

KOPAČ



izložba: slavko kopač

17.12.2021. - 27.03.2022.

meštrovičev paviljon

trg žrtava fašizma 16 zg

www.slavkokopac.com



SIROVA LJEPOTA PJESNIKA KOPAČA

Slavko Kopač (Vinkovci, 1913. – Pariz, 1995.) živio je u Parizu gotovo pola stoljeća, više od polovine svog životnog vijeka. U tih pola stoljeća nikada nije posjetio Louvre. Novinaru Mirku Galiću u jednom je intervjuu rekao kako zna da će ga mnogi zbog toga prokleti.¹ No, onaj tko tu činjenicu ne poznaje, nikada ne bi u vezu doveo umjetnika takva opusa kao što je bio Kopačev s čovjekom koji nije kročio u najveću i najslavniju čuvaonicu povijesti ljudske svijesti.

Više ne vjerujemo uvjerenju Giovannija Battiste Armeninija iz 16. st., da se umjetnikom postaje isključivo vježbajući na odljevima kanonskih antičkih skulptura, ili pak onom Johanna Joachima Winckelmanna iz 18. st., o antici kao isključivom mjerilu dobrog ukusa. Ipak, Kopač u svojoj vječnoj zaigranosti i nevjerojatnoj lakoći izvedbe svojih umjetnina, raskidajući s estetikom prethodnog vremena, ne raskida s korijenjem iz kojih su one iznikle. Kopačeva umjetnost zahvaća i prahistorijsku estetiku, onu Vučedolca koji je u njegovoj Slavoniji prije 5000 godina prvi u povijesti serijski proizvodio oružje i

slikao po keramici inkrustacijama od usitnjene školjke, kao i onu suvremenu u kojima poznati sadržaj dobiva iznenađujuću formu. Etimologija vokabulara koju umjetnik koristi prepoznatljiva je, no pravila uz pomoć kojih se vokabular niže u značenja nova su, lako usustavljena u jednostavno savladivu gramatiku. Heinrich Wölfflin (1864. – 1945.), jedan od vodećih povjesničara umjetnosti s početka XX. stoljeća, tvrdio je da doista vidimo samo ono što prepoznajemo i samo to može postati dijelom našeg vizualnog iskustva, našeg pamćenja. Što više znamo, to više vidimo, to bolje prepoznajemo. Gledajući Kopačeva djela, mi sve prepoznajemo, sve je već dio našeg sjećanja. Nema nepoznanica, nema nesuglasja. Mi smo s njim ujedinjeni u kozmosu prije Kule babilonske, u jeziku koji je svima razumljiv, koji zahvaća u kolektivnu svijest, prisutnu i postojeću od pamtivijeka. Kopač sâm bez sumnje je jako puno gledao, no nije prepričavao niti je približavao, on je iz sebe u svoju umjetnost prošlo i svesrdno prenosio jedino i samo – doživljaj.

¹ Mirko Galić, „Presadena biljka – korijeni ostaju“, u: Drugo čitanje, Zagreb: Matica hrvatska, 2007., str. 81.

Slavko Kopač rodio se 1913. u Vinkovcima koji su u to vrijeme bili izrazito multietnička, multikonfesionalna, multikulturalna i multijezična sredina, koja je u razdoblju zadnje četvrtine 19. i početkom 20. stoljeća doživjela snažan gospodarski rast i demografski procvat. Bio je to grad poželjan za život u koji su se doseljavali ljudi iz svih dijelova tadašnje Austro-Ugarske Monarhije. Budući da su Vinkovci bili željezničko čvorište i da su 1920. dobili status grada, nije čudno što se tada izgradilo mnoštvo industrijskih pogona i paromlini. Osim toga, u Vinkovcima je u ovom periodu djelovalo više stotina obrtničkih i trgovačkih radnji. Jednu takvu imao je i Kopačev otac. U Vinkovcima su se u tom vremenu redovito održavale i kazališne predstave. Kopač je 1929. godine dobio čak i ukor zbog *nedopuštenog pohađanja kazališta*.

Sve do viših razreda, Kopač se nije baš iskazao u školi. Čak je dva razreda morao ponavljati. Jednako kao što je redovito imao problema s francuskim, tako je u crtanju bio izvrstan. Na njega je pozitivno utjecao njegov učitelj, akademski slikar Vinko Pajalić (Rijeka, 1896. – Zagreb, 1969.). Možda je upravo njegovo podrijetlo donekle uvjetovalo njegov kasniji poriv da „ne kopira, već stvara“, što potvrđuje jednu od teza Mirka Kusa Nikolajeva² (1896. – 1961.), koji tvrdi da je „lični doživljaj“ seljaka-umjetnika vezan za kolektivno, tradicijsko, predajno, običajno.³ Nema sumnje da je Slavko upravo zahvaljujući Pajaliću 1933. godine upisao Kraljevsku likovnu akademiju (danas Akademija likovnih umjetnosti) u Zagrebu, gdje je pet godina učio sve ono što će kasnije bez naročitog bunta odbaciti.

U prvoj zagrebačkoj privatnoj galeriji, *Salonu Ullrich*, Kopač je izlagao prvi put s prijateljem i kolegom Mladenom Vežom (Brist, 1916. – Zagreb, 2010.). Poznati hrvatski slikar i povjesničar umjetnosti Ljubo Babić (Jastrebarsko, 1890. – Zagreb, 1974.) pozitivno se osvrnuo na otkrivanje mladih nada i popratio je njihovo pojavljivanje na sceni naglašavajući sličnosti, ali i razlike dvaju umjetnika. Kopača karakterizira ovako: „polaganiji je u shvaćanju, prijemljiv i mekan, a opet tankočutan više za ton i boju nego je to Veža“.⁴ Zagreb vremena u kojem je Kopač studirao postepeno je postajao velegrad. Intenzivno se gradilo za mandata gradonačelnika Vjekoslava Heinzla⁵ i njegova nasljednika Stjepana Srkulja.⁶ Ipak, čežnje umjetnika bile su, zahvaljujući Kraljeviću i Račiću,⁷ usmjerene prema Parizu. Vladimir Becić (1886. – 1954.), u čijoj je klasi Kopač diplomirao, često je s oduševljenjem govorio o Parizu, što je Slavka dovelo do odluke da u Pariz pođe „makar i pješice“.⁸

Stipendija koju je u ime francuske vlade od 1925. dodjeljivao Francuski institut omogućila je mnogim naših umjetnicima usavršavanje u Parizu.⁹ Slavko je na tu stipendiju otišao 1939. godine, u cik Drugog svjetskog rata. Po pustim pariškim alejama i bulevarima na kojima se mogla susresti vojska šetao je s Leom Junekom (1899. – 1993.), našim slikarem koji je u Parizu kao i Kopač ostao do kraja života. *Lorris Junec*, kako se Junek potpisivao na francuskom, smatrao se Francuzom, dok je Slavko državljanstvo uzeo kada je ono bilo nužno za nastavak njegova umjetničkog djelovanja u Parizu unutar društva *Compagnie de l'art brut*. Junek je pofrancuzio svoje ime i govorio je kako je Francuz hrvatskog podrijetla, dok je Kopač ponavljao kako uvijek sa

sobom nosi prašinu Vinkovaca pa se uspoređivao s presađenom biljkom, pojašnjavajući kako „korijeni ostaju“.¹⁰

Junek je Kopaču i mladim kolegama pokazao Pariz u kojem je „sve bilo moguće i sve dopušteno... i to u pogledu štimunga, atmosfere“.¹¹ Kopač je došao u grad muzeja i katedrala u kojem je gotovo sve bilo zatvoreno, ali i u grad u kojem je tolika toga o slikarstvu naučio od Juneka.¹² Po završetku stipendije, tijekom koje slika pod utjecajem tašizma koji preuzima od June-ka, Kopač se vraća u Zagreb, odakle je 1940. godine upućen u Mostar. Budući da je u Mostaru na mjestu profesora likovnog zamijenio slikara Antuna Motiku (Pula, 1902. – Zagreb, 1992.), znao je reći da je u Mostar otišao samo kako bi nastao vic: „Otišao Motika, došao Kopač“.

Unatoč ratnim prilikama, Kopač uzima neplaćeni dopust i odlazi u Firencu, gdje upisuje studij povijesti umjetnosti koji traje od 1943. do 1948. Izlaže desetak puta u samo tri godine. Prijateljuje s dekanom likovne akademije, koji skreće pozornost javnosti na Kopačev rad. Nakon napisa o francuskom umjetniku Jeanu Dubuffetu (Le Havre, 1901. – Pariz, 1985.) u jednom talijanskom časopisu, Slavko dobiva preporuku prijatelja Falzonija da pođe u Pariz upoznati se sa spomenutim Dubuffetom, koji „misli slično kao Slavko“.¹³ U Firenci Kopač radi najviše gvaševe i akvarele, povremeno se poigravajući nadrealističkim rječnikom. Kroz sve to vrijeme i dalje sanjari o Parizu, da bi nakon raznih putešestvija dospio u prijestolnicu umjetnosti i kulture 1948., a u čijem predgrađu je već živio njegov brat.

Nedugo nakon dolaska u Pariz, sudbonosni susret s Jeanom Dubuffetom započinje ono što će biti cjeloživotno prijateljstvo. ali i umjetnička suradnja. Dva čovjeka posve drugačijih pozadina, slične naobrazbe i posve drugačijih karaktera susreli su se i nedugo nakon susreta zaključili da istovremeno, u posve drugačijim uvjetima i kontekstima izrađuju i formom i sadržajem vrlo sličnu umjetnost. Dubuffet nije gubio vrijeme pa je već 1948. Slavka imenovao za glavnog kustosa i arhivara *Zbirke Art brut*, oformljene unutar društva *Compagnie de l'art brut*.¹⁴ U ulozi kustosa zbirke Kopač je bio sve do konačnog preseljenja zbirke u Lausanne u Švicarskoj 1975. godine. Te je godine u zbirci bilo oko 5000 djela 133 autora. Danas zbirka broji više od 70 000 djela. Kopaču su zaduženja u *Zbirci art bruta* bila važnija od vlastitog slikarstva. Znao je reći kako je 20 godina koristio samo jednu liniju metroa, onu od stana do Art bruta.

L'art brut (francuski, „sirova umjetnost“)¹⁵ pojavljuje se 1940-ih godina, dok se *l'art informel* (francuski, „neformalna umjetnost“), kod nas poznata i kao umjetnost enformela, javlja u poslijeratnim godinama, 1950-ih i 1960-ih. Odbacujući naučene umjetničke konvencije te unoseći u repertoar umjetničkih tehnika cijeli niz novih, neslikarskih materijala, ovi pravci su u najvećoj mjeri oni uz koje većemo Kopačevu umjetničku djelatnost.¹⁶ Pojam sirova umjetnost, koji je uveo Jean Dubuffet, označava spontana, neopterećena i iskrena likovna ostvarenja izoliranih umjetnika, opskurnih kreativaca čija aktivnost nije poznata, a čiji radovi nemaju izravne veze s poznatom umjetnošću koju možemo vidjeti u muzejima, galerijama i salonima.

² Hrvatski etnolog i sociolog.

³ Feda Gavrilović, „Mirko Kus Nikolajev, teoretičar apstraktne umjetnosti“ u: *Selekcija*, Zagreb: Arteist, 2017., str. 12.-25.

⁴ Ljubo Babić, „Najmladi“, *Hrvatski dnevnik*, sv. 3, 1938., br. 822, str. 19.

⁵ Zagrebački gradonačelnik od 1920. do 1928. uz jednogodišnji prekid (1921.), poznat po brojnim urbanističkim i arhitektonskim zahvatima u Zagrebu.

⁶ Gradonačelnik od 1917. do 1920., te od 1928. do 1932. godine. Nastavio Heinzlove projekte.

⁷ Josip Račić je hrvatski slikar (Zagreb, 1885. – Pariz, 1908.). Od 1905. pohađa u Münchenu Akademiju (Hugo von Habermann), na kojoj je zajedno s V. Becićem, O. Hermanom i M. Kraljevićem činio zasebnu skupinu nazvanu Kroatiska Schule (Hrvatska škola). Odustavši od secesijske ornamentike i pragmatične umjetnosti, okrenuo se čistom slikarstvu te se ubraja u utemeljitelje hrvatskog modernog slikarstva. Iz Münchena je 1908. otišao u Pariz, gdje je slikao pariške krajolike (Pont des Arts, S bulevara, U Luksemburškom parku, Na klupi, Kavana na bulevaru, Place del l'Étoile, Na Seini). Tragično je završio život u Parizu. Miroslav Kraljević hrvatski je slikar i grafičar (Gospić, 1885. – Zagreb, 1913.). Završivši nakon Račića studij u Münchenu 1910. godine, 1911. odlazi u Pariz. Tijekom razmjerno kratka boravka u Parizu (1911.–12.) prihvatio je, kao aktivan sudionik, dostignuća glavnih smjerova suvremene likovne avangarde i dosegno punu stvaralačku zrelost.

⁸ Mirko Galić, „Slikar koji je omirisao barut“, u: *Drugo čitanje*, Zagreb: Matica hrvatska, 2007., str. 67.

⁹ Neki od njih su: Leo Junek (1925.), Juraj Plančić (1926.), Antun Mezdjić (1938.), Josip Vaništa (1953.).

¹⁰ Mirko Galić, „Presađena biljka – korijeni ostaju“, u: *Drugo čitanje*, Zagreb: Matica Hrvatska, 2007., str. 80.

¹¹ *Glas Slavonije*, 3. rujna 1991.

¹² Mirko Galić, „Slikar koji je omirisao barut“, u: *Drugo čitanje*, Matica Hrvatska, 2007., str. 69.

¹³ B. R. Plančić, „Ljetopis“, u: Annie Le Brun & Biserka Rauter Plančić, *Slavko Kopač*, Zagreb: MGC Klovićevi dvori, 1997., str. 204.

¹⁴ Osnivači društva *Compagnie de l'art brut*, koji su stvarali i promovirali ovu vrstu umjetnosti, jesu André Breton, Jean Dubuffet, Jean Paulhan, Charles Rattou, Henri-Pierre Roché i Michel Tapié. Na samom početku 1947. godine, sjedište društva bilo je u galeriji Renéa Drouina, a od rujna 1948. premješteno je u veći prostor koji je društvu ustupio Gaston Gallimard tik do svoje izdavačke kuće u Sveučilišnoj ulici 7.

¹⁵ Termin outsider art osmislio je Roger Cardinal 1972. kao englesku inačicu francuskog termina art brut.

¹⁶ Vidi Bilješku 2 u tekstu Željka Marčiuša ovog kataloga.

Tumačeći vlastito slikarstvo 1952. godine, Michel Tapié prvi obrazlaže značenje *bezobličnog* kao odbacivanje organizirane strukture materije, forme i same slike. Za slikare enformela, materičnost, neuobličnost i fizička činjeničnost djela supstitucija je tijela u materiji slike. Enformel izrasta iz nepodnošljive patnje, otuđenja i filozofije egzistencijalizma. Slika je svedena na ogoljeni čin stvaranja bez ikakvog evociranja stvarnosti¹⁷.

Michel Tapié u knjizi *Un art autre* (Drukčija umjetnost) iz 1952. svrstava Kopača među najveće umjetnike poput Marka Rothka i Willema de Kooninga i među jednog od začetnika *sirove umjetnosti* koju naziva i drukčijom. Premda se Kopačeva vedra osobnost naslućivala u njegovu radu, izradio je i nekoliko radova bliskih enformeluu kojima se poigrava tamnim, neukrotivim, živahnim formama koje su često znale „bježati“ i bujati po površini, razlijevati se i gubiti u novim oblicima. Ipak, Kopač se ne odaje tragediji poput predstavnika francuskog enformela Jeana Fautriera (Pariz, 1898. – Châtenay-Malabry, 1964.) i ne odustaje od predmetne realnosti, odnosno figura.

No, želimo li biti poštenu prema Kopačevom stvaralaštvu, koje nastaje na raskrižjima različitih umjetničkih pravaca koji su tada izrastali u umjetničkim središtima ratom izmorene Europe, nikako ne smijemo preskočiti njegovu vrlo kratku epizodu vezanu uz nadrealizam na samom početku njegova konačnog dolaska u Pariz 1948. godine. Premda je u intervjuima često ponavljao kako se „nije pronašao u Bretonovom nadrealističkom evanđelju“,¹⁸ ipak valja istaknuti poveznicu između Kopača i Andréa Bretona (Tinc-hebray, 1896. – Pariz, 1966.), ključne figure francuskog nadrealizma i autora njegova tri manifesta. Kopač je uz ljubav prema slikarstvu i kiparstvu bio i istinski bibliofil. Uživao je u ilustriranju, uvezivanju i izradi krhkih umjetničkih knjiga. U Italiji je izrađivao grafike s bakropiscem Luigiem Bartolinijem, a po dolasku u Pariz počeo je izrađivati litografije.¹⁹

Kopačevo prvo izdanje oslikane poezije nosi naziv *Gađanje mete* (*Tir à cible*). Umjetnik je pisao naizmjenice horizontalno i vertikalno, pa se čini da riječi plešu po papirima. Priča o doživljajima proživljenima na jednom sajmenom danu raspoređena je na šest stranica koje su presavijene u formi harmonike. Još jedna presavijena stranica ukrašena je crtežima čudnovatih hibridnih životinja. Ovo jedinstveno izdanje svojim jednostavnim papirom, malim dimenzijama, nedostatkom margina i nekorištenjem fontova poznatih firmi paradigmatički je primjer artbrutovskog pristupa izdavaštvu: male ilustrirane knjige koje ručno izrađuju autori bilo kojim sredstvima. Sâm je pak tekstualni sadržaj onaj koji se približava tehničarima automatskog pisanja, koju njeguje nadrealistička skupina autora okupljena oko Bretona.²⁰

Nedugo nakon *Gađanja mete*, Kopač oslikava poemu *U pogledu božanstava* (*Au regard des divinités*) čiji je autor sâm André Breton. Stotinu primjeraka Bretonove oslikane poezije otisnute za otvaranje Kopačeve izložbe u Galeriji Message u Parizu 1949., čiji je pokrovitelj bio sâm Breton, svjedoče o dodirnim točkama između Kopača i nadrealizma. Osim toga, ta epizoda iz ranih pariških godina svjedoči kako je Breton nedugo nakon što je upoznao Kopača shvatio da je riječ o umjetniku koji mora pokazati svoj rad pariškoj publici, u čemu mu je i pomogao priredivši mu 1953. izložbu u svojoj galeriji *À l'Étoile scellée*, vodećoj galeriji nadrealista.

Tome je prethodio Kopačev skroman, ali srčan poklon. Zaigran u izradi oslikane poezije, Kopač izrađuje još jednu vizualnu poeziju, *Sunce zalazi u zemlji slonova* (*Le soleil se couche au pays des éléphants*, 1951.), koja je lišena riječi. Na šest tankih drvenih pločica povezanih konopcem prikazuje životinje iz afričkog bestijarija kao što su slonovi, majmuni, ptice, kornjače, mravojedi. Kopač je jedan primjerak 15. travnja 1951. poslao Bretonu uz pismo,

ispričavajući mu se na odveć spontanoj izvedbi izvedbe, moleći ga da uvaži iskrenost i užitak kojima je stvarao poemu, te ističući kako je se nipošto ne bi smjelo suditi s previše ozbiljnosti. Prijateljstvo s Bretonom nije potrajalo zbog Dubuffetovih sukoba s vođom nadrealista.²¹ Kopač na ovom radu grebe po površini, što se često može primijetiti u njegovim radovima od 1940-ih godina nadalje, posebice u djelima animalne tematike.

U Venceu na jugu Francuske, gdje je 1955. Kopač kupio kuću kako bi ondje provodio ljeta kao i Dubuffet, upoznao je izdavača i galerista Alphonsea Chavea i njegova sina Pierra Chavea. U njihovoj je galeriji izlagao s poznatim imenima poput Karela Appela, Césara, Alberta Giacomettija, Antoineta Pevsnera i drugih.²² Pierre Chave tiskao je Kopaču jednu poemu i jednu zbirku poezije. Kopač je na svom izdanju *knjige umjetnika* („artist book“) *Pijani šešir* (franc. *Le chapeau ivre*) radio oko tri godine. Ovo je djelo od korica do korica u potpunosti njegov autorski rad, od stihova do dizajna stranica. Uvez je posebno dragocjen: „lažni“, odnosno naslikani čipkani reljef mjestimice zamjenjuje prava čipka koja postaje dio kolaža.²³

Izdanje je tiskano u 120 primjeraka. Svi imaju potpis autora i izrađeni su u tehnici litografije u 160 primjeraka. Izdanje je posvećeno Jeanu Dubuffetu, a njegovo tiskanje okončano je tek 1994. Zbirka pjesama *Moji sati prebogati* (franc. *Mes très riches heures*) također je njegov autorski rad od korica do korica. Izdavač Pierre Chave pomogao mu je u odabiru papira i detalja kao što je čipka iskidana iz grudnjaka ili rukom napisan tekst. Kopač je svoje kompozicije izrađivao na zasebnim papirima koji su naknadno lijepljeni u cjelinu. Izdanje je tiskano u grafičkoj tehnici litografije u 160 primjeraka. Kopač je potpisao sve primjerke.²⁴

Tijekom 1940-ih Kopačev se rad tipološki veže uz vrlo šarolik bestijarij. Jedno od njegovih paradigmatičkih djela bez sumnje je *Krava iz 1948.*, nastala prije čuvene Dubuffetove *Krave sa suptilnim nosom* iz 1954. Životinja je naslikana u profilu, reducirana na likovni rječnik djeteta. Mirna i pitoma, krava na ispaši s velikim vimenom i rogovima zauzela je cijelu površinu slike. Površina njezine kože može se promatrati kao renesansna *pala portante*, slika na slici. Ostali Kopačevi radovi s animalnom tematikom, poput *Majke iz 1949.*, prikazuju ludičke scene: majka na leđima drži jedno mladunče dok drugo doji; *Krave u šetnji* iz iste godine prikazuju tri vrlo samouvjerenene krave (dvije ženke i jednog mužjaka) koje, frontalno postavljene u odnosu na promatrača, pomalo indiferentnih izraza lica izgledaju kao da časkaju u nečemu posve nevažnom. Kopač negira dubinu slike čineći prikaze plošnima, pozadine označuje samo bojom, a kolorit koji koristi često se razlikuje od onoga iz svijeta zbilje. Odjevene u žuto, sivo i crvenkasto, kravice u šetnji kopiraju modne odabire onih sa slike *Kravari iz 1948.*, koja osim životinja prikazuje i dva ljudska lika te drveće.

Kornjača (*Na Galapagoškim otocima iz 1952.*), kao i čuvena krava kao nekakav totem rasprostire se po cijeloj površini platna. Za nju su Kopaču ljudi iz Dalmacije i Bosne znali natuknuti da ih podsjeća na stečke iz njihovih krajeva, što je umjetniku bilo osobito drago čuti jer je volio održavati veze sa svojom prvom domovinom. Nešto kasnije, 1967. godine, Kopač slika jedan od većih svojih formata, *Volove* (128x161 cm), na kojem multiplicirani volovi kao da polagano plutaju po plošnoj površini slike. Kratki, vidljivi potezi kistom koji se granaju u različitim smjerovima, grebanje po kombinaciji oker i sivih tonova mazanih u više nanosa govore o slikaru koji tretira s jednakom pažnjom svaki komad svoga platna.

Na koncu, usijano crveni konj sa svojim lelujavim umnoženim rogovima koji lepršaju po zraku nestvarni kao rog kakva jednoroga, središte je kompozicije *Stara Slavonija iz 1947.*, koja će 1989. godine u uvećanom mjerilu biti

17 Prema definiciji Željka Marcijuša. Vidi: <https://nmmu.hr/page/3/?s=enformel>18 Mirko Galić, „Presadena biljka – korijeni ostaju“, u: Drugo čitanje, Zagreb: Matica hrvatska, 2007., str. 81.

19 Dubuffet i Kopač su 1948. godine kupili prešu za izradu litografija za potrebe društva Compagnie de l'art brut. Zbog jasnih zanatskih karakteristika, litografija je postajala sve popularnija na tržištu grafika.

20 Fabrice Flahutez, Pauline Goutain, Roberta Trapani, Slavko Kopač, Ombre et matières, Shadows and Materials, Paris: Gallimard, 2021., str. 313-314.

21 Isto, str. 190-200.

22 Isto, str. 242-243.

23 Isto, str. 254.

24 Isto.

prenesena na svečani zastor HNK Osijek. Društvo mu čine još dva konja, a simpatični trojac smješten je u bukolički krajolik šume sa žuto-crvenim i zelenim krošnjama i grmovima. Budući da Kopač nije dolazio u Hrvatsku od Drugog svjetskog rata, ponudu koju je dobio od Gradskog osječkog poglavarstva da oslika svečani zastor u HNK Osijek radosno je prihvatio. Predložio je da se kompozicija njegove *Stare Slavonije* prenese na svečani zastor. Prijedlog je prihvaćen i prema toj slici 1989. godine oslikan je današnji svečani zastor HNK Osijek. Na platnu od 63 kvadratna metra Kopač je radio uz asistenciju slikara Rudolfa Labaša (Stari Golubovec, 1941.). Zajedno sa suprugom Paulette, Kopač je došao na svečanu premijeru Verdijeva *Nabucca* 1989., kada je publici premijerno prikazano svečano platno.

Ipak, najjasniji indikatori imaginacije Slavka Kopača vidljivi su u njegovom korištenju gume, materijala sklonog pucanju koji na Kopačevim djelima i nakon više od pola stoljeća ne odaje tragove starenja. Kopač gume kida, brusi, fino oblikuje, prilagođava kompoziciji te kolažno tretira reljefnu površinu. Ponegdje intervenira s nijansom plave koja se ponavlja na brojnim njegovim radovima. *Vukodlak, Stablo list, Maska II, Kornjača* (sve iz 1962.) moćni su prikazi jednostavnih formi koje na razinu simbola uzdiže sofisticirana uporaba gume. Dominirajući površinama u tamnim tonovima s manje učestalim svijetlim detaljima, ovi su radovi čista poezija *chiaroscuro*. Protagonist jest *scuro*, ali finoća izvedbe i njezina jednostavnost začinjena neobičnim detaljima poput uporabe olova čini ove radove svečanima, nipošto tmurnima ili zastrašujućima. Nekoliko kapi tog rastopljenog neplemenitog materijala u središtu kompozicije *Zahrdali list*, ili olovno bilje koje izrasta iz *Crne zemlje* (obje 1961.) i koje se zaledilo u trenutku nakon što se razlilo po platnu, zapečativši ga na način na koji se to do tada nije radilo, konačno potvrđuju Kopača kao vrsnog alkemičara koji bez prestanka traga za eliksirom života.

Je li Anselm Kiefer (Donauerschugen, 1945.), suvremeni njemački umjetnik (koji je svoja monumentalna platna krajem 1970-ih i početkom 1980-ih zalijevao olovom), poznavao čudesan Kopačev rad koji je nastao puna dva desetljeća prije njegovog, ne možemo sa sigurnošću reći, ali možemo ustvrditi da je Kopač bio među pionirima slikarske uporabe olova.²⁵

Kopačevo vječno istraživanje materijala najopipljivije je u njegovim minijaturnim keramikama koje kustosica njegove zbirke u Klovičevim dvorima, Iva Sudec Andreis, naziva „uvjetno rečeno kiparskim opusom“, pojašnjavajući kako je riječ o „krhkim slika-skulpturama, reljefima i papirmašeima“ koje, „iako slobodne u svojoj oprostivosti i trodimenzionalnosti, ne možemo potpuno odvojiti od njegova slikarstva“.²⁶ Promatrajući te nježne skulpturice, koje su mogle nastati u Mezopotamiji, u Abuovom hramu ili na Kreti nekih 2500 godina pr. Kr. kao kakvi zavjetni kipići, opet utvrđujemo koliko je Kopačeva umjetnost ukorijenjena u prvim civilizacijama čovječanstva. S druge pak strane, ista ruka stvara monumentalnu armirano-betonsku *Ženu* iz 1950., čija se korpulentnost i grubo obrađena površina tijela s elementima cigle nameće promatraču.

Od 70-ih godina 20. st., Kopač se upušta u stvaranje intimističkih kolaža kojima povećava formate. *Cvječarica* iz 1972. nježno je tkanje finih papira koji nekad jesu svileni papiri, a nekad na svilu samo podsjećaju. U tom razdoblju

nastaju i brojni aktovi (*Četiri godišnja doba* iz 1978. ili *Žena koja se češlja* iz 1984. godine). Svi oni na posve nekonvencionalan i nonšalantan način korespondiraju s pjesmama iz erotske zbirke poezije *Moji sati prebogati*. Svi Kopačevi umjetnički činovi tjeraju nas jedinom mogućem zaključku: Slavko Kopač renesansni je umjetnik poslijeratne umjetnosti 20. stoljeća koji je zbog savršene mjere u svojoj umjetnosti zaslužio epiteta *univerzalnog i svevremenskog*. Njegova likovna djela govore, s njima se upuštamo u dijalog. Riječima francuskog književnika i povjesničara umjetnosti Andréa Malrauxa, „svako remek-djelo utjelovljuje stvaralački napor ljudske zajednice koja se svjesno hvata ukoštac s izazovima prolaznosti, vječnosti i sudbine, kroz dijalog koji vrijeme ne može zaustaviti“.²⁷

Kopač kroz godine i gradove gradi stil kojim slobodno oblikuje forme, tražeći neprestance nove podloge (drvo, sadru, cement, papirmaše...) i eksperimentirajući s novim tehnikama kao što je grebanje i struganje. Osim umjetnosti, Kopač je do kraja volio svoj Pariz. Jednom mu je prilikom najveći hrvatski kipar Ivan Meštrović (Vrpolje, 1883. – South Bend, 1962.) poručio da dođe u Ameriku, njemu za asistenta. „Nisam se odazvao jer nisam znao engleski. Hvala Bogu što nisam znao!“, priznao je Kopač, aludirajući na zadovoljstvo svojim životom u Francuskoj. Do kraja je volio i svoju Hrvatsku. Za vrijeme Domovinskog rata (1991. – 1995.),²⁸ u intervjuu za Glas Slavonije izjavio je kako nije siguran hoće li njegovo srce preživjeti sve bombe bačene na Vinkovce, ali kako je siguran da će Vinkovci sve preživjeti!²⁹ Sveukupno 70 djela darovao je Galeriji Klovičevi dvori, a 50 djela njegova žena Paulette i sin Laurent darovali su Gradskom muzeju Vinkovci.³⁰

Izložbom *Kopač* s gotovo 200 umjetničkih djela i arhivskom građom izloženom u Meštrovičevu paviljonu redefiniramo poziciju ovog paradigmatskog umjetnika kao velikana europskog slikarstva koji je stvarao na rubu figuralnosti, u intimističkim raspoloženjima i ludičkim okruženjima. Slavko Kopač zaista ostaje, kako je zapisao likovni kritičar i teoretičar Josip Depolo (Zadar, 1919. – Zagreb, 2000.), „jedan od rijetkih slikara koji je otišao u Pariz da tamo nešto donese, a ne da iz Pariza iznese“.³¹ Na tom tragu i povjesničar umjetnosti Grgo Gamulin (Jelsa, 1910. – Zagreb, 1997.) u svojoj knjizi „Hrvatsko slikarstvo 20. stoljeća“ pišući o Kopaču zaključuje kako je on „jedan od onih slikara koji je u svijetu nešto postigao“.

Vlastitom voljom lišen gledanja najvećih umjetničkih djela Kopač je, pročišćena duha i očiju, uspio stvoriti osebujan opus specifičnog rukopisa kojim je ostvario posebnu dionicu u poslijeratnoj umjetnosti 20. st. čime je zaslužio posebno mjesto u europskoj povijesti umjetnosti.

Anita Ruso Brečić

²⁵ Olovov(II) oksid koristi se za glaziranje keramičkih proizvoda, za izradu minija (olovno crveno ili crveno olovo) i kao žuta boja u slikarstvu.

²⁶ Iva Sudec Andreis, „Slavko Kopač – skulpture“, u: Slavko Kopač – skulpture (katalog izložbe), Muzeji Hrvatskog zagorja – Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec, 2014.

²⁷ André Malraux, *The Voices of Silence*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

²⁸ Obrambeni rat za neovisnost i cjelovitost hrvatske države protiv agresije udruženih velikosrpskih snaga – ekstremista u Hrvatskoj, Jugoslavenske narodne armije (JNA) te Srbije i Crne Gore.

²⁹ Sramota hrvatske kulture

³⁰ Galerija likovnih umjetnosti gradskog muzeja Vinkovci od 2004. godine nosi ime Slavka Kopača.

³¹ Mirko Galić, „Presadna biljka – korijeni ostaju“, u: Drugo čitanje, Zagreb: Matica hrvatska, 2007., str. 81.2 Croatian ethnologist and sociologist.

LA BEAUTÉ BRUTE DU POÈTE KOPAČ

Slavko Kopač (Vinkovci, 1913 – Paris, 1995) a vécu à Paris presque un demi-siècle, c'est-à-dire plus de la moitié de sa vie. En ce quasi demi-siècle, il n'a jamais visité le Louvre. Lors d'une interview accordée au journaliste Mirko Galić, il a confié qu'il savait que beaucoup de gens le maudirait pour cela. Mais celui qui ne détient cette information, ne pourrait se douter que Slavko Kopač, auteur d'une œuvre exceptionnelle, ne s'est jamais rendu dans le plus grand et le plus célèbre trésor de l'histoire de la conscience humaine.

Cela fait longtemps que nous avons cessé de partager avec Giovanni Battista Armenini (16^{ème} siècle) la conviction que l'on devient artiste uniquement en s'exerçant sur des moulages de sculptures antiques canoniques, ou celle de Johann Joachim Winckelmann (18^{ème} siècle) qui prétendait que l'antiquité était l'unique mesure du bon goût. Cependant, dans son éternel enjouement et l'extraordinaire légèreté de réalisation de ses œuvres, qui rompt avec l'esthétique d'une certaine époque, Kopač ne rompt point avec les sources desquelles elle a jailli. L'art de Kopač englobe et l'esthétique préhistorique, celle de l'homme de Vučedol qui, il y a 5000 ans, dans sa Slavonie natale, a pour la première fois dans l'histoire confectionné des armes en

série et peint sur de la céramique, utilisant des incrustations faites de coquillages émiettés, et l'esthétique contemporaine, au sein de laquelle un contenu inconnu prend une forme inconnue. L'étymologie du vocabulaire utilisé par cet artiste est reconnaissable, mais les règles selon lesquelles ce vocabulaire forme des significations sont nouvelles et facilement systématisées en une grammaire facile d'accès. Heinrich Wölfflin (1864 – 1945), l'un des plus grands historiens de l'art du début du 20^{ème} siècle, prétendait que nous voyons vraiment seulement ce que nous reconnaissons, et c'est seulement ceci qui peut devenir partie intégrante de notre expérience visuelle, de notre mémoire. Plus on sait, mieux on reconnaît. En appréciant les œuvres de Kopač, nous reconnaissons tout, tout fait partie de notre souvenir. Il n'y a pas d'inconnu, pas de discordances. Nous sommes unis à lui dans le cosmos d'avant la tour de Babel, dans une langue connue de tous, qui englobe la conscience collective, présente et existante depuis longtemps. Kopač a incontestablement beaucoup observé, et sans jamais narrer ni interpréter, il a décanté dans son art, à sa manière pimpante et franche, seule l'expérience.

Slavko Kopač est né en 1913 à Vinkovci, qui à cette époque était un milieu largement multiethnique, multiconfessionnel et multilingue, et qui, durant la période du dernier quart du 19^{ème} siècle jusqu'au début du 20^{ème}, a connu une forte croissance et conjoncture économique, et avec cela, un essor démographique important. C'était un endroit très convoité pour y travailler et comme lieu de vie, et les gens venaient s'y installer de toutes parts de la monarchie Austro-Hongroise. Etant donné que Vinkovci était la plus grande plaque tournante pour le transport ferroviaire, qui a obtenu, en 1920, le statut de ville, cela n'étonne pas qu'à cette époque furent construits de nombreuses fabriques et moulins à vapeur. De plus, pendant cette période, à Vinkovci étaient actifs plusieurs centaines d'ateliers artisanaux et commerces. Le père de Kopač en avait un aussi. Vinkovci avait à cette époque-là également sa scène théâtrale. En 1929, Kopač a même reçu un avertissement pour avoir fréquenté le théâtre sans permission.

Jusqu'aux classes terminales du lycée, Kopač ne s'est pas vraiment démarqué à l'école. Il a même été obligé de doubler deux classes. Régulièrement, il avait de la difficulté en cours de français, mais tout aussi régulièrement, il excellait dans le dessin. Son enseignant de dessin, le peintre Vinko Pajalić (Rijeka, 1896 – Zagreb, 1969), a joué un rôle déterminant pour lui. Et peut-être que ce sont justement ses origines qui ont joué un rôle dans son approche à la création. Cette façon de « ne pas copier, mais de créer ». Ce qui confirme l'une des thèses de Mirko Kus Nikolejev (1896 – 1961) qui affirme que « l'expérience personnelle » du paysans-artiste est liée au vécu collectif, à la tradition, à l'oralité et aux coutumes. Il n'y a aucun doute que c'est justement grâce à son professeur Pajalić que Slavko s'est inscrit en 1933 à l'Académie royale des beaux-arts (aujourd'hui l'Académie des beaux-arts) de Zagreb, où, pendant cinq ans, il a appris tout ce que plus tard, et sans révolte particulière, il rejettera. Dans la première galerie privée de Zagreb, le *Salon Ullrich*, Kopač a exposé pour la première fois avec son ami et collègue Mladen Veža (Brist, 1916 – Zagreb, 2010). Le célèbre peintre et historien de l'art croate, Ljubo Babić (Jastrebarsko, 1890 – Zagreb, 1974), a émis des remarques positives sur la découverte de ces jeunes espoirs, et a commenté leur apparition sur la scène croate en soulignant leurs points de convergence, mais aussi leurs différences. Il caractérise Kopač avant tout de Slavonien, avec l'argumentation suivante : « il est plus lent dans la compréhension, il est réceptif et doux, tout en étant plus sensible à la couleur et le ton que Veža ». A l'époque des études Kopač, Zagreb prenait progressivement l'allure d'une métropole. Pendant le mandat du maire Vjekoslav Heinzlet de son successeur Stjepan Srkulj d'importantes constructions ont été lancées. Malgré cela, et grâce à Kraljević et Račić, les artistes s'étaient épris de Paris. Vladimir Becić (1886 – 1954), dont Kopač était l'élève, parlait souvent de Paris avec beaucoup d'enthousiasme, ce qui a encouragé Slavko à partir à Paris « même à pieds ».

La bourse qu'accordait l'Institut Français au nom du gouvernement français à partir de 1925 a permis à nombreux de nos artistes de se perfectionner à Paris. Slavko a été bénéficiaire de cette bourse en 1939, à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale. Il se promenait sur les allées et les boulevards parisiens déserts, où l'on pouvait rencontrer des soldats, avec Leo Junek (1899 - 1993), le peintre croate qui, comme Kopač, est resté à Paris jusqu'à la fin de sa vie. *Lorris Junek* (la signature de Junek en français) se considérait comme Français, alors que Slavko a acquis la nationalité française seulement quand elle est devenue indispensable pour la suite de son action artistique à Paris, au sein de l'association *Compagnie de l'art brut*. Junek a francisé son prénom et se disait Français d'origine croate, alors que Kopač ne cessait de répéter qu'il traînait toujours avec lui la poussière de Vinkovci, se comparant à une plante rempotée et en précisant que « les racines restent ».

A Kopač et à d'autres collègues plus jeunes, Junek a fait découvrir Paris dans lequel « tout avait été possible et permis... en termes d'ambiance, d'atmosphère ». Kopač est arrivé dans la ville des musées et des cathédrales dans laquelle presque tout avait été fermé, mais aussi dans la ville dans laquelle il a appris un tas de choses de Junek. Après son séjour parisien rendu possible par la bourse qui lui a été octroyé, et durant lequel Kopač peint en

utilisant la technique du tachisme qu'il a repris de Junek, il retourne à Zagreb, d'où il est, en 1940, muté à Mostar. Puisqu'à Mostar, il a été choisi pour succéder au peintre Antun Motika (Pula, 1902 - Zagreb, 1992) au poste d'enseignant de l'art, il avait l'habitude de dire qu'il était parti à Mostar seulement pour que puisse naître une blague : « Motika parti, Kopač sera de la partie » (Motika signifiant « pioche » en croate et Kopač « celui qui pioche »).

Malgré la guerre, Kopač prend un congé non payé et part pour Florence, où il entame des études d'histoire de l'art qui dureront de 1943 à 1948. En seulement trois ans, il expose une dizaine de fois. Le recteur de l'Académie des arts appliqués de Florence étant un ami à lui, attire l'attention du public sur l'œuvre de Kopač. Après la publication d'un article sur l'artiste français Jean Dubuffet (Le Havre, 1901 - Paris, 1985) dans un magazine italien, un ami de Slavko, Falzoni, lui recommande de se rendre à Paris pour rencontrer le dit Dubuffet qui « pense de façon similaire que Slavko ». A Florence, Kopač peint surtout des gouaches et des aquarelles, en flirtant parfois avec le vocabulaire surréaliste. Pendant tout ce temps, il continue à rêver de Paris et, après avoir longuement flâné de villes en villages, il arrive dans la capitale de l'art et de la culture, en 1948. Son frère vivait déjà dans une banlieue parisienne. Peu après son arrivée à Paris, la rencontre-clé avec Jean Dubuffet entame ce qui deviendra une amitié pour la vie, mais aussi une collaboration artistique. Deux hommes issus de milieux complètement différents, une éducation similaire et un caractère complètement opposé, se sont rencontrés et peu après cette rencontre, ils sont arrivés à la conclusion que, de manière simultanée, dans des conditions et des contextes totalement différents, ils créent un art très similaire, de par sa forme et de par son contenu. Dubuffet n'a pas perdu son temps. En 1948 déjà, il nomme Slavko en tant que curateur et archiviste de la *Collection de l'Art brut*, qui naît au sein de l'association *Compagnie de l'art brut*. Kopač était le curateur de la collection jusqu'à son déménagement définitif à Lausanne, en Suisse, en 1975. A ce moment-là, la collection comptait environ 5000 œuvres de 133 auteurs. Aujourd'hui elle compte plus de 70 000 œuvres. Ces engagements et son cahier des charges au sein de la *Collection de l'Art brut* étaient pour Kopač plus importants que sa peinture. Il disait que, pendant vingt ans, il utilisait une seule ligne de métro, celle qui reliait son appartement à l'adresse de la collection de l'Art brut.

L'art brut apparaît dans les années 1940, alors que *l'art informel*, connu en Croatie sous le nom de « enformel », naît dans les années de l'après-guerre, entre 1950 et 1960, en rejetant les conventions artistiques établies et en introduisant sur le répertoire des techniques artistiques toute une série de nouveaux matériaux jusqu'alors étrangers à la peinture. Ces deux mouvements sont en effet ceux auxquels on associe la majeure partie de l'activité artistique de Kopač. *L'Art brut* est un terme introduit par Jean Dubuffet pour des productions artistiques spontanées, décomplexées et franches, réalisées par des artistes isolés, d'obscures individus créatifs dont l'activité n'est pas connue du public, et dont les travaux n'ont rien à voir avec l'art connu que l'on rencontre dans les musées, les galeries et les salons. En 1952, en expliquant sa propre activité picturale, Michel Tapié est le premier à thématiser *l'informel* en évoquant le rejet de structure organisée du matériau, de la forme et de la peinture elle-même. Pour les peintres de l'informel, la matérialité, l'abstraction et la corporéité d'une œuvre se substituent au corps de la matière de la peinture. Quoique né d'une souffrance intolérable, de l'aliénation et de la philosophie de l'existentialisme, l'informel est un mouvement anti-intellectuel. L'image est réduite à l'acte nu de la création, sans aucune évocation de la réalité. Dans son livre *Un art autre* de 1952, Michel Tapié place Kopač aux côtés des plus grands artistes tels que Mark Rothko et Willem de Kooning, et le cite pour avoir été l'un des fondateurs de l'art brut. Même si la personnalité joyeuse de Kopač ressort de son œuvre, il a réalisé d'excellentes œuvres de verve informelle, dans lesquelles il s'est amusé avec des formes indomptables, des formes vivaces qui avaient l'habitude de « fuir » et d'émaner de la surface, se déverser et se perdre dans d'autres formes.

Mais si l'on veut témoigner le respect à la création artistique de Kopač qui lui est dû, née au croisement de différents mouvements artistiques qui se sont formés alors, dans les centres artistiques d'une Europe épuisée par la guerre, nous ne pouvons faire fi d'un court épisode datant de 1948 et lié au surréalisme, lors de son arrivée définitive à Paris. Quoi que, dans ses interviews, il répétait souvent qu'il « ne se retrouvait pas dans l'évangile surréaliste de Breton », il est important de souligner le lien entre Kopač et André Breton (Tinchebray, 1896 - Paris, 1966), la figure emblématique du surréalisme français et auteur de trois manifestes sur le surréalisme. En plus de son amour pour la peinture et la sculpture, Kopač a été un véritable bibliophile. Il prenait beaucoup de plaisir à illustrer, relier et confectionner de petits livres d'art fragiles. En Italie, il réalisait des gravures avec le graveur Luigi Bartolini, et à son arrivée à Paris, il a commencé à créer des lithographies.

La première publication de poésie illustrée de Kopač s'intitule *Tir à cible*. L'artiste y a alterné écriture horizontale et verticale, de sorte qu'on a l'impression que les mots dansent sur les papiers. Le récit sur les aventures vécues un jour de foire est reparti sur six pages pliées en forme d'accordéon. Une autre page pliée est décorée de dessins d'animaux étonnants et hybrides. De par son papier modeste, ses dimensions menues, l'absence de marges et la non-utilisation de polices d'écriture usuelles, cette pièce unique représente un exemple paradigmatique de l'approche Art Brut à l'édition : de petits livres illustrés fabriqués manuellement par des auteurs avec les moyens du bord. Le texte, lui, est proche de la technique d'écriture automatique, choyée par les auteurs surréalistes u cercle de Breton.

Peu après son *Tir à cible*, Kopač illustre le poème *Au regard des divinités* d'André Breton. Une centaine d'exemplaires du recueil illustré de poésie de Breton imprimé pour le vernissage de l'exposition de Kopač à la galerie *Message* à Paris, en 1949, dont le mécène était Breton en personne, témoignent des points de convergence entre Kopač et le mouvement surréaliste. De plus, cet épisode des premières années parisiennes de Kopač témoigne du fait que peu après avoir fait la connaissance de Kopač, Breton a compris qu'il s'agissait d'un artiste qui doit révéler ses œuvres au public parisien, ce à quoi il a lui-même contribué en lui organisant une exposition dans sa galerie À l'étoile scellée, galerie-phare des artistes surréalistes.

Ceci a été précédé par un cadeau modeste mais chaleureux de Kopač. Enchanté par la confection de poésie peinte, Kopač fabrique une nouvelle poésie visuelle, intitulée *Le soleil se couche au pays des éléphants* (1951), exempte de paroles. Sur six lamelles fines reliées entre elles par des ficelles, il grave des animaux du bestiaire africain tels que des éléphants, des singes, des oiseaux, des tortues, des fourmiliers. Le 15 avril 1951, Kopač a envoyé un exemplaire de cette œuvre à André Breton, l'accompagnant d'une lettre et s'excusant de la façon modeste et simple dont l'œuvre avait été fabriquée, en le priant d'honorer la franchise et le plaisir qu'il a ressentis en réalisant ce poème tout en soulignant qu'il ne fallait surtout pas le juger trop sérieusement.

L'amitié avec Breton n'a pas eu de suite à cause d'un conflit qui sépara Dubuffet et le chef des surréalistes. Sur cette pièce, Kopač gratte la surface des lamelles, ce que l'on peut souvent observer dans ses travaux à partir des années 1940, surtout dans les œuvres sur des thématiques bestiales.

A Vence, au sud de la France, où Kopač a acheté une maison en 1955 pour y passer ses étés tout comme Dubuffet, il a fait la connaissance de l'éditeur et galeriste Alphonse Chave et son fils Pierre Chave. Dans leur galerie, il a exposé aux côtés des artistes tels que Karel Appel, César, Alberto Giacometti, Antoine Pevsner et d'autres. Pierre Chave a publié un poème et un recueil de poèmes de Kopač. Kopač a travaillé pendant trois ans sur la publication de son livre d'artiste *Le bateau ivre*. Cet ouvrage est un travail d'auteur dans son intégralité, y compris la couverture du livre, les vers, ainsi que le design des pages. La reliure est particulièrement précieuse: un bas-relief en « fausse » dentelle, c'est-à-dire peinte, est, par endroit, remplacé par de la vraie dentelle qui devient partie intégrante du collage. La publication est imprimée en 120 exemplaires. Ils portent tous la signature de l'auteur et sont réalisés

dans la technique de lithographie. La publication est dédiée à Jean Dubuffet et la phase d'impression a été finalisée seulement en 1994.

Le recueil de poésie *Mes riches heures* est également un travail d'auteur dans son intégralité. L'éditeur Pierre Chave a assisté l'artiste dans le choix du papier et des détails tels que la dentelle arrachée à un soutien-gorge ou le texte écrit à la main.

Kopač fabriquait ses compositions sur des papiers séparés, collés ensemble par la suite. Cette publication a été imprimée dans la technique de lithographie, en 160 exemplaires. Tous les exemplaires portent la signature de l'auteur.

Vers la fin des années quarante du 20^{ème} siècle, le travail de Kopač met en scène un bestiaire très riche. L'une de ses œuvres paradigmatiques est sans doute la *Vache* (1948), créée avant la fameuse *Vache au nez subtil* de Dubuffet, de 1954. L'animal est peint de profil, réduit au vocabulaire pictural d'un enfant. Calme et apprivoisée, la vache dans le pâturage, avec ses mamelles immenses et des cornes occupe toute la surface de l'image. La surface de sa peau peut être vu comme la *pala portante* de l'époque de la renaissance, une image dans l'image. Les autres œuvres de Kopač thématiques des bêtes comme la *Mère*, de 1949, présentent des scènes ludiques : la mère porte sur le dos un petit tout en allaitant un autre ; *Les vaches en promenade* de 1949 mettent en scène trois vaches très sûres d'elles (deux femelles et un mâle), positionnées frontalement par rapport à celui qui observe, et avec leurs moues quelques peu indifférentes, ont l'air de papoter de quelque chose de tout à fait insignifiant. Kopač nie la profondeur de l'image en rendant les représentations planes, le fond est signifié uniquement par la couleur et la palette qu'il utilise est souvent différente de celle du monde réel. Vêtues de jaune, de gris et de rouge clair, les vaches en promenade copient les choix de mode de celles de l'image *Vachers*, de 1948, qui, en plus des animaux, représente deux figures humaines et les arbres. Bien que tous les éléments picturaux soient en deux dimensions, ici Kopač ne nie pas la profondeur de l'image. La tortue (*Aux îles de Galápagos* de 1952.), de même que la fameuse vache, tel un symbole saint, s'étendent à travers toute la surface de la toile. « Les gens d'ici » disaient parfois à Kopač qu'elle les faisait penser à des stèles de notre région, ce que l'artiste appréciait entendre puisqu'il était resté lié à sa première patrie. Un peu plus tard, en 1967, Kopač peint l'une de ses plus grandes toiles, *Boeufs* (128x161 cm), sur laquelle des bœufs multipliés ont l'air de flotter sur la surface plane de l'image. Cette surface est de nouveau une image en soi. Des touches brèves et visibles de pinceau qui se ramifient dans différents sens, le grattage sur un mélange de couleur ocre et de tons gris appliqués en plusieurs couches témoignent du travail d'un peintre qui peint avec la même attention chaque parcelle de sa toile.

Pour finir, les chevaux rouges, avec leurs cornes ondulantes et multipliées qui flottent dans l'air, irréels comme la corne d'une licorne, représentent le centre de la composition *Veille Slavonie* de 1947, qui sera transposée en 1989, à plus grande échelle, sur la toile de cérémonie du Théâtre national d'Osijek. N'étant pas revenu en Croatie depuis la Seconde Guerre mondiale, Kopač accepta l'invitation de la ville d'Osijek à peindre le rideau de cérémonie du théâtre national avec enthousiasme. Il a proposé que la composition de sa *Vieille Slavonie* soit transposée sur le rideau de cérémonie. La proposition est acceptée et c'est d'après ce tableau qu'en 1989 est peint le rideau de cérémonie actuel du Théâtre national d'Osijek. Sur une toile grande de 63 mètres carré Kopač a travaillé avec l'aide du peintre Rudolf Labaš (Stari Golubovec, 1941). Accompagné de sa femme Paulette, il se rendra en 1989 à l'avant-première du *Nabucco* de Verdi, où, pour la première fois, le rideau de cérémonie est présenté au public.

Cependant, l'indicateur le plus évident de l'imagination de Slavko Kopač se retrouve dans son utilisation du pneu, un matériau enclin au craquellement qui, sur des œuvres de Kopač, un demi-siècle après, montre toujours des traces de vieillissement. Kopač déchire, polit, façonne et adapte les pneus à la composition et traite le relief de sa surface à la façon d'un collage. Ici et là, il intervient avec une nuance de bleu qui se répète dans nombreuses

de ses œuvres. *Loup-garou*, *Arbre feuille*, *Masque II*, *Tortue* (tous de 1962) sont autant de représentations puissantes de formes simples qui élèvent l'utilisation sophistiquée du pneu au niveau du symbole. Dominés de surfaces en tons foncés, parsemés, moins souvent, de détails clairs, ces travaux sont un condensé de la poésie du clair-obscur. L'obscur est le protagoniste, mais la finesse de la réalisation et sa simplicité agrémentée de détails étonnant, comme par exemple l'utilisation du plomb, rend ces œuvres solennelles et aucunement sombres ou effrayantes. Les quelques gouttes de plomb fondu au centre de la composition de *Feuille rouillée* ou encore sur des plantes en plomb qui poussent de *Terre noire* (les deux de 1961), et qui se sont figées au moment où le plomb a coulé sur la toile en la marquant ainsi d'une façon encore inconnue au métier à cette époque, confirment définitivement que Kopač était un alchimiste exceptionnel, en quête permanente de l'élixir de vie. C'est à se demander si Anselm Kiefer (Donaueschugen, Allemagne, 1945), l'artiste contemporain allemand (qui, vers la fin des années '70 et début des années '80 couvrait ses toiles de plomb), connaissait l'œuvre étonnante de Kopač, réalisée deux décennies avant la sienne. Nous ne pouvons pas le dire avec certitude, mais nous pouvons affirmer que Kopač était l'un des pionniers de l'utilisation décorative du plomb.

Sa recherche permanente des matériaux est palpable dans ses miniatures en céramique, que la curatrice de sa collection à la galerie Klovičevi dvori, Iva Sudec Andreis, appelle « un corpus de sculptures », en précisant qu'il s'agit de « fragiles picto-sculptures, reliefs et papiers-mâchés ». « Quoique libres dans leur façon d'occuper l'espace et leur tridimensionnalité, nous ne pouvons pas les séparer totalement de l'œuvre picturale de Kopač ». En observant ces sculptures gracieuses qui auraient très bien pu être confectionnées en Mésopotamie, au temple d'Abu, ou en Crète, 2500 avant Jésus-Christ, et qui ressemblent à des statuettes votives, nous constatons à nouveau à quel point l'art de Kopač est enracinée dans les premières civilisations de l'humanité. Et pourtant, cette même main crée la *Femme* monumentale en ciment, de 1950, dont la corpulence et la surface du corps, travaillée de manière abrupte ne laissera pas le spectateur indifférent.

Dans les années '70 du 20^{ème} siècle, Kopač s'adonne à la création de collages intimistes, à une échelle plus grande. *Fleuriste* de 1972 est un tissage frêle de papiers fins, parfois en papier-soie, parfois seulement rappelant la soie. A cette époque naissent de nombreux nus (*Les quatre saisons* de 1978) ou *Femme qui se peigne les cheveux* de 1984. Tous ces nus correspondent d'une manière non-conventionnelle et nonchalante aux poèmes du recueil de poésie *Mes riches heures*, qui est en réalité un recueil de poésie érotique. Tous les actes artistiques de Kopač nous poussent vers une seule conclusion possible : Slavko Kopač est un artiste de la renaissance de l'art de l'après-guerre du 20^{ème} siècle, dont le choix d'une mesure parfaite dans toute chose nous impose de le qualifier d'artiste *universel* qui *traverse les époques*. Ses œuvres parlent ; entre elles et nous, un dialogue s'instaure. Et pour citer l'écrivain et historien de l'art français, André Malraux : « tout chef-d'œuvre incarne l'effort créatif de l'humanité qui se débat sciemment avec les défis de l'éphémère, de l'éternité et du destin à travers un dialogue que le Temps ne peut arrêter ».

Au travers des années et des villes, Kopač construit un style par lequel il façonne librement des formes dans une quête permanente de nouveaux supports (bois, plâtre, ciment, papier-mâché...), en appréciant des artistes comme Egon Schile (Tulln sur Danube, Autriche, 1890 - Vienne, 1918), qu'il ne copie et n'imité jamais. Mis à part l'art, jusqu'à la fin de sa vie, Kopač a aimé Paris.

A une occasion, le plus célèbre sculpteur croate Ivan Meštrović (Vrpolje, 1883 – South Bend, USA, 1962) a convié Kopač à venir aux Etats-Unis pour être son assistant. « Je n'ai pas accepté car je ne savais pas parler anglais. Dieu merci que je ne savais pas ! », avoua Kopač, en faisant allusion à sa vie satisfaisante en France. Jusqu'à la toute fin, il a également aimé sa Croatie. Pendant la guerre de Croatie de 1991 – 1995, dans une interview accordée au *Glas Slavonije*, il a affirmé qu'il n'était pas sûr si son cœur allait survivre

toutes les bombes jetées sur Vinkovci, mais qu'il était sûr que Vinkovci allait survivre à tout ! Il a fait don de 70 de ses œuvres à la Galerie Klovičevi dvori. Son épouse Paulette et son fils Laurent ont légué 50 de ses œuvres au Musée de la ville de Vinkovci.

A travers l'exposition *Kopač* au Pavillon Meštrović, où seront exposées presque 200 œuvres d'art, ainsi que les pièces des archives historiques, nous restituons la place de cet artiste emblématique en tant que grand homme de la peinture européenne, qui a créé en marge de l'art figuratif, dans un esprit intimiste et dans des environnements ludiques.

Slavko Kopač reste, comme l'a noté le critique et théoricien d'art, Josip Depolo (Zadar, 1919 – Zagreb, 2000) « l'un des rares peintres qui est parti à Paris pour y apporter quelque chose et non pas pour y prendre quelque chose ». Dans son livre « La peinture croate du 20^{ème} siècle », en parlant de Kopač, l'historien d'art Grgo Gamulin (Jelsa, 1910 - Zagreb, 1997) concluait que « Kopač est l'un de ces artistes qui a eu du succès à l'étranger. » Pour notre part, nous allons conclure modestement et avec tout le respect que nous lui devons, en le remerciant pour l'œuvre qu'il nous a léguée.

S'étant privé, de par sa propre volonté, d'apprécier les plus grandes œuvres artistiques, Kopač, l'esprit et les yeux dégagés, a réussi à créer une œuvre d'une facture spécifique, en laissant une trace singulière dans l'art d'après-guerre du 20^{ème} siècle, ce qui lui a valu une place particulière dans l'histoire de l'art européen. Anita Ruso Brečić

Anita Ruso Brečić

RAW BEAUTY OF KOPAČ THE POET

Slavko Kopač (Vinkovci, 1913 – Paris, 1995) lived in Paris for nearly half a century. During this substantial period, he had never visited the Louvre. In an interview with journalist Mirko Galić, he said he knew that for this, he would be damned by many.¹ However, those who are not familiar with this fact would never associate an artist with an oeuvre such as Kopač's with a man who had never set foot in the most famous and renowned depository of history of the human mind.

Long since have we ceased to share the belief of Giovanni Battista Armenini from the 16th century, that one becomes an artist only by practicing on casts of the classical canonical sculptures, or that of Johann Joachim Winckelmann from the 18th century, on classical antiquity being the sole measure of good taste. However, in his everlasting playfulness and the incredible lightness of execution of his works, Kopač breaks with the aesthetics of a particular period while not breaking with the roots from which it sprouted. Kopač's art also encompasses the prehistoric aesthetics, the one of the Vučedol man, who – in Kopač's Slavonia 5000 years ago – was the first in history to

have serially produced weapons and who decorated ceramics with incrustations made of granulated shells, as well as the contemporary one, in which familiar content takes on an unfamiliar form. The etymology of the vocabulary used by the artist is recognisable; however, the rules with the help of which vocabulary strings into meaning are new, readily systematised into easily surmountable grammar.

Heinrich Wölfflin (1864 – 1945), one of the leading art historians of the early 20th century, claimed that we indeed see only that which we recognise, and only that can become part of our visual experience, of our memory. The more we know, the more we see, the more we recognise. While looking at Kopač's works, we recognise everything, everything is already part of our memory. There are no unknowns, there are no discrepancies. We are united with him in the cosmos preceding the Tower of Babel, in language comprehensible by all, which intervenes in collective consciousness, present and existing since time immemorial. There is no doubt that Kopač himself observed a lot; however, he neither recounted nor illustrated, but rather transferred, brightly and

¹ Mirko Galić, "Presadena biljka – korijeni ostaju", in: *Drugo čitanje*, Zagreb: Matica hrvatska, 2007, p. 81.

wholeheartedly, from himself and into his art – the experience, simply and solely.

Slavko Kopač was born in 1913 in Vinkovci, then a pronouncedly multi-ethnic, multi-confessional, multicultural and multilingual locality, which saw in the last quarter of the 19th century and the early 20th century strong economic growth and a demographic boom. This town was a highly desirable location for work and life, which saw the settling of people from all parts of what was then the Austro-Hungarian Monarchy. Since Vinkovci was a railway hub that gained the status of town in 1920, it is no wonder that a multitude of industrial plants and steam mills were built thereupon. Furthermore, several hundred craft and trade shops operated in Vinkovci in this period. One of them was also owned by Kopač's father. Theatre plays were also regularly performed in Vinkovci at that time. Kopač was even reprimanded in 1929 for *disallowed theatre attendance*.

Up until higher grades, Kopač did not exactly fare well in school. He had to repeat as many as two grades. As much as he regularly had trouble with French, that much he excelled at drawing. He was positively influenced by his teacher, academic painter Vinko Pajalić (Rijeka, 1896 – Zagreb, 1969). Perhaps it is exactly his background that conditioned his subsequent impetus “not to copy, but rather to create”, which confirms one of the theses by Mirko Kus Nikolajev² (1896 – 1961), who claims that the “personal experience” of a peasant-artist is related to the collective, the traditional, the lore, the customary.³ There is no doubt that it is exactly thanks to Pajalić that Slavko enrolled in the Royal Academy of Fine Arts (today the Academy of Fine Arts) in Zagreb in 1933, where he would spend five years learning all of that which he would subsequently reject without much rebellion.

In Zagreb's first private gallery, the *Ullrich Salon*, Kopač debuted together with his friend and peer Mladen Veža (Brist, 1916 – Zagreb, 2010). Renowned Croatian painter and art historian Ljubo Babić (Jastrebarsko, 1890 – Zagreb, 1974) positively reviewed the revealing of rising stars and accompanied their appearance on the scene with accentuating the similarities, but also the differences between the two artists. He characterised Kopač primarily as a Slavonian, which he argues as follows: “his perception is slower, he is receptive and meek, and then again, more sensitive to tone and colour than Veža”.⁴ Zagreb of the period in which Kopač attended the Academy was gradually becoming a metropolis. There was intense construction activity during the term of Mayor Vjekoslav Heinzel⁵ and his successor Stjepan Srkulj.⁶ However, the artist's longing – thanks to Kraljević and Račić⁷ – was directed towards Paris. Vladimir Becić (1886 – 1954), in the class of whom Kopač graduated, often spoke of Paris enthusiastically, which brought Slavko to the decision to go to Paris “even if on foot”.⁸

The fellowship granted by the French Institute on behalf of the French government since 1925 enabled many of our artists further training in Paris.⁹ Slavko attended this fellowship in 1939, at the dawn of the Second World War. Together with Leo Junek (1899 – 1993), our painter who like Kopač stayed in

Paris for the rest of his life, he wandered the desolate allées and boulevards of Paris, frequented by soldiers. *Lorris Junek*, as Junek signed his name in French, considered himself a Frenchman, while Slavko took citizenship when this was necessary for the continuation of his artistic activity in Paris within the society *Compagnie de l'art brut*. Junek francized his name and claimed to be a Frenchman of Croatian descent, while Kopač reiterated that he carries with him the dust of Vinkovci, thus comparing himself to a transferred plant and explaining that “roots persist”.¹⁰

Junek showed to his younger peers Paris, in which “everything was possible and everything was permitted... in terms of the mood, the atmosphere”.¹¹ Kopač arrived in the city of museums and cathedrals, where nearly everything was closed, but also in the city where he learned so much about painting from Junek.¹²

Having completed his fellowship, during which he painted by using the technique of Tachism adopted from Junek, Kopač returned to Zagreb, from where he was referred to Mostar in 1940. Since he replaced painter Antun Motika (Pula, 1902 – Zagreb, 1992) as art teacher in Mostar, he would say that he had gone to Mostar only to make a joke: “A hoe [Motika] left, and a ditcher [Kopač] came”.

Despite the state of war, Kopač took unpaid leave and left for Florence, where he enrolled in the art history study programme lasting from 1943 until 1948. He exhibited around a dozen times in just three years. His friend, the Dean of the Academy of Fine Arts, drew public attention to Kopač's work. Following articles on the French artist Jean Dubuffet (Le Havre, 1901 – Paris, 1985) in an Italian journal, Slavko's friend Falzoni suggested to him that he go to Paris and meet the aforementioned Dubuffet, whose “ideas are similar to Slavko's”.¹³ In Florence, Kopač primarily produced gouaches and aquarelles, and occasionally toyed with Surrealist vocabulary. During all that time, he dreamt of Paris; after various other itineraries, he reached the capital of arts and culture in 1948; his brother had already resided in its suburbs. Not long after coming to Paris, the fateful meeting with Jean Dubuffet marked the beginning of that which would go on to become a lifelong friendship, but also artistic collaboration. Two men with entirely different backgrounds, with similar education, but also with quite different characters met each other and not long thereafter concluded that they simultaneously created quite similar art in terms of form and content, albeit in different conditions and contexts. Dubuffet wasted no time; already in 1948, he placed Slavko in the capacity of chief curator and archiver of the *Art Brut Collection*, formed within the society.¹⁴ Kopač remained in the role of curator until the Collection was ultimately moved to Lausanne (Switzerland) in 1975. That year, the collection featured around 5000 works by 133 authors. Today, the Collection boasts more than 70 000 works. Kopač considered his tasks in the *Art Brut Collection* to be more important than his own art. He would say that he had used a single metro line for 20 years – that from his home to Art Brut.

L'art brut (French for “raw art”)¹⁵ emerged in the 1940s, while *l'art informel*

1 Mirko Galić, “Presadena biljka – korijeni ostaju”, in: *Drugo čitanje*, Zagreb: Matica hrvatska, 2007, p. 81.

2 Croatian ethnologist and sociologist.

3 Feda Gavrilović, “Osnovne teze Mirka Kusa Nikolajeva”, in: *Selekcija*, Zagreb: Artest, 2017, pp. 12-25.

4 Ljubo Babić, “Najmladi”, *Hrvatski dnevnik*, vol. 3, 1938, no. 822, p. 19.

5 Mayor of Zagreb from 1920 until 1928, with a one-year recess (1921), known for numerous town-planning and architectural interventions in Zagreb.

6 Mayor from 1917 until 1920, and from 1928 until 1932. He resumed Heinzel's projects.

7 Josip Račić is a Croatian painter (Zagreb, 1885 – Paris, 1908). In 1905, he enrolled in the Academy in Munich (Hugo von Habermann), at which he made up a separate group entitled Kroatische Schule (Croatian School) together with V. Becić, O. Herman, and M. Kraljević. Having abandoned Secessionist ornamentation and pragmatic art, he turned to pure painting, and is one of the founders of modern Croatian painting. In 1908, he left Munich for Paris, where he painted Parisian landscapes (Pont des Arts, From the Boulevard, In Jardin du Luxembourg, On the Bench, Café on the Boulevard, Place del l'Étoile, On the Seine).

His life tragically ended in Paris. Miroslav Kraljević is a Croatian painter and printmaker (Gospić, 1885 – Zagreb, 1913). Having completed his studies in Munich after Račić in 1910, he arrived in Paris in 1911. During his relatively short stay in Paris (1911-12), he embraced the ac-

chievements of the main movements of the contemporary fine art avantgarde as an active participant, and achieved full creative maturity.

8 Mirko Galić, “Slikar koji je omirisao barut”, in: *Drugo čitanje*, Zagreb: Matica hrvatska, 2007, p. 67.

9 Among them, we also find Leo Junek (1925), Juraj Plančić (1926), Antun Mezdžić (1938), and Josip Vaništa (1953).

10 Mirko Galić, “Presadena biljka – korijeni ostaju”, in: *Drugo čitanje*, Zagreb: Matica hrvatska, 2007, p. 80.

11 *Glas Slavonije*, 3 September 1991

12 Mirko Galić, “Slikar koji je omirisao barut”, in: *Drugo čitanje*, Zagreb: Matica hrvatska, 2007, p. 69.

13 Mirko Galić, “Presadena biljka – korijeni ostaju”, in: *Drugo čitanje*, Zagreb: Matica hrvatska, 2007, p. 81.

14 Founders of the society *Compagnie de l'art brut*, who produced and promoted this kind of art, were André Breton, Jean Dubuffet, Jean Paulhan, Charles Rattou, Henri-Pierre Roché, and Michel Tapié. At the very beginning in 1947, the Society's headquarters were situated in René Drouin's gallery, and were then moved in September 1948 to a larger space, granted to the Society by Gaston Gallimard right next to his publishing house in 7 University Street.

(French for “formless art”), i.e., Art Informel, came into existence in the post-war years of the 1950s and 1960s. By rejecting the taught artistic conventions and by introducing to the repertoire of artistic techniques an array of new, non-painting materials, these movements are to the greatest extent those to which we relate Kopač’s artistic activity.¹⁶ The term Raw Art, introduced by Jean Dubuffet, denotes spontaneous, unburdened and sincere creations of fine art by isolated artists, of obscure creatives whose activity remains unknown and whose works have absolutely nothing to do with familiar art which we can see at museums, galleries, and salons. While interpreting his own painting in 1952, Michel Tapié was the first to explain the *meaning of the formless* as a rejection of the organised structure of matter, form, and the painting itself. To painters of Art Informel, the materiality, formlessness and physical factuality of the work is the substitute for the body in the matter of painting. The painting is reduced to a bare act of creation sans any evocation of reality.

In his book *Un art autre* (Art of Another Kind) from 1952, Michel Tapié ranks Kopač among the greatest artists such as Mark Rothko and Willem de Kooning, and considers him one of the initiators of *raw art*. Even though Kopač’s bright personality could be detected in his work, he also produced some Informelist works in which he toyed with the indomitable, vivacious forms that would often “break loose” and spread out on the surface, overflow and disappear in new forms.

However, should we seek to be fair towards Kopač’s creation, which originated at the crossroads of different artistic movements that were developing at the time in artistic centres of Europe debilitated by war, by no means should we omit a very brief episode of his, related to Surrealism, dated at the very beginning of his final arrival in Paris in 1948. Even though he often repeated in interviews that he had “never fit in Breton’s Surrealist gospel”,¹⁷ we should nevertheless highlight the connection between Kopač and André Breton (Tinchebray, 1896 – Paris, 1966), a key figure of French Surrealism and author of its three manifestos. Alongside his love for painting and sculpture, Kopač was also a proper bibliophile. He enjoyed illustrating, binding and manufacturing delicate art books. In Italy, he produced prints with etcher Luigi Bartolini, and upon his arrival in Paris, he began making lithographs.¹⁸

Kopač’s first publication of illustrated poetry is entitled *Shooting the Target* (*Tir à cible*). The artist wrote alternately horizontally and vertically, so the words seem to be dancing on the paper sheets. The story about adventures experienced in a single day spent at a fair is distributed on six pages folded in the form of a harmonica. An additional folded page is decorated with drawings of peculiar hybrid animals. With its modest choice of paper, small size, lack of margins and the non-use of fonts of prominent companies, this unique publication is a paradigmatic example of the Art Brut approach to publishing: small, illustrated books, handmade by artists with any means possible. The textual content itself approximates the technique of automatic writing, cultivated by the Surrealist group of authors gathered around Breton.¹⁹

Not long after *Shooting the Target*, Kopač illustrated the poem *In the Eyes of the Gods* (*Au regard des divinités*), the author of which was André Breton himself. The one hundred copies of Breton’s illustrated poetry, printed on the occasion of opening Kopač’s exhibition at Message Gallery in Paris – the patron of which was Breton himself – testify of the contact points between Kopač and Surrealism. Furthermore, this episode from the early years in Paris testifies of the fact that shortly after meeting Kopač, Breton realised that this was an artist who must show his work to the audience in Paris, in which

he also assisted Kopač by organising his exhibition at his gallery *À l’Étoile scellée*, the leading gallery of Surrealists. This was preceded by Kopač’s modest, albeit warm-hearted gift. Captivated in his production of limned poetry, Kopač manufactured another piece of visual poetry, *The Sun Sets in the Land of Elephants* (*Le soleil se couche au pays des éléphants*, 1951), which was devoid of words. The six thin wooden boards tied with rope feature engravings of animals from the African bestiary such as elephants, monkeys, birds, tortoises, aardvarks. On 15 April 1951, Kopač sent a copy to André Breton, alongside a letter in which he apologised for the modesty and simplicity of execution, asked him to acknowledge the sincerity and delight with which he created the poem, and stressed that it should by any means not be judged with too much gravity. The friendship with Breton did not last long due to Dubuffet’s clashes with the leader of Surrealists.²⁰ In this work, Kopač scratches the surface, which can be frequently noted in his works from the 1940s onwards, especially in those with bestial thematic.

In Vence in the south of France, where Kopač bought a house in 1955 so as to spend his summers there like Dubuffet, he met publisher and gallerist Alphonse Chave and his son Pierre. At their gallery, he exhibited alongside renowned names such as Karel Appel, César, Alberto Giacometti, Antoine Pevsner, and others.²¹ Pierre Chave published one poem and one poetry collection of Kopač’s. Kopač worked on his artist book edition *The Drunken Hat* (*Le chapeau ivre*) for around three years. This book is his own authorial work from cover to cover, from verses all the way to page design. The binding is especially exquisite: the “mock”, i.e., limned laced relief is partially replaced by real lace that becomes part of the collage.²²

The book was printed in 120 copies. All of them are signed by the author and are produced in the printing technique of lithography. The publication is dedicated to Jean Dubuffet, and its printing was finalised as late as 1994. The collection of poems *Time Abundant, Non-Redundant* (*Mes très riches heures*) is also his authorial work from cover to cover. Publisher Pierre Chave assisted him in selecting the paper, and in details such as lace torn from a brassiere or the handwritten text which immediately gives away that this is handiwork. Kopač created his compositions on separate sheets of paper that were subsequently glued together to make a whole. The publication was printed in the printing technique of lithography in 160 copies. Kopač signed all of them.²³

In the late 1940s, Kopač’s work is typologically associated with a quite colourful bestiary. One of his paradigmatic works is undoubtedly *Cow* from 1948, created before Dubuffet’s famous *Cow with the Subtle Nose* from 1954. The animal is portrayed in profile, reduced to the visual vocabulary of a child. Calm and tame, the grazing cow with large udders and horns occupies the entire surface of the painting. The surface of its skin could be observed as the Renaissance *pala* altarpiece, a painting within a painting. Kopač’s other works with bestial thematic, such as *Mother* from 1949, depict ludic scenes: the mother carries one cub on her back, and nurses the other; *Cows on a Stroll* from the same year depict three quite confident cows (two females and a male), set up frontally in relation to the observer and with somewhat indifferent facial expressions, which seem to be making small talk about something entirely irrelevant. Kopač negates the painting’s depth and makes the depiction flat; background is marked only by colour, while the colouring he uses often differs from that in the world of reality. Clad in yellow, grey and reddish, the strolling cows copy the fashion choices of those from the painting *Cowherders* from 1948, which also features two human figures and trees alongside the animals. Even though all visual elements are two-dimensional, Kopač does not negate the painting’s depth in this case. The tortoise (*On the*

¹⁵ The term *Outsider Art* was coined by Roger Cardinal in 1972 as the English variant of the French term *Art Brut*.

¹⁶ See Note 2 in the essay by Željko Marcuš in this catalogue.

¹⁷ Mirko Galić, “Presadena biljka – korijeni ostaju”, in: *Drugo čitanje*, Zagreb: Matica hrvatska, 2007, p. 81.

¹⁸ In 1948, Dubuffet and Kopač purchased a lithograph press for the purposes of the association *Compagnie de l’art brut*. Due to its evident artisanal qualities, lithography became increasingly popular on the printmaking market.

¹⁹ Fabrice Flahutez, Pauline Goutain, Roberta Trapani, *Slavko Kopač, Ombre et matières, Shadows and Materials*, Paris: Gallimard, 2021, pp. 313-314.

²⁰ *Ibid.*, pp. 190-200.

²¹ *Ibid.*, pp. 242-243.

²² *Ibid.*, p. 254.

²³ *Ibid.*

Galapagos Islands from 1952), as well as the famous cow as a kind of holy sign, extends on the entire surface of the canvas. “Our people” would imply to him that it reminded them of Stećak tombstones from our region, which the artist was glad to hear since he sought to maintain connections with his first homeland. Some time later, in 1967, Kopač painted one of his larger formats, *Oxen* (128x161 cm), in which the multiplied oxen seem to slowly float on the painting’s flat surface. This surface is again a picture in itself. The brisk, visible brushstrokes that branch in different directions, the scratching on the combination of ochre and grey tones applied in multiple coats speak of the painter who treats with equal attention every part of his canvas.

And finally, the bright red horse with its swaying multiplied horns that flutter through the air, as unreal as a unicorn’s horn, is the centre of the composition *Old Slavonia* from 1947, which would go on to be transferred on an enlarged scale onto the ceremonial curtain of the Croatian National Theatre in Osijek in 1989. It is accompanied by two more horses, and the likable trio is placed in a pastoral landscape of a forest with yellow-red and green treetops and shrubs. As Kopač had not come to Croatia since the Second World War, he gladly accepted the offer he had received from the City of Osijek to limn the ceremonial curtain at the Croatian National Theatre in Osijek. He proposed that the composition of his *Old Slavonia* be transferred on an enlarged scale onto the ceremonial canvas. The proposal was accepted, and the present-day curtain was modelled on said painting in 1989. On a canvas measuring 63 square meters, Kopač worked with assistance of painter Rudolf Labaš (Stari Golubovec, 1941). Together with his wife Paulette, he attended the ceremonial premiere of Verdi’s *Nabucco* in 1989, when the ceremonial curtain was presented to the public for the first time.

However, the clearest indicators of Slavko Kopač’s imagination are evident in his use of rubber, a material prone to cracking, which in Kopač’s works does not reveal traces of wear even after more than half a century. Kopač tears rubber, grinds it, finely shapes it, adapts it to the composition, and treats the relief surface in a collage manner. Here and there, he intervenes with a shade of blue, which is repeated on many of his works. *Werewolf*, *Tree Leaf*, *Mask II*, *Tortoise* (all from 1962) are powerful representations of simple forms, elevated on the level of symbol by the sophisticated use of rubber. While dominating surfaces in dark tones with less frequent light details, these works are pure poetry of *chiaroscuro*. The protagonist may be *scuro*, but the fineness of execution and its simplicity, seasoned with unusual details such as the use of lead, makes these works ceremonial, not at all grim or frightening. A few drops of this molten common metal in the centre of the composition *Rusted Leaf*, or leaden plants sprouting from *Black Earth* (both from 1961), which froze at the exact moment after having spilt over the canvas, thereby sealing it off in a manner in which it had never been done before, ultimately confirm Kopač as a master alchemist who incessantly searches for the elixir of life. Whether Anselm Kiefer (Donaueschungen, 1945), contemporary German artist (who soaked his monumental canvases in lead in the late 1970s and the early 1980s), was familiar with Kopač’s marvellous work, which had come into existence full two decades prior to his, we cannot say for certain; what we can state, however, is that Kopač was among the pioneers of the decorative use of lead.²⁴

Kopač’s eternal studying of material is the most tangible in his miniature ceramics, which Iva Sudec Andreis, curator of his collection at Klovičevi Dvori Gallery, calls “a sculptor’s oeuvre, tentatively speaking”, further explaining that they are “fragile painterly sculptures, reliefs and papier-mâchés” which, “albeit free in their spatiality and three-dimensionality, cannot be fully separated from his painting”.²⁵ While observing these delicate little sculptures,

²⁴ Lead(II) oxide is used for glazing ceramics, for producing minium (red lead) and as yellow pigment in painting.

²⁵ Iva Sudec Andreis, “Slavko Kopač – sculpture”, in: *Slavko Kopač – skulpture* (exhibition catalogue), Museums of Hrvatsko Zagorje – Antun Augustinčić Gallery, Klanjec, 2014

²⁶ André Malraux, *The Voices of Silence*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

²⁷ The defensive war for independence and integrity of Croatia, fought against

which may have been created in Mesopotamia, in Abu Simbel or on Crete some 2500 years before our Common Era, we reaffirm the extent to which Kopač’s art is rooted in the first civilisations of humankind. On the other hand, this is the same hand that created the monumental cement *Woman* from 1950, whose corpulence and the roughly treated surface of the body do not leave the observer indifferent. On the contrary, there is no doubt that she always has the final say.

From the 1970s onwards, Kopač embarked on creating intimist collages, whose formats become enlarged. *Florist* from 1972 is a delicate weave of fine paper, sometimes indeed made out of silk, and sometimes merely reminiscent of it. This period also saw numerous nudes (*Four Seasons* from 1978 or *Woman Combing Her Hair* from 1984). All of them correspond in an entirely unconventional and nonchalant manner to poems from the collection *Time Abundant, Non-Redundant* (Mes très riches heures), actually a collection of erotic poetry. All of Kopač’s artistic acts lead us to the only possible conclusion: Slavko Kopač is a Renaissance artist of 20th century post-war art, whose perfect measure in everything does not allow us to deprive him of the epithets *universal* and *timeless*. His artworks speak, we engage in dialogue with them. To quote the French author and art historian André Malraux, “each masterpiece incorporates the creative effort of the human community that consciously takes on the challenges of transience, eternity and fate through a dialogue which cannot be ended by Time”.²⁶

Throughout the years and the cities, Kopač was developing a style with which he freely shaped forms, while continuously searching for new groundwork (wood, gypsum, cement, papier-mâché, ...), and loving other artists such as Egon Schiele (Tulln an der Donau, 1890 – Vienna, 1918), whom he never copies or imitates. Apart from art, Kopač loved his Paris until the end. On one occasion, Croatia’s greatest sculptor Ivan Meštrović (Vrpolje, 1883 – South Bend, 1962) invited him to come to the USA and become his assistant. “I declined his invitation because I did not speak English. Thank God I did not!”, Kopač admitted, hinting at his satisfaction with his life in France. He also loved his Croatia until the end. During the Homeland War (1991 – 1995),²⁷ in an interview for the newspaper Glas Slavonije, he stated that he was not certain whether his heart would survive all those bombs thrown on Vinkovci, but that he was indeed certain that Vinkovci would survive them all!²⁸ He donated a total of 70 works to Klovičevi Dvori Gallery, while his wife Paulette and son Laurent donated 50 of his works to Vinkovci City Museum.²⁹

With the exhibition *Kopač*, featuring nearly 200 artworks and archive material exhibited at Meštrović Pavilion, we redefine the position of this paradigmatic artist as a luminary of European painting, who created on the edge of figurality, in intimist atmospheres and ludic environments.

As noted by art critic and theoretician Josip Depolo (Zadar, 1919 – Zagreb, 2000), Slavko Kopač has indeed remained “one of few painters who went to Paris to bring something over there, and not to take something from Paris”.³⁰ Along these lines, in his book “Croatian Painting of the 20th Century”, art historian Grgo Gamulin (Jelsa, 1910 – Zagreb, 1997) concludes on the subject of Kopač that he was “one of the painters who has accomplished something in the world”.

Deprived of seeing the greatest works of art by his own free will, Kopač managed to create with a pure spirit and eye a distinctive oeuvre of a specific signature, with which he established a separate category in 20th century post-war art, thereby earning a special place in European art history.

Anita Ruso Brečić

the aggression of the united Serbian forces – extremists in Croatia, Yugoslav People’s Army, and Serbia and Montenegro.

²⁸ A disgrace of Croatian culture.

²⁹ The Gallery of Fine Arts of Vinkovci City Museum was renamed after Slavko Kopač in 2004.

³⁰ Mirko Galić, “Presadena biljka – korijeni ostaju”, in: *Drugo čitanje*, Zagreb: Matica hrvatska, 2007, p. 81.



Dama u bijelom, 1938., ulje na platnu, 93,5 x 73,5 cm,
Nacionalni muzej moderne umjetnosti

Dame vêtue de blanc, 1938, huile sur toile, 93,5 x 73,5 cm,
Musée national d'art moderne

Lady in White, 1938, oil on canvas, 93.5 x 73.5 cm,



Gitarista, 1937., ulje na platnu, 91 x 71 cm,
Gradski muzej Vinkovci

Guitariste, 1937, huile sur toile, 91 x 71 cm,
Musée de la ville de Vinkovci

Guitarist, 1937, oil on canvas, 91 x 71 cm,



Pejzaž, 1947., ulje na platnu, 50 x 65 cm, Privatna kolekcija
Paysage, 1947, huile sur toile, 50 x 65 cm, Collection privée
Scenery, 1947, oil on canvas, 50 x 65 cm, Private collection



Bez naziva, 1945./46., pastel na papiru, 32,3 x 43,8 cm, Privatna kolekcija
Sans titre, vers 1945/46, pastels sur papier, 32,3 x 43,8 cm, Collection privée
Untitled, around 1945/46, pastel on paper, 32,3 x 43,8 cm, Private collection



Božić, 1947., akvarel na papiru, 30 x 39,8 cm, Privatna kolekcija
Noël, 1947, aquarelle sur papier, 30 x 39,8 cm, Collection privée
Christmas, 1947, aquarelle on paper, 30 x 39,8 cm, Private collection



Bez naziva, oko 1947., akvarel na papiru, 30 x 48,8 cm, Privatna kolekcija
Sans titre, vers 1947, aquarelle sur papier, 30 x 48,8 cm, Collection privée
Untitled, around 1947, aquarelle on paper, 30 x 48,8 cm, Private collection



Lov na divljeg vepra, 1948., ulje na šperploči, 70,5 x 49,5 cm,
Nacionalni muzej moderne umjetnosti

Chasse au sanglier, 1948, huile sur panneau, 70,5 x 49,5 cm,
Musée national d'art moderne

Hunting a Wild Boar, 1948, oil on plywood, 70,5 x 49,5 cm,
National Museum of Modern Art



Lov na divljeg vepra, 1948., ulje na šperploči, 70,5 x 49,5 cm,
Nacionalni muzej moderne umjetnosti

Chasse au sanglier, 1948, huile sur panneau, 70,5 x 49,5 cm,
Musée national d'art moderne

Hunting a Wild Boar, 1948, oil on plywood, 70,5 x 49,5 cm,
National Museum of Modern Art



Krava, 1949., ulje na platnu, 70 x 97 cm, Nacionalni muzej moderne umjetnosti

La vache, 1949, huile sur toile, 70 x 97 cm, Musée national d'art moderne

Cow, 1949, oil on canvas, 70 x 97 cm, National Museum of Modern Art

„Ne volim se uspoređivati, čak ni s Dubuffetom, s kojim sam najviše vezan. Mi smo dva čovjeka koji vole istu stvar... Dubuffet je počeo vladati svijetom. Što sam ja, čovjek s periferije Europe, mogao napraviti? Ili se skloniti, ili mu se pokloniti? Dobro, ja se nisam sklonio, ali se nisam ni poklonio. Zašto bih? Moja poznata krava nastala je prije Dubuffetovih krava.“

MIRKO GALIĆ, *DRUGO ČITANJE*,
ZAGREB: MATICA HRVATSKA, 2007.

“Je n’aime pas être comparé à quelqu’un, même pas à Dubuffet, à qui je suis le plus attaché. Nous sommes deux hommes qui aiment la même chose... Dubuffet a commencé à gouverner le monde. Que pouvais-je faire, un homme des banlieues de l’Europe ? De m’en aller ou bien de m’incliner devant lui. Bon ben, je ne suis pas parti, mais je ne me suis pas incliné devant lui non plus. Pourquoi ferais-je cela ? Moi ? Ma célèbre vache a été créée avant les vaches de Dubuffet.”

MIRKO GALIĆ; *DEUXIÈME LECTURE – CAUSERIES*,
ZAGREB, MATICA HRVATSKA, ZAGREB 2007

“I don’t like to be compared to anyone, not even to Dubuffet, to whom I’m attached the most. We are two men who like the same thing... Dubuffet started ruling the world. What could I, a man from the suburbs of Europe, do? Either to move away or to bow to him. All right, I didn’t move away, but I didn’t bow to him either. Why would I? My famous cow was created before Dubuffet’s cows.”

MIRKO GALIĆ; *SECOND READING – TALKS*, ZAGREB:
MATICA HRVATSKA, ZAGREB 2007



U čast Kristoforu Kolumbu, 1949., ulje na platnu, 54 x 65 cm, Privatna kolekcija
Hommage à Christophe Colomb, 1949, huile sur toile, 54 x 65 cm, Collection privée
In honor of Christopher Columbus, 1949, oil on canvas, 54 x 65 cm, Private collection



**Stara Slavonija (1989. isti motiv Kopač koristi na svečanom zastoru HNK u Osijeku), 1947.,
La vieille Slavonie (le même motif Kopač utilise en 1898 pour le rideau de cérémonie pour le
Théâtre national d'Osijek), 1947,**

**Old Slavonia (the same motive is used in 1989 by Kopač for the
ceremonial curtain of the Croatian National Theatre in Osijek), 1947,**

kombinirana tehnika, 51 x 68 cm, Muzej likovnih umjetnosti Osijek

technique mixte, 51 x 68 cm, Musée des beaux-arts Osijek

combined technique, 51 x 68 cm, Museum of Fine Arts Osijek

Majčinstvo, 1949., pastel na papiru,
22,5 x 26,5 cm,
Privatna kolekcija

Maternité, 1949., pastels sur papier,
22,5 x 26,5 cm,
Collection privée

Maternity, 1949., pastel on paper,
22,5 x 26,5 cm,
Private collection



Majka, 1949., ulje na platnu, 56 x 76 cm,
Privatna kolekcija

La mère, 1949., huile sur toile, 56 x 76 cm,
Collection privée

Mother, 1949., oil on canvas, 56 x 76 cm,
Private collection





Automobil, 1949., ulje na platnu,
38 x 46,5 cm,
Privatna kolekcija

L'automobile, 1949, huile sur toile,
38 x 46,5 cm,
Collection privée

The car, 1949, oil on canvas, 38 x 46,5 cm,
Private collection



Pobjednik, 1949., ulje na platnu,
65 x 92 cm,
Privatna kolekcija

Le vainqueur, 1949, huile sur toile,
65 x 92 cm,
Collection privée

The winner, 1949, oil on canvas,
65 x 92 cm,
Private collection



Promenade, 1949., ulje na platnu, 73 x 92,5 cm, Privatna kolekcija

Promenade, 1949, huile sur toile, 73 x 92,5 cm, Collection privée

Walk, 1949, oil on canvas, 73 x 92,5 cm, Private collection



Dvostruko, 1953., ulje na ploči, 80 x 60 cm, Privatna kolekcija

Le double, 1953, huile sur panneau, 80 x 60 cm, Collection privée

Double, 1953, oil on panel, 80 x 60 cm, Private collection



Likovi s krilima, 1951., keramika, visina 28,5 cm, Galerija Klovićevi dvori
Personnages aux ailes, 1951, céramique, hauteur 28,5 cm, Galerie Klovićevi dvori
Figures with Wings, 1951, ceramics, height 28.5 cm,



Ptica na grani, oko 1952., emajlirana terakota, visina 11 cm, Galerija Klovićevi dvori
Oiseau sur branche, autour de 1952, terre cuite émaillée, hauteur 11 cm, Galerie Klovićevi dvori
Bird on a Branch, c. 1952, enamelled terracotta, height 11 cm, Klovićevi Dvori Gallery



Ptičar, 1951., keramika, visina 40 cm, Galerija Klovićevi dvori
Chien d'arrêt, 1951, céramique, hauteur 40 cm, Galerie Klovićevi dvori
Birdman, 1951, ceramics, height 40 cm, Klovićevi Dvori Gallery



Lovac, 1951., terakota, visina 22,5 cm, Galerija Klovićevi dvori
Chasseur, 1951, terre cuite, hauteur 22,5 cm, Galerie Klovićevi dvori
Hunter, 1951, terracotta, height 22.5 cm, Klovićevi Dvori Gallery



Rakovica, 1969., sjeckani papir, visina 104 cm, Galerija Klovićevi dvori
Crabe, 1969, papier haché, hauteur 104 cm, Galerie Klovićevi dvori
Rakovica, 1969, shredded paper, height 104 cm, Klovićevi Dvori Gallery



Nevjesta, 1960., kombinirana tehnika, 92 x 73 cm, Umjetnička galerija Dubrovnik
La mariée, 1960, technique mixte, 92 x 73 cm, Musée d'art moderne Dubrovnik
Bride, 1960, mixt technique, 92 x 73 cm, Museum of Modern Art Dubrovnik



Pepeljasto lice, 1963., kombinirana tehnika na platnu, 73 x 54 cm, Privatna kolekcija
Visage cendré, 1963, technique mixte sur toile, 73 x 54 cm, Collection privée
Ashy face, 1963, mixed media on canvas, 73 x 54 cm, Private collection



Na Galapagoškim otocima, 1952.,

kombinirana tehnika na ploči,
72 x 93,5 cm, Privatna kolekcija

Aux îles Galápagos, 1952,

technique mixte sur panneau,
72 x 93,5 cm, Collection privée

On the Galapagos Islands, 1952,

mixed technique on panel,
72 x 93,5 cm, Private collection



Akademik, 1961., ulje na platnu, 65 x 54 cm, Privatna kolekcija

Académicien, 1961, huile sur toile, 65 x 54 cm, Collection privée

Academician, 1961, oil on canvas, 65 x 54 cm, Private collection



Stabla zastave, 1961., ulje na ploči, 91 x 60 cm, Privatna kolekcija

Arbres bannières, 1961, huile sur toile, 91 x 60 cm, Collection privée

Flag trees, 1961, oil on canvas, 91 x 60, Private collection

Bijeli put, 1961.,
kombinirana tehnika na panelu,
81 x 100 cm, Privatna kolekcija

Route blanche, 1961,
technique mixte sur panneau,
81 x 100 cm, Collection privée

The white road, 1961.,
technique mixte sur panneau,
81 x 100 cm, Private collection



Crna zemlja, 1961.,
kombinirana tehnika i kolaž olova na ploči,
81 x 100 cm, Privatna kolekcija

Terre noire, 1961,
technique mixte avec le collage
de plomb sur panneau, 81 x 100 cm,
Collection privée

Black ground, 1961, mixed technique
and collage of lead on panel,
81 x 100 cm, Private collection





Vukodlak, 1962., kombinirana tehnika i lijepljena guma na ploči, 100 x 73 cm, Privatna kolekcija
Loup-garou, 1962, techniques mixtes et collage de pneu sur panneau, 100 x 73 cm, Collection privée
Werewolf, 1962, mixed technique and tire gluing on panel, 100 x 73 cm, Private collection



Maske, 1962., kombinirana tehnika i lijepljena guma na ploči,
81,5 x 52,5 cm, Privatna kolekcija

Masques, 1962, technique mixte avec le pneu sur panneau,
81,5 x 52,5 cm, Collection privée

Masks, 1962, mixed technique and tire gluing on panel,
81,5 x 52,5 cm, Private collection



Rascvjetano stablo, 1962., kombinirana tehnika i lijepljena guma na ploči,
100 x 81 cm, Privatna kolekcija

Arbre-feuille, 1961, technique mixte avec le pneu sur panneau,
100 x 81 cm, Collection privée

Flowered tree, 1962, mixed technique and tire gluing on panel,
100 x 81 cm, Private collection



Stablo list, 1961., kombinirana tehnika na ploči,
100 x 81 cm, Privatna kolekcija

Arbre-feuille, 1961, technique mixte sur panneau,
100 x 81 cm, Collection privée

Tree leaf, 1961, mixed media on panel,
100 x 81 cm, Private collection



Zahrdali list, 1961., kombinirana tehnika na ploči,
99 x 79 cm, Privatna kolekcija

Feuille rouillée, 1961, technique mixte sur panneau,
99 x 79 cm, Collection privée

Rusted leaf, 1961, mixed media on panel,
99 x 79 cm, Private collection



Profil, 1965., kombinirana tehnika na platnu, 46 x 38 cm, Privatna kolekcija

Profil, 1965, technique mixte sur toile, 46 x 38 cm, Collection privée

Profile, 1965, mixed media on canvas, 46 x 38 cm, Private collection



Godišnje doba - jesen, 1966., kombinirana tehnika na ploči, 70 x 55 cm, Privatna kolekcija

Saison - automne, 1966, technique mixte sur panneau, 70 x 55 cm, Collection privée

Season - autumn, 1966, mixed technique on panel, 70 x 55 cm, Private collection



Godišnje doba - proljeće, 1966., kombinirana tehnika na platnu, 65 x 54 cm, Privatna kolekcija

Saison - printemps, 1966, technique mixte sur toile, 65 x 54 cm, Collection privée

Season - spring, 1966, mixed media on canvas, 65 x 54 cm, Private collection



Kompozicija u formi lista, 1965./66., kombinirana tehnika na platnu, 41 x 33 cm, Privatna kolekcija

Composition sous forme de feuille, 1965/66, technique mixte sur toile, 41 x 33 cm, Collection privée

Composition in leaf form, 1965/66, mixed media on canvas, 41 x 33 cm, Private collection



Volovi, 1967., kombinirana tehnika na ploči, 128 x 161 cm, Privatna kolekcija

Boeufs, 1967, technique mixte sur panneau, 128 x 161 cm, Collection privée

Oxen, 1967, mixed technique on panel, 128 x 161 cm, Private collection



Stablo + ptice, 1964., gvaš i tuš na papiru, 56,5 x 39 cm, Privatna kolekcija
Arbre + oiseaux, 1964. gouache et encre sur papier, 56,5 x 39 cm, Collection privée
Tree + birds, 1964, gouache and ink on paper, 56,5 x 39 cm, Private collection



Ukazanje, 1970., sjeckani papir, 63 x 68 cm, Galerija Klovićevi dvori

Apparition, 1970, papier haché, 63 x 68 cm, Galerie Klovićevi dvori

Apparition, 1970, shredded paper, 63 x 68 cm, Klovićevi Dvori Gallery



Muževni portret, 1968., kombinirana tehnika na drvu, 68 x 55 cm, Privatna kolekcija

Portrait d'homme, 1968, technique mixte sur bois, 68 x 55 cm, Collection privée

Portrait of a man, 1968, mixed technique on wood, 68 x 55 cm, Private collection



Žena i dijete, 1962., slika u izorelu, 81 x 60 cm, Galerija Klovičevi dvori

Femme et enfant, 1962, tableau sur sur panneau d'isorel, 81 x 60 cm,
Galerie Klovičevi dvori

Woman and Child, 1962, painting in isorel, 81 x 60 cm, Klovičevi Dvori Gallery



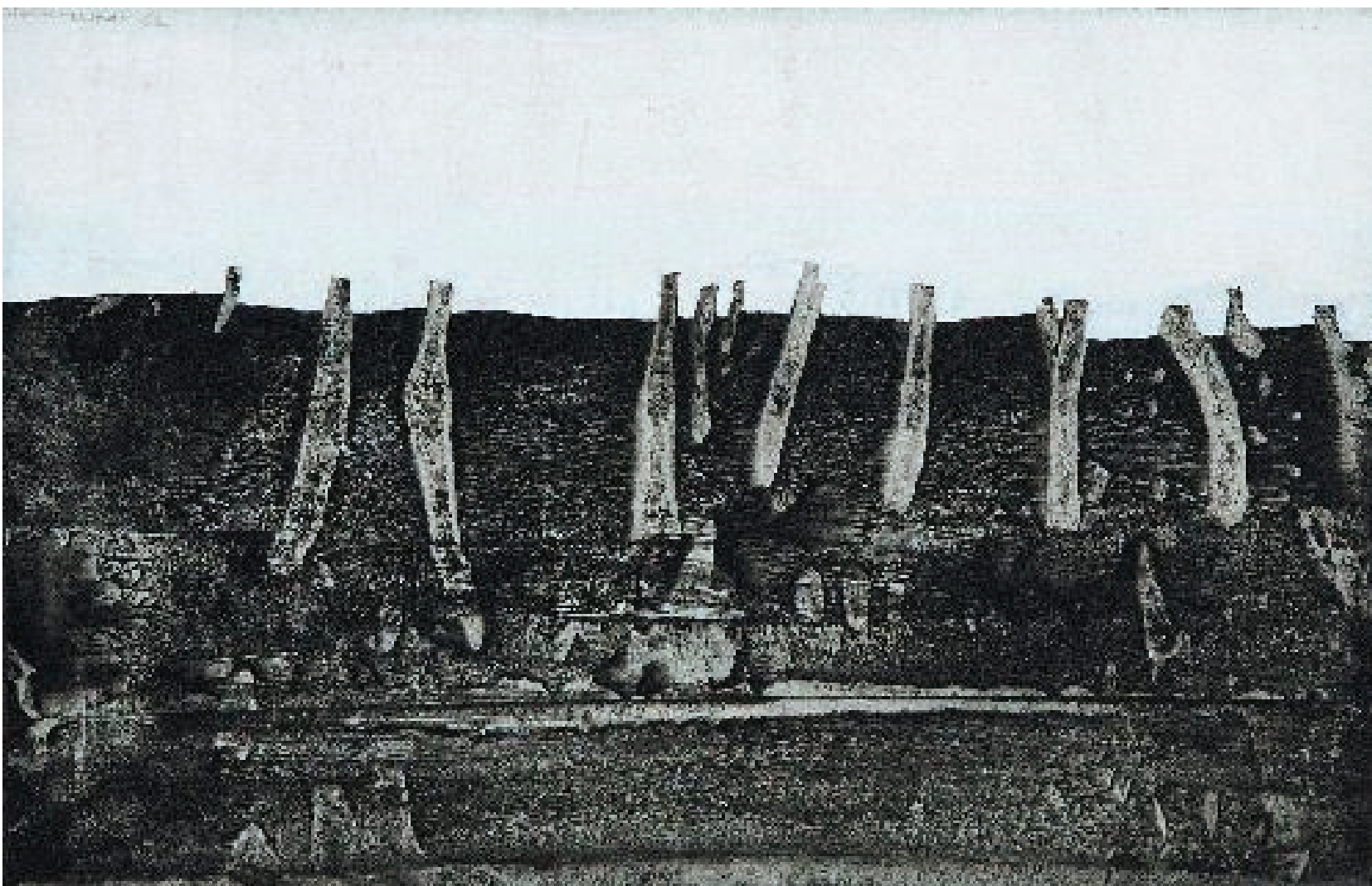
Vječno ženski, 1968., kombinirana tehnika (Papier-mâché, boja)
na drvu, 67 x 53 cm, Privatna kolekcija

Éternel Féminin, 1968, technique mixte (peinture, papier mâché)
sur bois, 67 x 53 cm, Collection privée

Eternal feminine, 1968, mixed technique on paper mache glued on wood,
67 x 53 cm, Private collection



Slonovi, 1962., gvaš na papiru (monotipija), 15 x 51 cm, Privatna kolekcija
Éléphants, 1962, gouache (monotype) sur papier, 15 x 51, Collection privée
Elephants, 1962, decalcomanie and gouache on paper, 38,2 x 56,2 cm, Private collection



Pejzaž, 1962., gvaš na papiru, 33 x 50 cm, Gradski muzej Vinkovci
Paysage, 1962, gouache sur papier, 33 x 50 cm, Musée de la ville de Vinkovci
Landscape, 1962, gouache on paper, 33 x 50 cm, Vinkovci City Museum



Macadam I., 1968., kombinirana tehnika na ploči, 81 x 170 cm, Privatna kolekcija

Macadam I., 1968, technique mixte sur panneau, 81 x 170 cm, Collection privée

Macadam I., 1968, mixed technique on panel, 81 x 170 cm, Private collection



Macadam II., 1967. kombinirana tehnika na šperploči, 69 x 165 cm, Privatna kolekcija

Macadam II, 1967, technique mixte sur panneau, 69 x 165 cm, Collection privée

Macadam II, 1967, mixed technique on panel, 69 x 165 cm, Private collection



Dan i noć, 1953., kombinirana tehnika,
visina 93 cm, Privatna kolekcija

Jour et nuit, 1953, technique mixte,
hauteur 93 cm, Collection privée

Day and night, 1953, mixed technique,
height 93 cm, Private collection



Bez naziva, 1973., kombinirana tehnika
(kolaž, boja, tuš, pastel, drvo), visina 155 cm,
Privatna kolekcija

Sans titre, 1973, technique mixte
(collage, peinture, pastels, encre, bois),
hauteur 155 cm, Collection privé

Untitled, 1973, mixed technique and
collage, height 155 cm, Private collection



Bez naziva, 1973., kombinirana tehnika
(kolaž, boja, tuš, pastel, drvo), visina 190 cm,
Privatna kolekcija

Sans titre, 1973, technique mixte (collage,
peinture, pastels, encre, bois), hauteur 190 cm,
Collection privée

Untitled, 1973, mixed technique and collage,
height 190 cm, Private collect



Portret žene, 1973., lijepljenje, gips, gaza, boja,
49,6 x 21,5 x 11,2 cm,
Nacionalni muzej moderne umjetnosti

Portrait d'une femme, 1973, collage, plâtre, gaze, peinture,
49,6 x 21,5 x 11,2 cm,
Musée national d'art moderne

Portrait of a Woman, 1973, gluing, plaster, gauze, paint,
49.6 x 21.5 x 11.2 cm,
National Museum of Modern Art



Ptice na ogradi, 1971., kombinirana tehnika na ploči, 129,8 x 97 cm, Privatna kolekcija

Les oiseaux sur la palissade, 1971, technique mixte sur panneau, 129,8 x 97 cm, Collection privée

Birds on the fence, 1971, mixed technique and collage on panel, 129,8 x 97 cm, Private collection



Ptice na mjeseci, 1975., kombinirana tehnika (kolaž, boja, tuš) na platnu,
129 x 89 cm, Privatna kolekcija

**Oiseaux au
claire de lune, 1975,** technique mixte (collage, peinture, encre) sur toile,
129 x 89 cm, Collection privée

**Birds in the
moonlight, 1975,** mixed media and collage on canvas,
129 x 89 cm, Private collection



Cvijeće na stolu, 1975., kombinirana tehnika i kolaž na šperploči,
145 x 96 cm, Privatna kolekcija

Fleurs sur la table, 1975, technique mixte et collage sur panneau,
145 x 96 cm, Collection privée

Flowers on the table, 1975, mixed technique and collage on plywood,
145 x 96 cm, Private collection



Vezeni šal, 1973., kolaž na papiru, 100 x 81 cm, Privatna kolekcija
Echarpe brodée, 1973, collage sur papier, 100 x 81 cm, Collection privée
Embroidered scarf, 1973, collage on paper, 100 x 81 cm, Private collection



Cvječarica I, 1972., kombinirana tehnika na šperploči, 64,5 x 49,5 cm, Privatna kolekcija
La fleuriste I, 1972, technique mixte sur panneau, 64,5 x 49,5 cm, Collection privée
The Florist I, 1972, mixed technique and collage on panel, 64,5 x 49,5 cm, Private collection



Par u čamcu, 1976., kombinirana tehnika (kolaž, boja, tuš) na platnu, 96 x 79 cm, Privatna kolekcija
Couple dans un bateau, 1976, technique mixte (collage, couleur, encre) sur toile, 96 x 79 cm, Collection privée
Couple in a boat, 1976, combined technique (collage, color, ink) on canvas, 96 x 79 cm, Private collection



Tango, 1988., kombinirana tehnika na ploči, 100 x 65 cm, Privatna kolekcija
Tango, 1988, technique mixte sur panneau, 100 x 65 cm, Collection privée
Tango, 1988, mixed technique on plywood, 100 x 65 cm, Private collection



Žena koja se češlja, 1986., kolaž na platnu, 116 x 73 cm, Nacionalni muzej moderne umjetnosti
La femme qui se peint les cheveux, 1986, collage sur toile, 116 x 73 cm, Musée national d'art moderne
Woman Combing Her Hair, 1986, collage on canvas, 116 x 73 cm, National Museum of Modern Art



Loža, 1986., kombinirana tehnika (kolaž, boja, pastel) na ploči, 107,5 x 81 cm, Privatna kolekcija
La loge, 1986, technique mixte (collage, peinture, pastels) sur panneau, 107,5 x 81 cm, Collection privée
The Lodge, 1986, mixed technique and collage on wood, 107,5 x 81 cm, Private collection



Proljeće, 1978., vinilska boja na lesonitu, 172 x 70 cm, Gradski muzej Vinkovci
Le printemps, 1978, vinyle sur panneau en bois, 172 x 70 cm, Musée de la ville de Vinkovci
Spring, 1978, vinyl paint on fibreboard, 172 x 70 cm, Vinkovci City Museum



Ljeto, 1978., vinilska boja na lesonitu, 172 x 70 cm, Gradski muzej Vinkovci
L'été, 1978, vinyle sur panneau en bois, 172 x 70 cm, Musée de la ville de Vinkovci
Summer, 1978, vinyl paint on fibreboard, 172 x 70 cm, Vinkovci City Museum



Jesen, 1978., vinilska boja na lesonitu, 172 x 70 cm,
Gradski muzej Vinkovci

L'automne, 1978, vinyle sur panneau en bois, 172 x 70 cm,
Musée de la ville de Vinkovci

Autumn, 1978, vinyl paint on fibreboard, 172 x 70 cm,
Vinkovci City Museum



Zima, 1978., vinilska boja na lesonitu, 172 x 70 cm,
Gradski muzej Vinkovci

L'hiver, 1978, vinyle sur panneau en bois, 172 x 70 cm,
Musée de la ville de Vinkovci

Winter, 1978, vinyl paint on fibreboard, 172 x 70 cm,
Vinkovci City Museum



Hrast, 1985., kombinirana tehnika (kolaž, boja, pastel) na ploči, 150 x 100 cm, Privatna kolekcija

Chêne, 1985, technique mixte (collage, peinture, pastels) sur panneau, 150 x 100 cm, Collection privée

Oak, 1985, mixed technique and collage on panel, 150 x 100 cm, Private collection



Pastir zelene brade, 1979., kolaž na drvu, 100 x 80 cm, Gradski muzej Vinkovci
Berger à la barbe verte, 1979, collage sur bois, 100 x 80 cm, Musée de la ville de Vinkovci
Green-Bearded Shepherd, 1979, collage on wood, 100 x 80 cm, Vinkovci City Museum



Pastir i frula, 1984., kolaž, 100 x 72 cm, Muzej likovnih umjetnosti Osijek
Le berger et la flûte, 1984, collage, 100 x 72 cm, Musée des beaux-arts Osijek
Shepherd and Flute, 1984, collage, 100 x 72 cm, Museum of Fine Arts Osijek



Učiteljica, 1985., kombinirana tehnika (kolaž, boja, kreda) na ploči,
120 x 81 cm, Privatna kolekcija

Professeur, 1985, technique mixte (collage, peinture, craie) sur panneau,
120 x 81 cm, Collection privée

Teacher, 1985, mixed technique and collage on panel,
120 x 81 cm, Private collection



Gospodar svijeta, 1990., kombinirana tehnika (kolaž, boja, pastel) na ploči,
100 x 65 cm, Privatna kolekcija

Seigneur du monde, 1990, technique mixte (collage, couleur, pastel) au tableau,
100 x 65 cm, Collection privée

Lord of the World, 1990, mixed media (collage, color, pastel) on panel,
100 x 65 cm, Private collection

IMPRESSUM

**HDLU – Hrvatsko društvo likovnih umjetnika /
Société des artistes croates / Croatian Association of
Fine Artists**

Trg Žrtava fašizma 16, 10 000 Zagreb
hdlu@hdlu.hr, www.hdlu.hr

**Za nakladnika / Pour l'éditeur / On behalf of the
publisher**

Tomislav Buntak, predsjednik HDLU / president of
HDLU

Ravnateljica / Directrice / Director

Ivana Andabaka

**Upravni odbor HDLU / Comité de gestion de la HDLU
/ Executive board of HDLU**

Tomislav Buntak (predsjednik / président / president),
Josip Zanki (potpredsjednik / vice-président / vice
president), Ida Blažičko (potpredsjednica / vice-
président / vice president), Fedor Fischer, Alen
Novoselec, Monika Meglič, Melinda Šefčić

Urednica kataloga / Rédacteur en chef / Catalogue editor

Anita Ruso Brečić

**Autori izložbe / Auteurs de l'exposition / Authors of
the exhibition:** Anita Ruso Brečić, Damir Kanaet

**Autori izložbenog postava / Equipe muéographique
/ Authors of the exhibition setup:** Anita Ruso Brečić,

Damir Kanaet, Dino Medvedec

Izbor radova / Sélection d'oeuvres /

Selection of works:

Anita Ruso Brečić, Željko Marčiuš

**Glavni i izvršni producent / Chargé de producteur /
Executive producer:**

Damir Kanaet / Cloverfield

Kustosica / Commissaire d'exposition / Curator:

Anita Ruso Brečić

**Kustoski savjetnik / Conseiller du commissaire /
Adviser to the curator:** Željko Marčiuš

Predgovor / Préface / Preface: Anita Ruso Brečić

**Kreativni direktor / Directeur de creation / Creative
director:** Maro Pitarević

Art direktor / Directeur artistique / Art director:

Matko Jovičin

**Grafičko oblikovanje kataloga / Design graphique du
catalogue / Catalogue design:** Matko Jovičin

**Grafičko oblikovanje / Design graphique / Graphic
design:** Nikolina Žabčić, Matko Jovičin, Duje Medić,

Darko Privrat

**Fotografije radova / Photographies / Photographs of
works:** Damir Fabijanić, Ivan Rebić, Collection de l'Art

Brut – Lausanne

**Stručni suradnici / Collaborateurs sur le projet /
Expert collaborators:** Maja Ivić, Mia Akrap, Dino

Medvedec

**Izrada scenografskih elemenata / Confection
d'éléments scénographiques / Authors of scenic props:**

Marin Marinić, Tea Švarić, Bruno Lang – ALU Zagreb

**Organizatori izložbenog projekta / Organismes du
projet d'exposition / Project organisers:** HDLU; Art
Rencontre, Cloverfield
Prijevod tekstova na francuski /
Traduction en français et relecture / French translation
and proofreading: Ursula Burger, Dilia Sladović

**Prijevod na engleski jezik i lektura / Traduction
en anglais et relecture / English translation and
proofreading:** Mirta Jurilj

Marketing: Damir Kanaet (Cloverfield)

**Odnosi s javnošću / Chargé de communication /
Public relations:** Dijana Karabašić

**Voditeljica edukativnog programa / Coordinatrice
du programme éducatif / Educational programme
coordinator:** Mia Akrap

Web design: Hugo Vojak

**Tehnička podrška / Équipe technique / Technical
support:** Mihael Pavlović, Dušan Stupar, Nikola
Pjevačević, Gleich d.o.o.: Hrvoje Heigl, Ivica Babić,
Branimir Jovanović, Filip Žalac, Mišel Trzun, Iztok
Ahmetović, Ivan Hećimović, Mihovil Antić, Antonio
Vidaković, Kristian Čengić

Tisak / Imprimé par / Printed by: Stega tisak d.o.o.

Naklada / Nombre d'exemplaires / Print run: 350

Tiskano na papiru:

G Snow 130g i G Snow 250g by Arctic paper

Sponzor papira: Igepa Plana d.o.o.

Zagreb, 2021.

SPONZORI



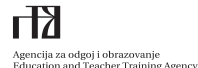
ULAZNICE



ORGANIZATORI



POKROVITELJI



U SURADNJI

