individuale del lavoro artistico: al gruppo viene riconosciuto il merito di “screditare” i conflitti tra astrazione e figurazione, e tra astrazione geometrica e astrazione lirica, all'interno della scena nazionale, arrivando a far parte della sfera culturale europea proprio per questo bisogno di rilettura dei propri ripensamenti, così come per l'assenza di un linguaggio e di un'espressione unica e affermata (Matičević 1989, p. 23).

Marija Gattin è l'altra figura fondamentale, come critica e curatrice della prima mostra Italiana *Gorgona Gorgonesco Gorgonico* - mostra che vedrà Conz stesso tra le persone coinvolte nelle ricerche e nelle giornate di studi collegate - e quindi della retrospettiva presso l'MSU (2002), nella ricezione internazionale del gruppo. È già evidente nel saggio che accompagna la mostra veneziana il tentativo di leggere Gorgona indipendentemente da un dato formale, sul piano intellettuale, pur rimanendo legata alle categorie impostate dalla Dimitrijević e alla necessità di una lettura che avvicini il gruppo a diverse espressioni artistiche successive:

Formalmente Gorgona esercitò la stessa compagine linguistica e semantica secondo la quale si riconosce la sua appartenenza al tempo dei più radicali avvenimenti europei ad essa affini. "Libro come lavoro d'arte", l'uso della lingua come uno dei media, l'uso della posta, il comportamento come categoria estetica - sono tutti sintagmi della teoria dell'arte degli anni settanta che a posteriori ha riconosciuto le anticipazioni del proprio tempo. Da qui il paragone con il movimento contemporaneo Fluxus e altri movimenti "neo-dadaisti" e "neobauhaus", il cui obiettivo era più sociale che estetico (Gattin 1997, p. 2).

Questa lettura ritorna anche negli studi Laszlo Beke (1999), che pochi anni più tardi inseriva Gorgona come in un quadro generale di concettuale est-europeo, attraverso una lettura di questo come fenomeno come dematerializzava i confini tra generi e linguaggi artistici e – al pari di Fluxus – tra arte e vita.

È ancora Marija Gattin invece a considerare una continuità dell'esperienza che arriva fino agli anni duemila, elemento fondamentale per comprendere l'esperienza della residenza a Brunnenburg nel 1991, a venticinque anni dalla fine dell'esperienza di Gorgona:

Dopo lo spegnersi dell'intensa attività del gruppo, Gorgona tuttavia continuò ad esistere, almeno come un aspetto dello stato spirituale, se non anche di quello psichico dei singoli membri (Gattin 1997, p. 6).

L'attenzione di Francesco Conz verso Gorgona - che non a caso all'interno delle sue edizioni si trova a fianco di movimenti quali Fluxus, Poesia Visiva e Azionismo - è quindi contestualizzata in una più generale ripresa critica.

Se da una parte infatti Gorgona risulta praticamente sconosciuta a livello internazionale sino alla mostra del 1977 - che a fianco dell'allestimento a Zagabria ha visto una riproposizione lo stesso anno presso lo Städtisches Museum Abteiberg di Monchengladbach -, dall'altra il dibattito critico contemporaneo considera l'attività del gruppo come un fenomeno eccezionale (Benčić 2006, p. 174), che presenta diversi elementi caratteristici di Fluxus come dell'arte concettuale.



Fig. 20: Ivan Kožarić a Brunnenburg, 6 marzo 1991.  
Courtesy: Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Gli autori ringraziano per la preziosa collaborazione Patrizio Peterlini, Jasna Jakšić, Jadranka Vinterhalter, Ivna Jelčić e tutto lo staff del Documentation and information department - MSU Zagreb, Radmila Iva Janković, Andreas Hapkemeyer, Jelena Radojev, Biljana Bošnjaković, Melania Gazzotti.

## Gli autori

Marco Scotti

Dottorando in Storia dell'Arte presso l'Università di Parma, è curatore e storico dell'arte contemporanea. Si occupa inoltre di progettazione e comunicazione di eventi culturali. Le linee della ricerca sviluppata sono da collegarsi alla storia dell'arte, del design e dell'architettura del XX secolo: in particolare si interessa di cinema, di pubblicità - ambito anche della sua ricerca all'interno del dottorato - e dell'immagine e del progetto videoludico. Insegna inoltre Sceneggiatura per il videogioco presso l'Accademia Santa Giulia di Brescia, e ha recentemente lavorato come curatore al progetto *personal effectsonsale* presso il padiglione l'Esprit Nouveau di Bologna, alla XXXII edizione della Biennale Roncaglia e al 48. Premio Suzzara.

Web: <http://twitter.com/marcoscotti>  
e-mail: [marco.scotti1@nemo.unipr.it](mailto:marco.scotti1@nemo.unipr.it)

Anna Zinelli

Frequenta la Scuola di Dottorato in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Parma con un progetto relativo alle partecipazioni italiane alle esposizioni documenta di Kassel. Si è laureata in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli studi di Parma con la tesi *Il problema estetico del kitsch e la sua analisi negli scritti di Gillo Dorfles* (vincitrice del "Premio Braglia" 2010-2011), di cui un breve estratto è stato pubblicato sulla rivista *scientifica Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti* (n.2, 2012). Ha pubblicato inoltre su *Arte e critica* e *Studi di estetica*. Ha esperienze nell'ambito archivistico e bibliotecario e lavora presso la Fondazione Socin di Bolzano per cui sta catalogando un fondo misto di materiali pittorici, grafici, scultorei e documentari.

e-mail: [annazinelli@hotmail.com](mailto:annazinelli@hotmail.com)

## Riferimenti bibliografici

Beke, L 1999, 'Conceptual tendencies in Eastern Europe Art', in *Global Conceptualism points of origin, 1950-1980*, ed. J. Farver, Queens Museum of Art, New York, pp. 41-51.

Beroš, N 1995, 'After Gorgona (Gorgona and after)', in *Contemporary Art The Non Aligned Countries*, Jakarta, Indonesia, s.p.

Beroš, N 1998, 'de l'ésotérisme de Gorgona à la dématérialisation de Weekend Art', *Art press*, n. 241, décembre, pp. 46-52.

Bini, E & Guidi, P 2007, 'Intervista a Francesco Conz', in *Leinwände - Edizioni Francesco Conz*, catalogo della mostra, Museion - Museum für moderne und zeitgenössische Kunst, ed. F. Conz & A. Hapkemeyer, Bolzano / Bozen, 9 novembre 2006 - 12 gennaio 2007, Museion, Bolzano, s.p.

Conz, F & Hapkemeyer, A 2007, 'Life is a killer' in *Leinwände - Edizioni Francesco Conz*, catalogo della mostra, Museion - Museum für moderne und zeitgenössische Kunst, ed. F. Conz & A. Hapkemeyer, Bolzano / Bozen, 9 novembre 2006 - 12 gennaio 2007, Museion, Bolzano, s.p.

Cramer, S & Stipančić, B (eds.) 1993, *The Horse who sings. Radical Art from Croatia*, exhibition catalogue, Sidney Museum of Contemporary Art, Sidney, 17. 3. 1993 - 27. 5. 1993, Museum of Contemporary Art, Sidney.

Celant, G 1971, 'Book as art work 1960-1970', *Data*, n. 1, pp. 35-49.

Conz, F & Peterlini P (eds.) 2010, *Editions Conz 1972-2010*, [in possession of the author], unpublished.

Denegri, J 1986, 'The Gorgona and after', in *Marijan Jevsovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Đuro Seder, Josip Vaništa*, Galerija SKC, Beograd, reprinted in *Gorgona 2002*, ed. M. Gattin, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 68-71.

Dimitrijević, N 1977, *Gorgona*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Djurić, D & Šuvaković, M (eds.) 2003, *Impossible histories. Historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Gattin, M (ed.) 1997, *Gorgona Gorgonesco Gorgonico*, catalogo della mostra, Villa Pisani Stra, Ex Macello Dolo (VE), 14 giugno – 30 settembre 1997, [s.e.], Venezia.

Gattin, M (ed.) 2002, *Gorgona*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

*Gorgona (...Jevšovar, Knifer...)* 1989, [catalogo della mostra], FRAC Bourgogne, 3.03-15.04 1989, Art Plus Université, Dijon.

Higgins, D 1966, 'Intermedia', *The Something Else Newsletter*, vol. 1, february, s.p.

Hoptman, L & Pospiszyl, T 2002, *Primary Documents. A sourcebook for Eastern and Central Europe Art since the 1950s*, MoMA, New York.

Kirker, A & Zurbrugg, N 1997, *Francesco Conz and the intermedia avant-garde*, catalogue of the exhibition, Queensland Art Gallery, Brisbane.

Irwin 2006, *East Art Map. Contemporary Art And Eastern Europe*, Afterall, London.

Jakšić, J 2013, 'Digitizing Ideas: Accessing Art from Libraries and Archives in a Digital Environment', in *More Museum/ contributi critici*, 1 febbraio 2013.

Available from: <<http://moremuseum.wordpress.com/jasna-jaksic-digitizing-ideas-accessing-art-from-libraries-and-archives-in-a-digital-environment/>> [18 settembre 2013].

Mascelloni E & Cortenova G 1998, *Cinquanta opere dalla collezione Lanfranchi e dall'Archivio Conz*, Skira, Milano.

Matičević, D 1981, 'Groups Gorgona & OHO from Yugoslavia', in XVI São Paulo Biennial, [catalogo della mostra], s.e., São Paulo.

Matičević, D 1989, 'Gorgona, un mouvement sans histoire', *Gorgona (...Jevšovar, Knifer...)* 1989, [catalogo della mostra], FRAC Bourgogne, 3.03-15.04 1989, Art Plus Université, Dijon, pp. 12-24.

Matičević, D 1994, 'Der Mäander. Variationen eines Motivs', in Knifer J, *Julije Knifer. Neue Arbeiten 1991-1993*, [catalogo della mostra], Forum für Kulturaustausch, Stuttgart, 29 aprile - 12 giugno 1994, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, pp. 6-9.

Milovac, T 2002, *The Misfits*, in *The Misfits. conceptualist strategies in Croatian contemporary art/ Neprilagodeni - konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, ed. T. Milovac, [catalogo della mostra], Art Moscow-Expo park, 18.04-28.04 2002, Museum of contemporary art, Skopje, maggio-giugno 2002, Kunstamt (sic) Kreuzberg Bethanien, Berlin, ottobre 2002, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 7-17.

Peterlini, P 2010, *The secret Museum*, Editions F. Conz, , [in possession of the author], unpublished.

Peterlini, P 2012, 'Per una cronologia parziale dei primi dieci anni dell'archivio Conz', in *Fluxus in Italia*, ed. C. Gualco, Canneto Editore, Genova 2012, pp. 58-71.

Piotrowski, P 2009, *In the Shadow of Yalta*, Reaktion Books, London.

Putar, R 1984, *Vaništa*, [catalogo della mostra], Galerija 11 Igor Magić, Zagreb, 25.11-15.12 1987, Sveucilišna naklada, Liber, Zagreb.

Rattemeyer, C 2013, 'Josip Vaništa - The Endless Line', in *Josip Vaništa, Abolition of Retrospective*, 2013, pp. 180-189.

Siegelaub, S 1969, 'On Exhibition and the World at Large interview with Charles Harrison', *Studio International*, n. 917, december; reprinted in *Conceptual Art: A Critical Anthology 1999*, ed. A. Alberro & B. Stimson, The MIT Press, Cambridge (MA), p. 201.

Stipančić, B 2002, *Dimitrije Bašičević Mangelos - Manifestos*, in *The Misfits*, in *The Misfits. conceptualist strategies in Croatian contemporary art/ Neprilagodeni - konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, ed. T. Milovac, [catalogo della mostra], Art Moscow-Expo park, 18.04-28.04 2002, Museum of contemporary art, Skopje, maggio-giugno 2002, Kunstamt (sic) Kreuzberg Bethanien, Berlin, ottobre 2002, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 33-36.

Stipančić, B 2006, 'Untitled', in Irwin, *East Art Map. Contemporary Art And Eastern Europe*, Afterall, London, pp. 174-180.

Stipančić, B 2007, *Josip Vaništa. vrijeme Gorgone i Postgorgone*, Kratis, Zagreb.