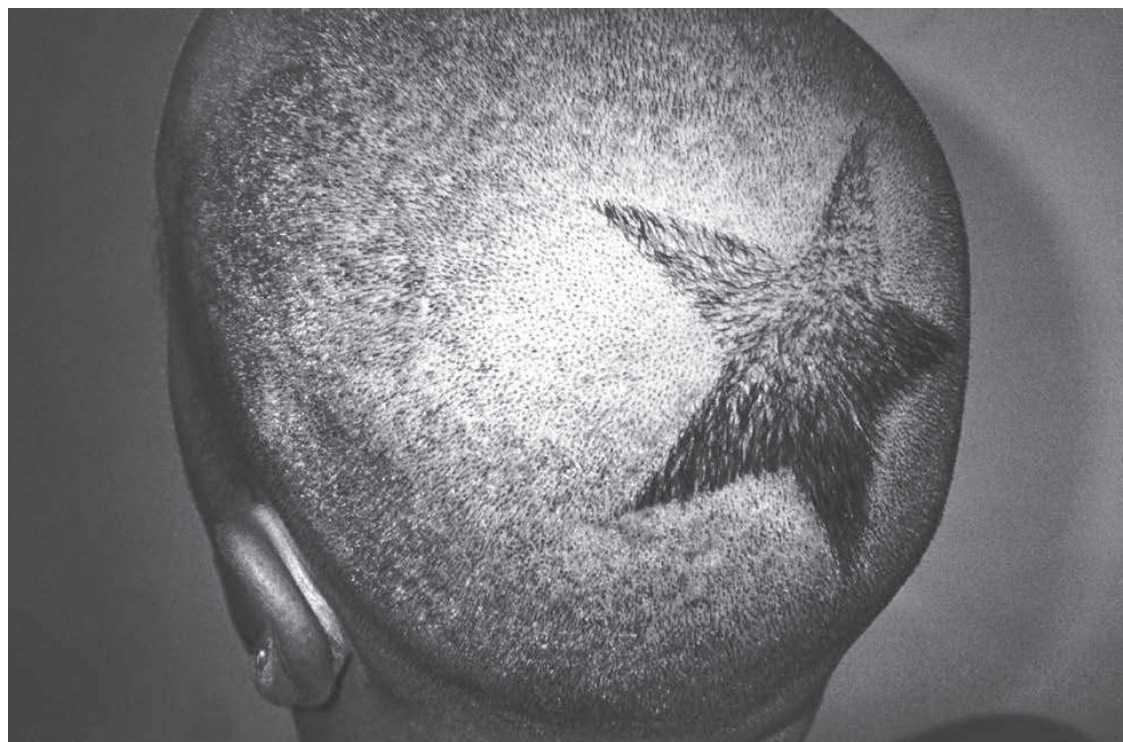


Uroš Djurić

Meine Kunst war schon von Anfang an gesellschaftlich orientiert, ich untersuchte die Konflikte und Beziehungen zwischen Identität und Gesellschaft.



Uroš Djurić, *Untitled (Black Star)*, 1999

Bei den meisten Ihrer Bilder steht Ihr eigenes Portrait im Mittelpunkt. Im Jahr 1994 veröffentlichten Sie gemeinsam mit Stevan Markuš das *Manifest des Autonomismus*.

Ausgehend von der Tatsache, dass der Mensch zwar nicht rational ist, wohl aber nach rationalen Erklärungen sucht, gelangten die Autoren dieses Manifestes zu der Schlussfolgerung, das Selbstportrait zum hauptsächlich künstlerischen Sujet zu erheben. Das Konzept des Autonomismus basiert auf der Projektion der Persönlichkeit als Vermittlerin von Ideen. Das Selbstportrait erschafft sein historisch determiniertes Modell mit jener Eigentümlichkeit, dass in diesem Fall das Abbild des Autors als Teil des Inhalts aktiviert wird, indem es in die Darstellung mit hinein genommen wird. Dieses Abbild wird nicht als einfaches Spiegelbild seiner selbst oder der Besitztümer und Lebenszusammenhänge des Autors verwendet, sondern als ein Werkzeug für konzeptionelle Manöver.

Sobald wir begannen, unsere Sachen auszustellen, bereits um 1990 herum, fingen die Mogule der Kunstkritik und Theorie sogleich damit an, uns als die „neue Figuration“ zu bezeichnen und präsentierten uns als das nächste große Ereignis, als die drastischen, provokativen, städtisch orientierten Repräsentanten der „Mediengeneration“, als die Leute, die Bescheid wüssten über die Kunstgeschichte – durch Reproduktionen und Abbildungen – und die süchtig wären auf Comics, Scifi & Horror, eben richtige Pop-Junkies. Alles Blödsinn. Sie haben uns einfach ein Podest hingestellt und wir mussten bloß noch draufsteigen und für die richtige Pose sorgen. Statt dessen aber setzten wir uns hin und verfassten ein Manifest, was ein bisschen ungewöhnlich war in den 1990er Jahren, aber die Botschaft war klar und präzise.

Sahen Sie das *Manifest des Autonomismus* als künstlerisches Gegenprogramm?

Das *Manifest des Autonomismus* wurde geschrieben, um all diese Beschränkungen und Eingrenzungen zurückzuweisen. Wie Markuš in einem Interview sagte: „Es entstand, um all diese zu erwartenden und letztlich seichten Geschichten über unsere Malerei auf ein Minimum zu reduzieren. Das Manifest ist kein Programm und macht auch gar keine Anstalten, irgendetwas Grundlegendes an der Kunst zu ändern, weil solche Versuche ja ohnehin nur eine ästhetische Radikalisierung hervorbringen, das heißt, Kunstprodukte, die das Bild ihres eigenen Todes vorwegnehmen. Also ist es auch keine Avantgarde. Wir betrachteten uns selber als Klassiker ...“

Wir interpretierten unsere Position durch den Begriff Autonomie, den wir als „gehört seinen eigenen Gesetzen“ definierten und etablierten dafür das persönliche Prinzip als Hauptantriebskraft. Den spezifischen gesellschaftlichen und politischen Umständen entsprechend, die uns umgaben,

unterstützten wir die Subversion als die Fähigkeit, sich nicht einvernehmen zu lassen in den großen Prozess der Entwicklung und keinen Beitrag zu einem allgemeinen Fortschritt zu leisten, der nur darauf basierte, dass er die menschlichen Werte zur Seite schob und vorgab, irgendwelche klaren Ziele zu verfolgen. Jüngere Kunsttheoretiker verstanden unsere Haltung sofort. Stevan Vuković schrieb dazu unlängst: „Die Autonomisten verfolgten die Absicht, ihre eigene Geschichtsschreibung zu produzieren, eine, die den Beschränkungen der theorielastigen Produktion ebenso entfliehen würde wie der von Kunsthistorikern dominierten Interpretation und der Ausstellung in einem von Kuratoren aufgestellten Rahmenwerk.“ Wir wollten in der Tat selber den Kontext erschaffen, innerhalb dessen das Werk produziert, betrachtet und ausgestellt würde. Wenn wir über Autonomie sprechen, dann nicht aus der Position irgendeines romantischen Individuums aus dem 19. Jahrhundert. Vuković sagte auch, dass wir (Markuš und ich) uns immer der Geschichte der Begriffe, die wir benutzten, bewusst gewesen wären. Und genau dieser Ausdruck „Autonomismus“ bezieht sich hauptsächlich auf linke gesellschaftliche und politische Bewegungen, die in den 1960er Jahren aus den Wurzeln der selbstbestimmten Arbeiterbewegung, dem Operaismo, entstanden waren, die dafür kämpfte, Veränderungen in der Organisation des Gesamtsystems zu erzwingen, unabhängig vom Staat, den Gewerkschaften oder den politischen Parteien. Er sagte, dass unser Manifest ungefähr um die gleiche Zeit an die Öffentlichkeit gelangte, als der Diskurs über die unabhängige Arbeiterbewegung seinen neuen Höhepunkt erreichte – zunächst in der Politikwissenschaft, dann in der Kulturwissenschaft, die ihren Höhepunkt erreichte, als das Buch *Empire* von Hardt und Negri erstens vergriffen war und zweitens zur Bibliothek jedes links ausgerichteten Intellektuellen zählte. Der Begriff „Autonomie“ wurde in diesem neuen Zusammenhang nicht auf die individuelle Autonomie bezogen, sondern auf die Autonomie der Netzwerke und die Macht produktiver Synergien. Das war ein wichtiger Fingerzeig und auch mit ein Grund, warum dieses Detail von der vorangegangenen Generation von Kunsttheoretikern nicht erkannt worden war. Hauptsächlich wohl deswegen, weil ihre linke Praxis weit entfernt von solchen Vorstellungen lag.

Ihre suprematistischen Landschaften und Selbstportraits, aber auch Ihre Werke im nicht-objektiven Autonomismus beziehen sich doch sehr stark auch auf den Formencode der russischen Avantgarde aus den 1920er Jahren ...

Nach der Veröffentlichung des Manifests und der großen Ausstellung, die wir 1995 veranstalteten, wurde es erst einmal irgendwie ruhig um uns. Keine Ausstellungen, keine Angebote. Ich war pleite, hatte weder Kohle noch ein Atelier. Ich bekam dann das Angebot, an die Akademie zurückzukehren, um meinen Doktor zu machen. Was ich dann auch getan habe. Ich begann sofort damit, meine eigene Positionierung zu erforschen. Ich

wollte versuchen herauszufinden, wo und wie ich in diesen Konflikt mit den Vertretern des Kunst-Establishments hineingeraten war. Das Hauptproblem war wohl ihre Travestie der Vorstellung von Konzept-Kunst, die sie in die Zwangsjacke einer normativen konzeptionellen Ästhetik einschnüren wollten. Da fiel mir dann plötzlich dazu ein Beispiel ein. Im Jahr 1983 sah ich die Ausstellung russischer Avantgardekunst im Museum für zeitgenössische Kunst in Belgrad, die aus Leihgaben verschiedener russischer Museen bestand. Malewitsch, der bereits als eine Ikone der radikalen Moderne glorifiziert wurde, war mit zwei Werken vertreten, die Teil der so genannten post-suprematistischen Figuration aus der Mitte der 1920er Jahre waren. Die Organisatoren waren etwas enttäuscht, da diese Phase noch als eine Regression galt im Vergleich zu seinem vorhergegangenen revolutionären suprematistischen Zyklus. Ich stand vor den *Athleten* oder der *Roten Kavalle-*



Uroš Djurić, *Non-objective Autonomism. Murder or 2 Greatest Serbian Painters Subdued by Their Own Greatness*, 1997

rie und war fasziniert. Regression? Was meinten die damit? Es gab da einen interessanten Schritt, die große Verwandlung in der Sichtweise, hin auf die Interpretation jener Epoche, die sich Mitte bis Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre einstellte. Wie auch immer, es bot sich als ideale Plattform für die Entwicklung meiner eigenen Vorstellung dar. Ich behandelte die gesamte Kunstgeschichte als ein totes Objekt, ein Readymade. Ich sprang in ein formales Element des Malewitsch'schen ikonografischen Modells und befreite es von seinen gesellschaftlichen und geschichtlichen Manipulationen, indem ich es in einen anderen Zusammenhang stellte und mit unerwarteten Inhalten auffüllte. Meine Kunst war ja schon von Anfang an gesellschaftlich orientiert, ich untersuchte die Konflikte und Beziehungen zwischen Identität und Gesellschaft. Zum Beispiel schuf Malewitsch diese „Portraits“ verschiedener Typen aus bestimmten Klassen und Gesellschaftsschichten, wie Sport-

ler, Bauern, Mystiker, Handwerker, die alle mit kollektivistischer Euphorie und den Klassenkämpfen jener Epoche im Zusammenhang standen. Unsere eigene Zivilisation erlebte damals gerade ganz andere Phänomene, die Krise des Individuums, das aus dem Konformismus, dem Konsumismus und der globalen Gleichgültigkeit herausfand. Also fing ich damit an, Portraits wirklicher Menschen zu malen, indem ich die Freunde und Protagonisten aus der Belgrader Kunstszene kanonisierte. Portraits in Frontalansicht wurden in dem ikonografischen Muster angefertigt, das Malewitsch in seiner späten Malphase verwendete, was bedeutet, dass die Identität der abgebildeten Person nicht mehr, wie sonst in der Portraitmalerei üblich, an den Gesichtszügen zu erkennen war, an der Charakterisierung des Bildes, sondern an den gegebenen Attributen wie beispielsweise den Gesten oder einer persönlichen Vorliebe für einen Kleiderfetisch; da wir ja alle unser eigenes Produkt sind und wir unsere Sicht von uns Selbst projizieren, ebenso wie gewisse Haltungen, die dann als ein ikonografisches Modell behandelt werden können. Der Theorie von Malewitsch zufolge hat nämlich einzig das Gesicht darin Erfahrung, als eine Maske zu dienen, hinter der wir die Wahrheit über unsere Natur verbergen können. Das Projekt wurde im Juni 1998 als Einzelausstellung mit dem Titel *Nicht-objektiver Autonomismus* im Salon des Museums für zeitgenössische Kunst in Belgrad gezeigt. Die Verteidiger der konzeptionellen Ästhetik, irgendwie so ähnlich wie im Fall Malewitsch, hielten das Ganze für einen Flop, einen Schritt rückwärts. Ein Jahr später stand das alles abgedruckt in Flash Art.

In unserer Ausstellung *Go Johnny Go* waren Sie mit ungefähr einem Dutzend Gemälden und Zeichnungen vertreten. Alles Selbstportraits mit verschiedenen E-Gitarren. Sie sind demnach nicht nur ein visueller Künstler, sondern auch Musiker. Haben Sie alle diese Instrumente selber auch gespielt?

Nein, das habe ich nicht. Ich bin kein Musiker. Ich spiele Gitarre, das ist ein anderer und wichtiger Aspekt meines Lebens, ich habe eine große Plattensammlung und mein Hi-Fi läuft die ganze Zeit über, während ich arbeite. Fast wie ein Ritual. Ich habe die Hälfte meines Lebens in Nachtclubs verbracht. Die meisten Mitglieder meiner Gang haben am Rand gesellschaftlicher Strömungen gelebt, wir waren an den Rand geschoben. Geldmangel war unsere Alltagswirklichkeit. Die *Selbstportraits mit Gitarre* entstanden aus diesem Gefühl der Frustration heraus – wenn du dir deine Wünsche nicht erfüllen kannst, weil die objektiven Umstände es nicht zulassen. Diese Arbeiten stellten die Projektion von Phantastereien dar. Im *Autonomistischen Manifest* sprechen wir über diesen Zustand, dieses Verlangen, eine mögliche Realität darzustellen, unabhängig von der realen Welt und auch unabhängig von der Kunst selber, wo also die Phantasie zusammen mit wirklichen Geschehnissen, wirklichen und erfundenen Charakteren oder Objekten, historischen Stilarten und künstlerischen Bewegungen, Ideen, Zeichen, Sym-

bolen und Performances ungehindert zusammenwirken kann. Der Kontext stellt nur eine Kulisse dar, einen Hintergrund, vor dem die symbolische Erschaffung einer möglichen Realität stattfindet, wo das „persönliche Prinzip“ in seiner vollen Gänze Ausdruck findet. Im Jahr 2000 verdiente ich eine große Summe. Das erste was ich tat, war, in den nächsten Gitarren-Shop zu wandern und mir die teuerste Fender Telecaster zu kaufen, die es dort gab, mit dem Naturholz-Body und dem Hals aus Rosenholz. Dann fing ich an, die Portraits zu malen, in denen meine neue Gitarre ihren Auftritt hatte, eine umgesetzte Phantasiearbeit. Eine Art lebendiges Experiment auf dem Gebiet der Gesellschafts- und Klassen-Emanzipation.

Ende der 1990er Jahre fingen Sie mit der Arbeit am *Populist Project* an. Die Hauptthese dabei ist es ja, dass der Populismus als eine hegemoniale Ideologie die gesellschaftlichen Utopien verdrängt hat. Das Hauptthema ist die Interaktion zwischen Star-System und Identität. In *Celebrities* stellen Sie sich selber aus, in verschiedenen Situationen, mit berühmten Leuten aus verschiedenen Lebensbereichen, mit Politikern, Künstlern, Film-Stars, und Musikern.

Während der 1990er Jahre geriet unsere Gesellschaft in schwere politische und gesellschaftliche Turbulenzen. Die gesamte Sozial- und Klassenstruktur stand Kopf und wurde laufend mit populistischen Inhalten abgefüllt. Im Vergleich zu den 1980er Jahren und meiner bewussten Entscheidung, an den Rändern des öffentlichen Raums zu leben, wurde ich in den 1990er Jahren in die Mitte des Geschehens hineingedrängt. Ich wurde ein Star. Ich war auf einmal anerkannt als eine der prominentesten Gestalten des zeitgenössischen Kunstbetriebs. Außerdem kannte man mich als eine Figur aus Filmen und als jemanden, der auf dem Rundfunksender B92 Radio-Shows gestaltete, der Comics für Erwachsene verlegte, der als Grafiker arbeitete, als DJ. Obwohl ich im Zentrum des öffentlichen und des Medieninteresses stand, gab es dennoch ein riesiges Missverhältnis zwischen meiner Klasse und meiner gesellschaftlichen Position. Mein öffentlicher Erfolg und meine Aktivitäten waren nicht etwas, was man zu jener Zeit in bare Münzen umwandeln konnte. Die geschlossene Gesellschaft, die völlig andere Parameter im Bezug auf die Außenwelt besaß, war ein bestimmendes Phänomen unseres Lebens. Die wirklichen Stars im Serbien der 1990er Jahre waren Kriminelle, Kriegshelden, Politiker, Volksänger, Handelstreibende, Banker. Diese Pseudo-Elite formte eine neue Klasse, die auf den offenen materiellen Interessen basierte, auf Monopolen und schnellem Reichtum. Das wichtigste Kriterium zum Eintritt in ihren Klub war, an ihrem Spiel teilzunehmen. Der einzige Raum, in dem ich meine Position als „Star“ bestätigen konnte, war auf Fotos mit ausländischen Berühmtheiten. Obwohl alle diese Fotos aus wirklichen Situationen stammten, sahen sie doch eher phantastisch als realistisch aus. Das hing mit dem Geist der Zeit damals zusammen.

Hometown-Boys, First Serbian Porn, Art & Society ist Ihre künstlerische Antwort auf den Krieg in Jugoslawien. Eine Reihe von gefakten Magazin-Titeln, digital aufgesetzt aus Ihren eigenen Fotos und Sachen, die Sie aus dem Internet runtergeladen haben – also Lifestyle mit einer derben Dosis Sex, Glamour und marktschreierischem Chauvinismus. Sind Sie ein sarkastischer Mensch?

Das würde ich nicht sagen. Wir werden hier Zeuge von etwas, das wie ein Programm aussieht – eine neue Bibel oder ein neues populistisches Manifest. Produziert in Gestalt eines Lifestyle Magazins. Im Grunde genommen sind diese Magazine die Meinungsmacher des Neuen Zeitalters. Dem Zeitalter des Konsums. Sie heißen zwar Lifestyle-Magazine, aber sie verkaufen keinen Stil, sie verkaufen Normen und ideologische Postulate der populistischen Ideologie. In *Hometown Boys* verkaufe ich einen eigenen Lebensstil, den ich selber entwickelt habe und der real ist. Vielleicht ist er schlecht, aber so bin ich eben, das ist das ganze Spektrum meiner Interessen. Ich verkaufe keine unerreichbaren Ideale. Ich biete eine Wirklichkeit dar, und das sollte der Lifestyle ja sein. Das ist mein Selbstportrait in Form eines Magazin-Titels. Viele Leute haben mir gesagt, sie würden es gerne lesen.

God loves the Dreams of Serbian Artists – Uroš Djurić in einem Gruppenportrait mit europäischen Fußballklubs. Echte Fotos, keine Montagen. Die Welt der Kunst und die Welt des Fußballs haben beide ihre eigenen und ziemlich unterschiedlichen Gesetze. Sind Sie ein Grenzgänger zwischen diesen Welten?

Die Rolle sowohl der Kunst als auch des Fußballs war bei der Emanzipation der Unterlassen im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert enorm. Das waren Bezugfelder, Treffpunkte der Klassen, die in schwerem Konflikt miteinander standen. Mein Großvater, der ein Schneider in Budapest war, spielte bei Ferencvaros – das war noch vor dem Ersten Weltkrieg. Er war ein Sozialdemokrat, ein Arbeiter, der drei Sprachen sprach. Sein Ideal war Südamerika, da Frankreich die einzige Republik in Europa war. Er ging mit zwei Kameraden über Berlin nach London, sie wollten von dort per Schiff nach Lima. Dann hat er sich's anders überlegt und ist wieder in die K.u.K-Monarchie zurückgekehrt. In eben mal zwei Generationen wurde einer seiner Söhne ein weltberühmter Byzantologe und Vizepräsident der serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste, die anderen beiden wurden jeweils Maschinenbauer und Maler, eine Tochter erwarb ein Diplom in Archäologie, die Enkel wurden Künstler, Film-Editor, Musiker, Kostüm-Entwerfer, Kunstgeschichtler. Ein Riesensprung in gesellschaftlichen Kategorien, wie es das in der Geschichte zuvor nie gegeben hatte. Er hat es nicht erlebt, aber er hat dafür gelebt, er gehörte zu der Generation, die an den Fortschritt glaubte. Ich bin dieser Linie nachgefolgt.

In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre, nachdem das UN-Embargo zum Erliegen gekommen war, kamen als große Stars, die in Belgrad auftraten,

Installationsansicht,
Kunsthalle Wien 2003:
Uroš Djurić, *Populist*
project *Hometown Boys*,
1999-2000



eigentlich nur Fußballspieler bei internationalen Begegnungen in Frage. Ich als Lokalgröße war für die natürlich völlig unsichtbar. Also fing ich an, in Hotel-Lobbies zu erscheinen und Fan-Fotos von all den bedeutenden Spielern zu machen, wie Ruud Gullit, Alan Shearer oder Lothar Matthäus. Es herrschte eine solche Depression damals, dass sich niemand sonst drum kümmerte. Ich war der einzige Freak, der da wartete. Von dem Moment an, als ich mich auf der internationalen Szene etablierte, änderte sich meine Position. Also begann ich direkt mit den Klubs zu verhandeln. Ich wurde zusammen mit dem Team fotografiert. Richtig angezogen, in der Kluft des jeweiligen Klubs. In einer Form, die das jeweilige offizielle Klubfoto simulierte. Das ist eine einfache Geschichte, bei der es um Akzeptanz, um Fortschritt und um gesellschaftliche Rollenmodelle geht.

Pioneers. Künstler aus den früheren sozialistischen Ländern, geschmückt mit dem Halstuch, das Sie selbst als Jugendlicher getragen haben, als Mitglied der Roten Pioniere. Heißt das jetzt: der Sozialismus ist tot – lang lebe der Sozialismus?

Ein Jahrzehnt nach dem Niederreißen der Berliner Mauer hatten wir mehr als genug Ausstellungen und schriftliche Bemühungen aus dem Westen erlebt, die alle versuchten, Zentral- und Osteuropa in ein Schema zu pressen – bei denen der Westen in den späten 1990er Jahren auf einmal die Kunst Zentral- und Osteuropas „entdeckte“ – und das resultierte in einem hochkünstlichen gegenseitigen Balanceakt. Diese herablassende Nichtbeachtung verhinderte jedes Verständnis für die subtilen Unterschiede zwischen den Systemen, Ländern, Szenen, gesellschaftlichen Standards des Zusammenlebens. Indem die Mitglieder der zentral- und osteuropäischen Künstler- und Theoretikergemeinde sich dieses Pionier-Halstuch wieder um den Hals



Uroš Djurić, *Populist Project. God Loves the Dreams of Serbian Artists*, 2001

legen, stelle ich einmal dahin, dass einige von ihnen einen bedeutenden ideologischen und theoretischen Konflikt gegen diese Art des westlichen Missverständnisses erleben. Es ist eine Geste des Widerstands gegen die Vereinnahmung westlicher Stereotype über die Kunst des ehemaligen Ostblocks. Die Idee dahinter ist, zu zeigen, dass diese Gruppe bereits einmal einen Prozess der gesellschaftlichen Nullifizierung durchgemacht hat, im Namen der Gleichheit, und dass dieser Prozess nicht fortgesetzt werden möge.

In letzter Zeit haben Sie ziemlich häufig an Ausstellungen in Österreich und Deutschland teilgenommen. Und ebenso war „der Balkan“ öfter das Thema dieser Präsentationen. Fühlen Sie sich manchmal als Exot von einer saturierten westlichen Kunstwelt missbraucht?

So oft nun auch wieder nicht. Es hängt ab vom Kontext der Darstellung. Die Natur meiner Arbeiten passt nicht in das Klischee der so genannten osteuropäischen oder balkanesischen Kunst. Wenn die Grundidee die ist, ein breit gefächertes Spektrum von Kunstpraktiken aus einer bestimmten Region zu zeigen, dann ist das okay, solange meine Arbeiten nicht dazu missbraucht werden, irgendwelche fremdbestimmten Vorurteile zu nähren.

Bei mehreren Projekten haben Sie jetzt mit Elke Krystufek zusammengearbeitet. Wo sehen Sie Parallelen und Spannungsfelder im Dialog mit der österreichischen Künstlerin?

Sie ist eine beeindruckende Persönlichkeit, ihre Produktivität ist enorm, übersprudelnd. Es gab viele Parallelen, zum Beispiel im Hinblick auf die gesellschaftliche und politische Selbstausbeutung und auch bei kulturellen Aspekten unserer Arbeit, ihrer Rezeption. Mein größter Schock stellte sich ein, als ich entdeckte, dass wir beide mit ganz ähnlichen Positionen ange-

fangen haben, fast um die gleiche Zeit, um 1989 herum. Als wir uns 2001 begegneten, war es für uns ein Leichtes, einen Kontakt zu entwickeln, der in die gemeinsame Arbeit *Life as a Narrative* mündete, die bereits auf zwei Ausstellungen gezeigt worden ist. Ich fing an mit einer Serie von Arbeiten, die ich *Elkepop* nannte. Ich machte eine Menge Selbstportraits im Stil der Elke Krystufek. Es war eine Wiederholung dessen, was ich 1996 mit Malewitsch gemacht hatte, aber diesmal mit einer lebenden Künstlerin. Es war eine aufregende Erfahrung. Als wir dieses Projekt zum ersten Mal in Belgrad ausstellten, haben die Leute gefragt: „Okay, und wo sind jetzt Ihre Arbeiten?“

Arbeiten Sie jetzt gerade an einem neuen Projekt?

Gewiss doch. Es ist ein ambitioniertes Projekt in Zusammenarbeit mit der bosnischen Künstlerin Šejla Kamerić. Sie ist eine brillante Künstlerin, eine ganz außergewöhnliche Frau. Das Projekt heißt *Parallel Life* und verfolgt die heimliche Liebe zweier Jetsetter, die beide post-konfigurierenden Gesellschaften angehören, so ähnlich wie *Dodi & Di*, aber mit einem Happy End.

Uroš Djurić im Gespräch mit Gerald Matt und Sigrid Mittersteiner im Januar 2006. Der Künstler war in den Ausstellungen *Attack! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien* (2003) und *Go Johnny Go! Die E-Gitarre – Kunst und Mythos* (2003), in der Kunsthalle Wien vertreten. Uroš Djurić 1964 in Belgrad, Serbien, geboren, lebt und arbeitet in Belgrad.

Aus dem Englischen übersetzt von Tom Appleton.