



**DADO**  
**ДАДО**

---

ФОНДАЦИЈА „ЗА СРПСКИ НАРОД И ДРЖАВУ“  
ФОНДАЦИЈА „ПЛАВО“



Библиотека  
Посебна издања  
*Library*  
Special Editions

Аутор  
Амарант Зидон  
*Author*  
Amarante Szidon

Уредници  
Татјана Вукић  
Нико Стојчевић  
*Editors*  
Tatjana Vukić  
Niko Stojčević

Рецензент  
Проф. др Оливер Томић  
*Reviewer*  
Professor Oliver Tomić, PhD

Графичко и ликовно обликовање  
Борко Петровић  
*Graphic design and visual identity*  
Borko Petrović

Корице  
Дадо, Без назива, 1962.  
*Cover*  
Dado, *Untitled*, 1962

Књигу Амарант Зидон, *Дадо. Феномен живота кроз сликарство*, објављујемо поводом Дадове изложбе слика „Дадо, Историја природе, 1953–2000.” у Галерији Српске академије наука и уметности, Београд, децембар 2024. – фебруар 2025.

This book by Amarante Szidon, *Dado: The Phenomenon of Life Through Painting*, is being published on the occasion of Dado's exhibition of paintings, "Dado, Natural History, 1953-2000" held at the Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, December 2024 – February 2025.

© Фондација „За српски народ и државу“, 2024.  
© Фондација „Плаво“, 2024.

Феномен  
живота кроз  
сликарство

The Phenomenon  
of Life Through  
Painting

DADO  
ДАДО



Београд 2024. / Belgrade 2024

## Изјаве захвалности

Желела бих да захвалим драгом супругу и ћерки на безусловној подршци у мом раду, нарочито на овом пројекту који ми је тако важан. Такође бих желела да захвалим својој браћи Малколму и Јасфару и сестри Јаници, њиховој деци Иву, Марин и Индији, који су ме увек подржавали у овом захтевном раду на очувању Дадовог наслеђа, затим мојим рођацима Лазару и Соњи Пејовић, Марији, Радмили и Ђорђу Милићу, као и рођаци Беки Пословни.

Моја најдубља захвалност припада Николи Стојчевићу (из Фондације „Плаво“) и Борку Петровићу (уметнику), чија је огромна посвећеност пројекту задивљујућа: били су инспирисани истом жељом – да покажу Дадов значај у свету уметности и у историји уметности, а њихов истрајни труд и рад били су пресудни за остварење овог заиста јединственог пројекта у овом посебном граду, Београду, где је мој отац започео каријеру 50-их година прошлог века. Желела бих да топло захвалим Татјани Вукић, као и Ленки Дмитровић и Наталији Јовановић из Фондације „За српски народ и државу“, чија је подршка била апсолутно одлучујућа за овај пројекат.

Захвална сам Николи Селаковићу, министру културе Републике Србије, као и Данијели Ванушић, чији су ентузијазам и подршка били пресудни за остварење овог пројекта из снова.

Желим да упутим топлу захвалност Српској академији наука и уметности: академику Зорану Кнежевићу, председнику САНУ, академику Миодрагу Марковићу, потпредседнику САНУ, академику Владимиру Костићу, председнику Стручног савета Галерије САНУ, академику Душану Оташевићу, управнику Галерије САНУ, др Катарини Живановић, шефу Изложбеног салона Галерије САНУ, Јелени Межински Миловановић, заменику управника Галерије САНУ и Исидори Николић.

Да није било великодушности колекционара, овај догађај се никада не би десио. Желим да изразим топлу захвалност свима њима – нарочито Зорану Поповићу, Душку Вујошевићу, Владимиру Крстоношићу, Радивоју Дражовићу, Марку Горановићу. Ђорђу Ристовићу, Петру Стојановићу, Миомиру Стаменковићу, породицама Банићевић и Михајловић, госпођи Тари Перковић и Новици Јововићу, захваљујући коме је у изложбу уврштен портрет Марка Челебоновића – као подсетник на Дадовог професора током пресудних година његове младости у Београду.

Упућујем најтоплију захвалност Музеју савремене уметности у Београду и његовој директорки Маријани Коларић, која нам је омогућила да први пут видимо три драгуља из музејске збирке.

Такође сам имала срећу што су у овом пројекту учествовали изванредни преводиоци Пол Бак и Кетрин Петит који су на енглески превели моје текстове за изложбу и за каталог, укључујући и документарни филм *Орпељери*. Њихов ентузијазам и истрајност су ретки и драгоцени, па ће свакако помоћи да мој пројекат буде доступан великом броју људи. Такође бих желела да изразим топлу захвалност Јелени Илић на одличном преводу мојих текстова на српски језик.

Имала сам велику срећу да ме на овом пројекту подрже људи из уметничког света и институција у Француској: Франсоаз Вијат, Лорен Ле Бон, председник центра „Помпиду“, Езавије Реј, директор Националног музеја модерне уметности, Никола Лијучи-Гутников, директор библиотеке „Кандински“, Елен Лерој, кустоскиња Музеја модерне уметности у Паризу, Вероник Жежер, председница галерије „Жан Бише Жежер“ у Паризу, Џенифер Пиерс, архиваторка галерије „Жан Бише Жежер“, Франсоа-Мари Дејрол, директор *Éditions de l’Atelier contemporain*, Иса Брашо, Жан-Клод и Алексија Воло, Одила и Реги Бокерел, Лоик Бејаш, Лејла Моге, Катрин Мије, Жак Енрик, Карина де Леобард, Маки Зенакис, Емануел Дишан, Пол Низам и Моргана Корни (из куће *Кристи*), као и Џесика Кавалеро (из *Artcurial*), којима од срца захваљујем.

На крају бих желела да упутим захвалност Снежани Никчевић и Сањи Блечић из РТЦГ. Захваљујући њима је у оквиру ове знамените изложбе могуће видети важан снимљени материјал, нарочито последњи документарни филм о рестаурацији главног рада који је овде изложен –*Орпељери*.

### Acknowledgments

I would like to thank my dear husband and daughter for their unconditional support in my work, especially in this project, which was so important to me. I would also like to thank my brothers Malcolm and Ysforo and my sister Yanitza, and my nephews Ivo, Marin and India, who always supported me in this demanding work to preserve Dado’s legacy, as well as my cousins Lazar and Sonja Pejović, Marija, Radmila and Đorđe Milić, as well as my cousin Beka Poslovni.

My deepest gratitude goes to Nikola Stojčević (Plavo Foundation) and Borko Petrović (artist), whose deep commitment to the project was impressive: both are driven by the same desire to show the importance of Dado in the art world and the history of art and their persistent efforts and work were crucial to enable to the achievement of this very unique project in this very special town, Belgrade, where everything started for my father in the 50s. I would like to thank warmly Tatjana Vukić as well as Lenka Dmitrović and Natalija Jovanović from the Foundation for the Serbian people and the State, whose support was absolutely determinant in this project.

I would like to thank Minister Nikola Selaković, Minister of Culture of the Republic of Serbia, as well as Danijela Vanušić, whose enthusiasm and support were decisive in making this dream project true.

I would like to warmly thank the Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA): Academician Zoran Knežević, President of SASA, Academician Miodrag Marković, Vice President of SASA, Academician Vladimir Kostić, Chairman of the Expert Council of the SASA Gallery, Academician Dušan Otašević, Director of the SASA Gallery, Katarina Živanović, PhD, Head of the SASA Gallery Exhibition Room, Jelena Mežinski Milovanović, Deputy Director of the SASA Gallery and Isidora Nikolić.

But for the generosity of the collectors, such an event would never have taken place. I would like to thank warmly all of them – especially Zoran Popović, Duško Vujošević, Vladimir Krstonošić, Radivoje Dražović, Marko Goranović, Đorđe Ristović, Petar Stojanović, Miomir Stamenković, the Banićević and Mihajlović families, Ms. Tara Perković, and Novica Jovović, thanks to whom the portrait of Marko Celebonović could be included in this exhibition – as a reminder of the importance of Dado’s teacher in his decisive young years in Belgrade.

My warmest thanks go to the Museum of Contemporary Art in Belgrade, to its director Marijana Kolarić, who enabled us to see for the first time the three jewels in the collections of the Museum.

I was blessed too that the excellent translators Paul Buck and Catherine Petit took part in this project by translating my texts into English for the exhibition and for the catalogue, and even the documentary on Les Orpellières. Their enthusiasm and fluidity are rare and precious, and will certainly help to make my project accessible to a large number of people. I would also like to thank warmly Jelena Ilić for this excellent translation of my texts into Serbian.

I was fortunate enough to be supported by people in the art and institutional world in France for this project: Françoise Viatte, Laurent Le Bon, president of the Centre Pompidou, Xavier Rey, director of the Musée national d’art moderne, Nicolas Liucci-Goutnikov, director of the Bibliothèque Kandinsky, Héléne Leroy, curator at the Musée d’art moderne de Paris, Véronique Jaeger, president of the Galerie Jeanne Bucher Jaeger in Paris, Jennifer Pearce, registrar at the Galerie Jeanne Bucher Jaeger, François-Marie Deyrolle, director of the Éditions de l’Atelier contemporain, Benoît Dagron, Agnès Vince, Jérôme Hirigoyen, Isy Brachot, Jean-Claude and Alexia Volot, Odile and Régis Bocquel, Loïc Bailhache, Layla Moget, Catherine Millet, Jacques Henric, Catherine de Leobardy, Mâkhi Xenakis, Emmanuel Dechamp, Philippe Ferrari, Michel Lacombe, Paul Nyzam and Morgane Cornu (Christie’s) and Jessica Cavaleiro (Artcurial), to whom I would like to express my deepest gratitude.

Lastly, I would like to thank Snežana Nikčević, and Sanja Blečić, from the RTCG. Thanks to them, some important films, especially the last documentary on the restoration of the major work in situ, *Les Orpellières*, can be shown in this landmark exhibition.

Амарант Зидон, 7. децембра 2024. године / Amarante Szidon, 7 December 2024

### САДРЖАЈ

### CONTENTS

### SOMMAIRE

### AMARANTE SZIDON, « J’essaie de

### comprendre le phénomène de la

### vie à travers la

### peinture »

### Les années belgradoises,

### 1953–1956

### The first years in France (Paris),

### 1956–1958

### From the mineral period to the

### confusion of kingdoms,

### 1958–1962

### Mother nature

### Pointillism, 1961–1962

### Proliferation of the flesh

### Surrealising” paintings,

### 1965–1969

### Reversed perspective

### The 1970s: from the

### Ancestors series to the

### triptychs

### Collages, 1973–1975

### America, 1976–1983

### Buffon, 1981–1987

### Henri Michaux, *Meidosem*, 1987

### New explorations,

### 1990–2000

### “It’s swarming...” Conversation with

### Marcel Billot and Germain Viatte

### 6 November 1969

### [1st tape]

### [2nd tape]

### 5 December 1969

### [3rd tape]

### [4th tape]

### “Chicken skeleton, pig’s foot,

### sheep’s head - for me, these are

### anatomy lessons.”

### Conversation with Catherine

### Millet and Jacques Henric

### (excerpts)

### CONTENTS

### SOMMAIRE

### AMARANTE SZIDON, « J’essaie de

### comprendre le phénomène de la

### vie à travers la

### peinture »

### Les années belgradoises,

### 1953–1956

### The first years in France (Paris),

### 1956–1958

### From the mineral period to the

### confusion of kingdoms,

### 1958–1962

### Mother nature

### Pointillism, 1961–1962

### Proliferation of the flesh

### Surrealising” paintings,

### 1965–1969

### Reversed perspective

### The 1970s: from the

### Ancestors series to the

### triptychs

### Collages, 1973–1975

### America, 1976–1983

### Buffon, 1981–1987

### Henri Michaux, *Meidosem*, 1987

### New explorations,

### 1990–2000

### “It’s swarming...” Conversation with

### Marcel Billot and Germain Viatte

### 6 November 1969

### [1st tape]

### [2nd tape]

### 5 December 1969

### [3rd tape]

### [4th tape]

### “Chicken skeleton, pig’s foot,

### sheep’s head - for me, these are

### anatomy lessons.”

### Conversation with Catherine

### Millet and Jacques Henric

### (excerpts)

Амарант  
Зидон

## „Покушавам да разумем феномен живота кроз сликарство”

Београдске године, 1953-1956.

Прве године у Француској (Париз),  
1956-1957.

Од минералног периода до конфузије  
владавина, 1958-1962.

Мајка природа.

Поентилизам, 1961-1962.

Пролиферација меса.

Слике „надреалистичког карактера”,  
1966-1969.

Преокренута перспектива.

Седамдесете: од претка до триптиха

Колажи, 1974-1975.

Америка, 1976-1983.

Бифон, 1981-1987.

Анри Мишо, Меидозем, 1987.

Нова истраживања, 1990-2000.

Београдске  
године,  
1953-1956.

Када се млади Миодраг Ђурић, познат као Дадо<sup>1</sup>, око 1952. године настанио у поткровљу код своје тетке по мајци Вукице Милошевић, зване Вуле, у Страхињића Бана у Београду, већ је био у сукобу. Прекинуо је са социјалистичким реализмом који су покушали да му наметну у Уметничкој школи у Херцег Новом (1948-1952), где је предавао његов ујак по мајци Мирко Кујачић, који га је примио убрзо након смрти мајке, у јануару 1945. године („Ујак ми је опалио шамар пред ученицима јер је сматрао да радим декадентне ствари<sup>2</sup>”). Био је одушевљен немачким експре-

сионистима, пре свега Емилом Нолдеом. Са својим колегом Урошем Тошковићем, који је такође боравио у Београду у том периоду, већ је сматран маргиналцем црногорске уметничке школе.<sup>3</sup>

Авантура у југословенској престоници само ће појачати процес који је већ био у току: постати јединствени уметник, развити

*прикупио Кристијан Деруе, издање приредила и представила Амарант Зидон, Стразбур, L'Atelier contemporain, 2023, стр. 15.*

<sup>3</sup>„Ох! Нисам имао утисак да радим исте ствари као остали. Али, да будем искрен, Тошо и ја смо правили чудне цртеже за околности тог времена, знаш. Говорили су нам: 'Штета, имају добру технику, а цртају срања!' То је трагедија професора. О, било је тешко! То је било одмах после периода стаљинизма... Тешко, стварно“ (Дадо, Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, 1969, *in*fra, стр. 249).

<sup>1</sup>Дадо је био надимак из милоште који му је дала мајка, која је преминула на порођају 1945. године.

<sup>2</sup>Дадо, *Портрет у фрагментима. Разговоре*



Ил. / Ill. 1 Портрет Дада, Бранибор Дебељковић, Београд, око 1955. године / Portrait of Dado by Branibor Debeljković, Belgrade, circa 1955



Кат. / Cat. 1 Марко Челебовић и совац / Marko Čelebonović and a Male Owl, 1953

сопствени израз, свој стил, подстакнут својим професором на Академији ликовних уметности, сликарем Марком Челебовићем, који је за Дада био заштитничка фигура. Челебовић је својим ученицима управо сугерисао да се ослободе утицаја и приморавао их да постану своји. Дадо је већ 1953. године насликао његов портрет са совом, што је био знак дубоке наклоности и поштовања према професору [кат. 1], који ће му омогућити одлазак у Париз лета 1956. године. У пролеће 1955. године Хенри Мур га је такође приметио и охрабрио, али стипендија за студије у Лондону коју му је понудио није се остварила, јер су чланови Комунистичке партије интервенисали код Мура с објашњењем да Дадо није „добар

елемент“.<sup>4</sup> Да ли је Дадо био упознат са цртежима које је Мур израдио 1940. и 1941. године? Остаје мистерија. Међутим, сличност између тих фигура и оних на Дадовим сликама из тог периода изузетно је узнемирујућа.

То је било време страшних оскудица: Дадо није само често говорио о глади већ је и више пута признао да мрзи град. Без икаквих материјалних средстава, већ тада је почео да користи импровизоване материјале, предмете са отпада, па чак и да поново користи већ постојеће радове... Он црта на полеђини архитектонских цртежа, које му доноси најближи рођак, Тупа (Вукота) Вукотић, с којим дели своје авантуре као млади маргиналац; префарбана платна свог ујака Мирка Кујачића, који је такође користио поткровље као атеље претходних година [Врисак, кат. 3]; или, његов отац Ранко Ђурић шаље му платна од материјала за душеке, које је добио у болници у Цетињу где је радио као болничар, на којима ће бити насликана два ремек-дела, *Бициклиста* и *Богородица* (1955, ил. 2 и 3).

Бора Ћосић је описао скученост поткровља где је Дадо боравио током тих одлучујућих година:

„[...] у соби се налазио костур кревета (сем жице на њему није било ничега), неколико слика на гомили, окренутих зиду, један сто са кога се фарба изгубила. На столу се налазила крлетка без птице, двије лобањице, претпостављам глодарског поријекла, и једна прастара анзискарта са розикастим, брадатим Фаустусом аустроугарског типографског поријекла [...]. Дадо је у том потпуно празном простору морао да сања један многопредметни, претрпани свијет, који се ускоро почео да помаља на његовим платнима. Фаустус са аустроугарске ушећерене анзискарте био је нека врста његове легитимације, програма, слика филозофско-естетских преображаја који су га очекивали. Лобањице глодара означавале су не само идеограм смрти, којој је Дадо на најбуквалнији начин показивао 'дуги нос',

<sup>4</sup>Дадо, Разговор са Јонатаном Хенигом, мастер рад у менторству Тјерија Дифрена и Фабриса Флаитеза, том 2, 2010, стр. 32.



Кат. / Cat. 2 Без наслова / Untitled, 1954-1955

већ и врхунску тему његовог сликарства, тему огољавања. [...] Остаје још кавез, опет једна симболична ствар, предмет који не служи својој намјени, већ опомиње, брани сопственим присуством смисао слободе, Дадо толико драге.<sup>5</sup>

Суштински независан, Дадо никада није био део било којег покрета или школе, па чак ни Медиале у Београду, чији је један од најближих пријатеља тог времена, Леонид Шејка, био вођа.<sup>6</sup> „Сматрам да сликарство то је једна авантура, лична“, изјавио је Рајку Церовићу 1971. године, кад га је упитао какав је његов однос према покрету.<sup>7</sup> Његов стил

је већ тада био посебан, још од тих првих слика које приказују ноћни сликарски простор с преобладавајућим плавим тоновима (сећања на Пикасов рад?). Ове „гризајле“<sup>8</sup> или „ноћне слике“,<sup>9</sup> како ће касније назвати своја прва „монохромна“<sup>10</sup> платна, насељене су полуљудским полуживотињским фигурама, понекад поједностављеним, углавном

из Београда, давно још. [...] Сматрам да сликарство то је једна авантура, лична. И чим се говори о неким групама, о неким, да опростиш, срањима у бојама, то је мени аутоматски... антипатично рецимо.“ (Дадо, Интервју са Рајком Церовићем, 1971, [dado.me/susretisa-dadom-rtcg-1971-video](http://dado.me/susretisa-dadom-rtcg-1971-video) 10'30)

<sup>8</sup>„То је релаксирајуће, то је стара техника која се користила још у ренесанси [...]. Нијесам љубитељ боје. У сликарству, оно што ме највише интересује су архитектура и форма слике“ (Интервју са аутором, 2001, [dado.me/kapela-svetog-luke](http://dado.me/kapela-svetog-luke).)

<sup>9</sup>Дадо, Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, 1969, *infra*, стр. 240.

<sup>10</sup>Интервју са аутором, 2001, [dado.me/kapela-svetog-luke](http://dado.me/kapela-svetog-luke).

<sup>5</sup>[dado.me/bora-cosic](http://dado.me/bora-cosic)

<sup>6</sup>Овај покрет, чији су чланови били сликари, вајари и архитекте, настао је средином 50-их година насупрот социјалистичком реализму и залагао се за фантастичнију уметност, инспирисану надреализмом.

<sup>7</sup>„Не ја, то су они направили кас сам ја отишао



Кат. / Cat. 3 Крик – Врисак / The Scream, 1893

голим, често са видљивим лобањама. Једно од тих дела, *Распеће* [ил. 34], посебно је задивило филозофа Жила Делеза, који је у децембру 1994. написао Дадо: „Дешава се код великих сликара да неко платно, које не мора бити савршено, код посматрача створи сасвим личну и тајну везу која му отвори поглед на цјелокупан опус: мени се то десило са *Распећем* из 1955. године.“<sup>11</sup>

Фасаде зграда, стубови, сводови, најчешће с видљивим каменом: Дадо тада испуњава своја платна свим врстама архитектонских елемената, дајући предност мотиву зида. Посматран сатима у дворишту породичне куће у Цетињу, зид је за Дада био предмет фасцинације од детињства: „Моје дјетињство је протекло у авлији. [...] Зидови су били са огромним квадратним

камењем без малтера. Били су освијетљени сунцем: десни ујутро, а лијеви поподне. Десни је имао неке вегетације, сјећам се тога одлично, као лишајеви, маховине, а онај лијеви, који је често падао и који смо поново дизали, [...] био је чист без малтера. [...] Вјероватно, ти зидови су остали за мене нека баријера која је мој свијет одвајала од осталог свијета.“<sup>12</sup>

Београдски зид је такође постао, током година оснивања, велики извор инспирације за Дада, који је на своје слике преписивао рекламе и друге натписе које је уочавао, посебно на градским фудбалским стадионима. У овом урбаном, дехуманизованом сликовном универзуму, насељеном чудним машинама или возилима са истакнутим точ-

<sup>11</sup>[dado.me/gilles-deleuze-pismo](http://dado.me/gilles-deleuze-pismo)

<sup>12</sup>Михаило Братичевић: Дадо, *Овдје*, год. 3, бр. 28 (септембар, 1971), стр. 15-17.



Ил. / III. 2 Богородица / Holy Virgin, 1955



Ил. / III. 3 Бициклиста / The Cyclist, 1955





Кат. / Cat. 4 Вртешка / Merry-go-round, 1955-1956

Прве године  
у Француској  
(Париз),  
1956-1958.

ковима, где је вегетација ретка и пропадајућа, животиња заузима значајно место – птице, посебно сова, која се појављује неколико пута [кат. 1, 43], али такође корњача или гуштер, или чак пас [кат. 45]. Овом мотиву додају се религиозни мотиви попут крстова, али и топови и други предмети који евоцирају донедавни рат [Крик, кат. 3], а пре свега занатско оруђе, реминисценције на дуго сређивање у браварској радионици оца његовог пријатеља из детињства Цуга [ил. 77],<sup>13</sup> кога је брат случајно убио на Скадарском језеру током лова.<sup>14</sup> Присутан је и мотив кавеза, који подсећа на онај из импровизованог атељеа који је описао Ћосић.

Како су године пролазиле, палета се проширивала, омогућавајући браон, зелене и посебно црвене тонове; као на *Рингишпи-лу* (1955) [кат. 4], или касније *Бициклисти* и *Богородици*, насликаних исте године када је Дадо изашао из затвора, где је неколико недеља у мају 1955. године био затворен са својим братом Тупом Вукотићем.<sup>15</sup>

„Морам да поменем догађај који је учинио да се ослободим утицаја северних експресиониста попут Нолдеа и да почнем да радим у свом стилу, посебно слике попут *Бициклисте* и *Богородице*. Године 1955, поводом посете Хрушчова Југославији, Тито је покренуо операцију чишћења, наредио је да се ухапсе сви маргинали. Завршио сам у затвору под оптужбом: изношење антисоцијалистичких ставова пред више од пет особа<sup>16</sup>. Траума затвора, његова репресивна атмосфера, чињеница да више нисам могао да видим небо, учинили су да сам много цртао на крафт папиру, који су ми неки затво-

реници давали након што би појели храну упаковану у њега, и да сам, излазећи из затвора, почео да радим са огромним апетитом.“<sup>17</sup>

Тако је настала серија „механичких платна“, инспирисана „Де Кириком, Караом, првим надреалистима“,<sup>18</sup> према речима Дада, који је већ пронашао свој стил – имао је само двадесет једну годину. Јер у Београду је, заправо, све почело.

Куповина тадашњих црногорских власти слике *Крај свијета* (1955-1956) [ил. 35] омогућила је Даду да финансира своје путовање у Париз,<sup>19</sup> где стиже возом, 15. августа 1956. године, након кратког задржавања у Милану, где се дивио Мантењиној слици *Оплакивање Христа* у збирци пинакотеке – ремек-дело које ће често помињати и које је вероватно инспирисало његово *Распеће* из 1955. године [ил. 34].



Кат. / Cat. 5 Без наслова / Untitled, 1957

<sup>13</sup> Дадо, Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, 1969, *infra*, стр. 263.

<sup>14</sup> Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *infra*, стр. 227.

<sup>15</sup> Према сведочењу Предрага Ристића, архитекте и члана Медиале, који је такође био затворен, послатом ауторки 2019. године.

<sup>16</sup> Како ми је испричао док сам још била дете, Дадово хапшење је такође било изазвано његовим читањем књига које су се кријумчариле, посебно књиге *Мучнина* Жана-Пола Сартра, забрањене под Титовим режимом.

<sup>17</sup> „Дадо јеретик, интервју са Катрин Мије и Жаком Анриком“, *Артпрес*, бр. 357, јун 2009, *infra*, стр. 281.

<sup>18</sup> Дадо, Интервју са Франсоаом Ле Таргаом, Жаком Флораном и Марселом Билоом, емисија *Панорама*, Франс Килтир, фебруар 1970; поновљено у: *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 79.

<sup>19</sup> Дадо, Разговор са Фредериком Лавињетом, Франс Килтир 1996, у: *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 176.



Кат. / Cat. 6 Пат / War, 1958

Убрзо након доласка, призор групе бескућника, који леже око статуе Волтера на једном скверу у Улици Сен, оставио је дубок утисак на младог придошлицу. У њима је видео Јова, библијску фигуру која га је фасцинирала од када је неколико година раније у Београду прочитао текст из Старог завета, који му је помогао да схвати „шта је то књижевност”,<sup>20</sup> а Јов ће постати једна од главних тема његовог дела.<sup>21</sup>

Дадо такође први пут посећује Лувр, што је чекао „десет година”,<sup>22</sup> како је 1969. године поверио Марселу Билоу и Жермену Вијату, кустосима његове прве ретроспективе у

Националном центру за савремену уметност 1970. године. У контакту са ремек-делима своје нове домовине, које је до тада познавао само преко репродукција, мења се стил његових платна: нова светлост, класична композиција, која подсећа на Пусена, уметника који ће га одушевљавати током целог живота [кат. 6, 36, ил. 38] – карактеристика коју нису пропустили ни Жермен Вијат ни Марсел Било.<sup>23</sup> Дадова страст према француском сликарству сигурно се развила у том периоду: „Прави сликари које најдубље волим – они су део мене...– то су француски сликари [...] У суштини, познајем само француско сликарство. Зашто? Зато што познајем само светлост у овој земљи.”<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 116.

<sup>21</sup> Видети „Колаж” и „Мајка природа”, *infra*, стр. 30-34 и 59-63

<sup>22</sup> „Марсел Било: И кад си стигао у Париз, јеси ли отишао у Лувр? Дадо: Ах! Наравно, наравно. Чекао сам десет година да одем у Лувр” (Дадо, Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *infra*, стр. 259).

<sup>23</sup> „А твоје слике су генерално врашки добро конструисане” (Марсел Било у: Дадо, Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *infra*, стр. 234).

<sup>24</sup> Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 20.



Кат. / Cat. 7 Без наслова / Untitled, 1958

Дадо испрва живи од ситних послова, углавном на грађевини, уз помоћ Вука Асановића, једног од својих најближих пријатеља, кога је упознао у Уметничкој школи у Херцег Новом око 1949. године. Својој тадашњој сапутници, српској вајарки Ксенији (Ксенија Љубибратић), која је и даље живела у Београду, у писму из децембра изражава своју „необјашњиву радост што је овде”. Јер су у стварности његове материјалне животне прилике биле врло тешке. „Тешко ми је да овде зарађујем новац”, пише јој. Величине платна која је сликао у том периоду сведоче о скучености његовог стана у Курбевоау, на Тргу Шара, где је вероватно и радио, јер је истицао да је имао огромне потешкоће да пронађе атеље. Ипак, Дадо је

могао да рачуна на подршку свог ментора Марка Челебоновића, који му је помогао да продужи боравак у Француској.<sup>25</sup>

Неколико месеци касније, 1957. године, Дадо успева да нађе посао у литографском атељеу Жерара Патриса, зета композитора Пјера Шефера, у Улици Булар у XIV арондисману Париза, радионици коју су посећивали Хорст Егон Калиновски, Мата и Жан Дибифе – уметник коме се Дадо већ тада дивио и коме је планирао да покаже своје цртеже<sup>26</sup> – али и сликари Париске школе. Дадо сада спава и ради у тој радионици. За 3.000 франака успева да прода своју прву слику, која приказује „лик-оловку” [кат. 7]. Џејмсу Спајеру, који ће касније постати кустос у Институту уметности у Чикагу. Међутим, пресудна је била интервенција сународника Словенца, који је такође посећивао Патрису радионицу:

„Моја прва фреска: једног дана узимам црну литографску боју, бензин за аутомобиле и украшавам клоње. WC шоља постаје



Ил. / Ill. 4 Дадо и Данијел Кордије, Париз / Dado and Daniel Cordier, Paris, March 1964

<sup>25</sup> „Марко је причао о мени Шегедину (културном аташеу) и рекао ми је да је код мене све у реду и да ми је он препоручио да дођем у Париз” (Дадо, Писмо Ксенији, децембар 1956).

<sup>26</sup> „Он је био једини сликар који ми је у том тренутку био битан, ништа друго није било важно у Паризу.” (Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *infra*, стр. 252). Такође видети: Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 74.



Кат. / Cat. 8 Без назива / Untitled, 1958

гиљотина а на зиду пишем нешто попут 'моја љубав'". Када је Дибифе, који је тамо радио, отишао да пиша, видео то, и због тога се касније заинтересовао за моје цртеже, које ће му касније показати један стари сликар словеначког порекла са Монпарнаса из 50-их, Вено Пилон [...] Тако сам, преко тог Пилона, упознао галеристу Данијела Кордијеа<sup>27</sup>."

<sup>27</sup> Дадо, Интервју са Катрин Мије и Жаком Анриком, стр. 201-202; *infra*, стр. 280.

Врло близак Жану Дибифеу, отпораш Данијел Кордије, бивши секретар Жана Мулена током Другог светског рата,<sup>28</sup> започео је нови живот након рата и отворио уметничку галерију у Улици Дирас у Паризу. Године 2011. сећа се овог сусрета са Дадовим делом:

<sup>28</sup> Оснивач Националног савета отпора, Жан Мулин, кога је ухапсила и насмрт мучила нацистичка окупациона власт, сматра се једним од главних хероја француског Покрета отпора.



Кат. / Cat. 9 Без наслова / Untitled, 1958

„Био сам запањен. Ох, много ми се допало. [...] Било је ту лица лутака, али врло, врло необичних лутака. Била је једна жута лутка на бициклу, или нешто слично, све је било веома изненађујуће. Било је ту и слободнијих форми, [...] биле су то бебе, са малим бебећим телима, такве ствари, али је било предивно насликано.“<sup>29</sup>

Данијел Кордије је одмах купио три Дадове слике за 60.000 франака, што је Дадо прославио исте вечери са својим пријатељем Самом Шафраном и осталим пријатељима једном незаборавном „пијанком“<sup>30</sup> у локалу Ла Купол. Кордије је убрзо показао

<sup>29</sup> Интервју са Данијелом Кордијеом, 28. мај 2011, [dado.fr/metissages#itw](http://dado.fr/metissages#itw); делимично преузет у снимку Снежане Никчевић и Сање Блечић, *Дадо: укрштања / métissages* (2011), филм РТЦГ, 3'33"-4'12", [dado.me/ukrstanja-rtcg-2011-video](http://dado.me/ukrstanja-rtcg-2011-video)

<sup>30</sup> Дадо, Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *infra*, стр. 256.

своја нова открића великим колекционарима, међу којима је био и Рене Тасен де Монтеги, који је са одушевљењем купио *Композицију*<sup>31</sup> (1958). У октобру 1958. године Кордије организује Дадову прву изложбу у својој париској галерији. Посетиоци су могли да виде слике из серије „Бебе“ [ил. 5, ил. 37], за које неки сматрају да су инспирисане Рубенсом,<sup>32</sup> као и дела донета из Београда, попут *Бициклисте* [ил. 3], који

<sup>31</sup> Дело је репродуковано на стр. 5 каталога изложбе Констхал у Лунду, 1979.

<sup>32</sup> „То је, хиљаду пута, најлепша Рубенсова слика! [...] Заправо, инспирисао сам се том сликом. Знаш, то није страно мом надахнућу, мада су бебе постојале и пре тога. Али, нагомилавање беба, на то ме је инспирисала та Рубенсова слика.“ Дадо изјављује Марселу Билоу о слици *Богородица са дететом окружена светим невиначцима*, раније познатој као *Богородица са анђелима*, 1618, дело Рубенса, које се чува у Лувру (Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *infra*, стр. 259).

је фасцинирао извесног Бернара Рекишоа, уметника из Кордијеове галерије, који ће постати његов блиски пријатељ.

„У хаосу велике метрополе, осећао сам се потпуно растројено, разбијено. Нисам више видео ништа, заиста. Ходао сам улицом, али био сам у деловима, буквално”,<sup>33</sup> овако Дадо описује свој живот у Паризу, који га толико гуши, где једва проналази пристојан атеље. Захваљујући Данијелу Кордијеу, летње ноћи 1958. године открива француски Вексен,

шездесетак километара од Париза. Његов трговац поседовао је сеоску кућу у Воданкуру, а Дадо се смешта у Курсел-ле-Жизор, у старом биоскопу и плесној сали. „Сместио сам га близу Жизора где сам имао кућу. Обезбедио сам му платна, боје и месечну надокнаду која му је омогућила да живи.”<sup>34</sup>

За Дада је сусрет с регионом француског Вексена био „права љубав на први поглед”.<sup>35</sup> У атељеу који одговара његовим амбицијама, формати његових слика постају много већи. Фасциниран руралном Француском, крајем педесетих спријатељује се с маргиналним ликовима из села, попут Мајке

Од минералног периода до конфузије владавине, 1958-1962.



Кат. / Cat. 10 Рушевина / *The Ruin*, 1958-1959

<sup>34</sup>Данијел Кордије, *Љубитељ уметности. Алијас Каракала, 1946-1977*, издање припремила и коментарисала Бенедикт Вергез-Шењон, Галимар, Париз, 2024, стр. 113.

<sup>35</sup>Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 20.

<sup>33</sup>Дадо, Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *infra*, стр. 259-260.



Ил. / Ill. 5 Лимбо или масакр невиних / *Limbo or The Massacre of the Innocents*, 1958-1959

Жерар и Оца Левека, који ће позирати за једно од његових ремек-дела *Томас Мор* (1958-1959, ил. 40).<sup>36</sup> Рани радови из овог периода, познати као „минерални”, у којима „пуцање површина које није произведено природним и правим сушењем масе, већ претварање четкицом чија вјешта перверзност ужива да лешкари по читавој предложеној површини, у облику живог меса или

материјалних ствари”,<sup>37</sup> како пише критичар Жорж Лимбур, вероватно одражавају *Текстурологије* Жана Дибифеа, чије радове Дадо открива у Кордијевој галерији. Међутим, они такође подсећају на пејзаже Црне Горе, за које Дадо 1969. године поверава Марселу Билоу и Жермену Вијату да их често сања и да жели да поново дотакне њихову „трансформисану” слику са „неколико потеза четкице”.<sup>38</sup> Тако понекад опстаје

<sup>36</sup>„Све те цртеже, када их гледам, гледам их с неком мешавином нелагоде и нежности јер су то ликови који имају свој грађански статус, који су постојали. Направио сам неку врсту мале хронике села које још није имало градску воду” (Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 21).

<sup>37</sup>Жорж Лембур, *Дадо*, каталог изложбе, Франкфурт, Галерија Данијел Кордије, 1960, [dado.me/georges-limbou](http://dado.me/georges-limbou)

<sup>38</sup>Дадо, Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *infra*, стр. 222.



Ил. / III. 6 Архитекта / The Architect, 1959

црнина карактеристична за црногорско камење, на пример у делима *Рушевине* [кат. 10], *Курсел-ле-Жизор* [кат. 53], *Пољаци* (1959, ил. 39) или *Лимбо* (1958-1959), једном од драгуља Дадове колекције у Центру Помпиду [ил. 5].

*Катарину Велику* [кат. 54], још једно ремек-дело из овог периода, песник Ален Боске детаљно анализира: „*Катарина Велика* је обликована – или распршена – од исте сунђерасте материје. Њено тело се стопило са предметима који је окружују: недовршена

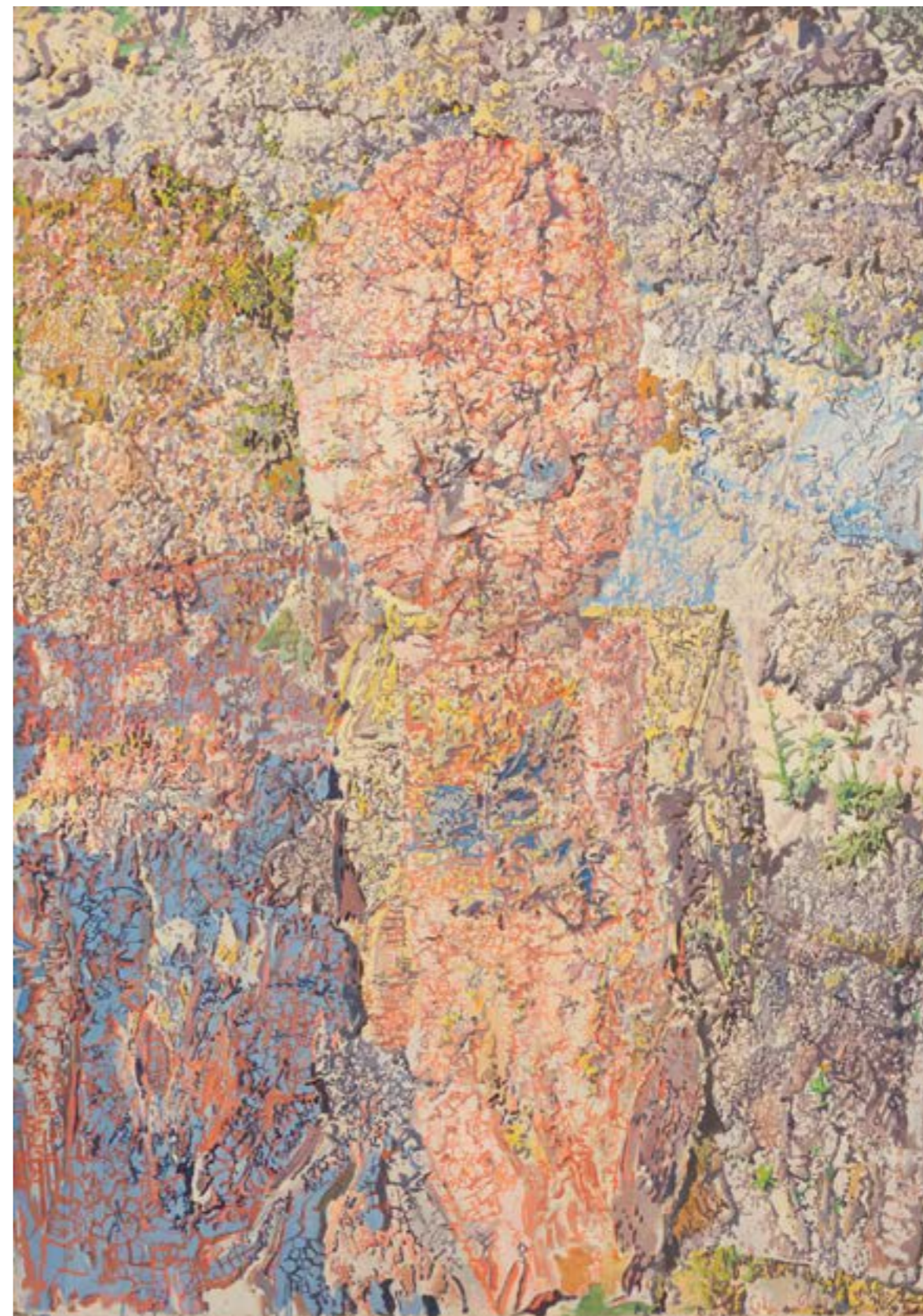
нога сугерише да је она истовремено и мумија и сопствени гроб – заправо, статуа у прилично лошем стању. Да ли је то заостали део духа који се види код њених ногу? Сама круна је попримила монструозне пропорције, а лице, као код *Томаса Мора*, осцилира између кречњака и пепела. Међутим, није ужас оно што се може наслутити на цртама лица: нека чудна смиреност као да нам говори да је повратак камену или праху сасвим природан процес [...]. Као песник, [Дадо] нам пружа свет чија



Ил. / III. 7 Чаробњак / The Sorcerer, 1959



**Ил. / Ill. 8** Школа / School, 1960



**Кат. / Cat. 11** Без наслова / Untitled, 1960



Кат. / Cat. 12 Без наслова / Untitled, 1962

се молекуларна структура мења. Универзум се не може распасти након катастрофе: он преживљава, у непредвиђеним облицима и легурама. Наставиће да се развија, према законима који нису наши.<sup>39</sup>

Постепено, палета постаје све светлија под утицајем светлости Вексена, која је Даду веома драга, а зидови тог краја постају извор очигледне инспирације, сведочећи о централној улози овог мотива у уметниковом делу, као што је већ поменуто<sup>40</sup> – нарочито видљиво у делима *Чаробњак* и *Архитекта* (1959, ил. 7 и ил. 6). Не може се занемарити

ни важност Ивана Олбрајта и његовог магичног реализма у генези „минералних“ слика. Године 1997. Дадо је испричао како је врло млад, вероватно око 1946. године у Црној Гори, открио сликара Ивана Олбрајта преко филма Алберта Левина *Портрет Доријана Греја*: „Гледао сам филм о Доријану Греју, био сам овако мали. [...] Иван Олбрајт је заиста био сликар који ме највише фасцинирао“,<sup>41</sup> потврђује он швајцарском уметнику Х. Р. Гигеру, творцу сценографије за филм *Осми путник*, једном од његових великих обожавалаца, који је Олбрајта наводио као



Кат. / Cat. 13 *Мале мачке / Little Cats*, 1961–1962

<sup>39</sup>Ален Боске, „Хирови атома“, у: *Дадо, универзум без одмора*, Éditions de la Différence, Париз, 1991, стр. 29–30.

<sup>40</sup>„Сигурно, ти чувени зидови из Вексена инспирисали су ме“ (Дадо, Разговор са Марселоом Билоом и Жерменом Вијатом, *infra*, стр. 262).

<sup>41</sup>Дадо, необјављени филмски архив Паскала Зидона, Ерувал, 1997.



Кат. / Cat. 14 *Аутопортрет / Self-portrait*, 1959



могући утицај.<sup>42</sup> И заиста, камена текстура на портрету Доријана Греја, коју је Олбрајт створио за крај филма [ил. 41], наговештава Дадову технику.

Године 1960. Данијел Кордије му је купио млин у Ерувалу, на неколико километара од Курсела – велико, изоловано имање у рушевинама, окружено двема ливадама и рибњаком, на ивици шуме. Дадо је могао да уреди свој први атеље на првом спрату главне зграде.

Да ли је ово ново окружење убрзало еволуцију „минералног периода“? У овом амбијенту, уроњеном у природу, Дадо ужива у призору који му се пружа: „То је као позоришна представа у три чина, и сваки пут нису исти глумци, увек је иста сцено-

форма и даље постоји, али постаје још сложенија, док се животињски, биљни и људски облици све више преплићу, стварајући бескрајне трансформације, стапајући се са зидовима и грађевинама инспирисаним онама из Вексена [Без наслова, 1962, кат. 62].

„Мислим да ме природа на крају крајева фасцинира јер нам је током нашег живота дато да је видимо. Сваки пут, мислим, када видимо нешто лепо у природи, осетимо сопствену смрт. То је та изванредна димензија...“<sup>44</sup>

Питање живог света опседао је Дада још од детињства. Његова мајка, профе-

### Мајка природа



Кат. / Cat. 15 Булевар / Boulevy, 1962

графија, а делује страшно другачије. И то, мислим да је за мене једино право богатство на селу.“<sup>43</sup>

Конфузија владавине, већ видљива на првим сликама из тог периода, постаје још очигледнија – на пример, у изванредном црнобелом Аутопортрету из 1959. године [кат. 14]. На сликама из периода 1960–1962, са веома живописном палетом, минерална

сорка биологије у гимназији на Цетињу, коју ће назвати „женком“<sup>45</sup> Бифона“<sup>46</sup> била је изузетно образована жена за то време. Она и њен отац, др Јован Кујачић, били су, како је касније рекао, две фигуре које су

<sup>44</sup>Дадо, Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *infra*, стр. 227.

<sup>45</sup>Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 90.

<sup>46</sup>О Дадовој страсти према природњаку Бифону, в. „Бифон“, *infra*, стр. 68-74.

<sup>42</sup>www.HRGiger.com, Taschen, Келн, 1997, стр. 102.

<sup>43</sup>Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 26.

„га покренуле у послу који [он] ради“ и које су биле „у основи феномена Дадо, малог феномена, али ипак феномена“.<sup>47</sup>

Током шетњи у месту Кошћеле, где ће одлучити да буде сахрањен, неколико километара од Цетиња, његовог родног града, Дадо се као дете и адолесцент дивео погледу на Ријеку Црнојевића, која води до Скадарског језера, највећег језера на Балкану. Пред Марселом Билоом и Жерменом Вијатом Дадо евоцира језеро у мрачном контексту визије три мртва коња на једној црногорској цести: „Иза та три коња, било је Скадарско језеро, најлирскији, најлепши предео који можеш замислити!“<sup>48</sup>

Од 60-их година, у изванредном окружењу Ерувала и региона Вексена, његова

одушевљење сусретом с пределима своје нове домовине 1958. године, у разговору с Катрин Мије и Жаком Анриком.

Заправо, први радови које је створио у Ерувалу 1961–1962. године садрже многе мотиве сеоске природе. То је случај и с делом *Бовери* [кат. 15], чији назив директно упућује на њујоршки квартал који је посетио 1962. године и на њену авенију „прекривену бескућницима“, „дантеовску визију“,<sup>50</sup> у некој врсти ироничног контрапункта урбаном паклу – друге верзије слике *Бовери*, сасвим другачије, настајаће у наредним деценијама.<sup>51</sup> Дадо на исти начин приступа и делу *Љов* (Јов) [кат. 16], великој теми која га је окупирала од открића Старог завета током

страст и љубав према природи још више долазе до изражаја. „Замислите да никада у животу нисам видео поље пшенице. У Црној Гори их није било. То златно жито са вранама које лете изнад њега, за мене је то било невероватно лепо. Поново сам открио Мајку природу, у Француској.“<sup>49</sup> описао је Дадо

<sup>47</sup>Дадо, порука Паскалу Зидону од 19. јуна 2008, уреднику веб-странице [dado.fr](http://dado.fr) ([dado.me/audio-dokumenti-poguke](http://dado.me/audio-dokumenti-poguke)).

<sup>48</sup>Дадо, Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *infra*, р. 221.

<sup>49</sup>Дадо, Интервју са Жаком Анриком и Катрин

Мије, *infra*, стр. 283.

година у Београду.<sup>52</sup> У том делу, пуном разних чудних ликова, налази се обиље воћа и поврћа, упечатљивих на свој начин – као и у делу *Попајев гроб* (1960–1965, ил. 45). На свим овим сликама, вегетација, поља и пољопривредни алати присутни су у изобиљу, евоцирајући Арчимболда (као на малој слици *Без наслова* из 1960. [кат. 17]),

Мије, *infra*, стр. 283.

<sup>50</sup>Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 162.

<sup>51</sup>Види „Америка, 1976–1983“, *infra*, стр. 63-68.

<sup>52</sup>Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 114–115.



Кат. / Cat. 16 *Lyov / Job*, 1961



Кат. / Cat. 17 *Без наслова / Untitled*, 1960



Ил. / III. 9 Писмо Дада Хеси, пролеће 1962. (детал) / Letter of Dado to Hessie, spring 1962 (detail)

али пре свега Мироа. Његово дело *Фарма*, „слика предказања [Дадовог] сопственог судбинског пута”,<sup>53</sup> коју Дадо открива током своје прве посете Музеју модерне уметности у Америци, у марту 1962. године, инспирише га да створи дело *Велика фарма*. Омаж Бернару Рекишоу (1962–1963) који се данас налази у колекцији Центра Помпиду [ил. 44].

Овај период очараности природом, о којем сведочи и дело *Дрво среће* [1961, ил. 43], вероватно је повезан и са доласком моје мајке, Хеси, 14. јула 1962, са моја два старија брата, Јасфаром и Домингом. У једном од писама које јој је послао из Ерувала неколико месеци раније, Дадо црта „мушки и женски цвет [ил. 9]”: „Биљни свет није ништа друго до [оно што] наша лица рефлектују”,<sup>54</sup> написао јој је испод својих цртежа.

<sup>53</sup>„Много ми се допадало у Њујорку, такође, у вези са Цариником-Русоом и маргиналном уметношћу, једна мала слика која је припадала Хемингвеју, а која је једно од раних дела Мироа, која се звала *Фарма*, то је прелепа слика. И мислим да је та слика за мене била нека врста талисмана, слика која је предвиђала мој сопствени пут. Била је ту визија те фарме, а касније сам помислио, нашао сам се на тој фарми. Млин у Ерувалу био је помало попут Мироове фарме, са голубовима на крову, голубицама... Ту је и месец, мали врт, пољопривредни алати... Ту је и један лик који нешто просипа на слици“ (Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 163).

<sup>54</sup>Фонд Хеси, Архива Музеја модерне уметности у Паризу.

Овај врло посебан период у првим Дадовим годинама у Француској не може се занемарити без помињања његове дубоке адмирације према Жоржу Серау. У разговору са својим пријатељем, критичарем Мишелом Фошеом, Дадо је 1981. године коментарисао *Купање у Анијеру* (1884, ил. 10), дело које га је очарало у Лондону:

„Заправо, једино право ремек-дело је светлост. Покушавам у атељеу да пронађем светлост како би слика на којој радим могла да живи. Сера је сликар светлости. *Купање у Анијеру* је права авантура. Светлост је двосекла појава, она је тежина, оштрица, нешто што убија. Променљива је, нестабилна, вртоглава. Живети у потпуној хармонији са њом је провалија, то је горе од таме. Она је судија и љубавница. Отвара очи, али не нужно да би се нешто видело. Њена лепота лежи у снази њене крхкости. Она дише, даје сталну рањивост. Слика мора да опстане наспрам њеног непрекидног мењања. Светлост је та која чини ремек-дело, а не уметник.”<sup>55</sup>

Заиста, светлост је у средишту овог поентилистичког потеза, та светлост Вексена која је фасцинирала Дада током целог његовог живота и која сада води његов сликарски



Ил. / III. 10 Жорж Сера, *Купачи у Анијеру*, 1884. / Georges Seurat, *Bathers at Asnières*, 1884

<sup>55</sup>Дадо, Разговор с Мишелом Фошеом, „Ремек-дела су модерна“, *Уметности*, број 32, 11. септембар 1981, [dado.fr/matisse-seurat-grandville](http://dado.fr/matisse-seurat-grandville)

### Поентилизам, 1961-1962.



Ил. / III. 11 *Последња шетња – Породица* / *The Last Stroll (The Family)*, 1962



Кат. / Cat. 18 Без наслова / Untitled, 1961

приступ. Избор теме која је директно повезана с Постањем није случајан: Адам и Ева, искривљених и крхких лица [кат. 66], позирају поред дрвета сазнања на којем није видљива ниједна јабука, док лик са десне стране делује као да им представља четири различита плода постављена на сто, што заиста симболизује нови почетак: „Постао сам поентилиста. То је био врло поентилистички период, светао. Тада је започела моја авантура са светлошћу, демоном светлости, са овим поентилистичким сликама.“<sup>56</sup>

„Франсис Бејкон и уметници попут њега нису ме оставили равнодушним. [...] Сматрао сам то веома добрим. Данас ми се то мање свиђа, мање ме занима. У вези с тим уметником, видео сам његово дело када сам имао четрнаест година. Не, имао сам дванаест година. То је било на дуплерици *Лајф* магазина посвећеној Музеју модерне уметности у Њујорку, где је била Бејконова слика *Painting*. Знач, оно као кишобран са говедином, лик који вришти“,<sup>57</sup> поверава Дадо Кристијану Деруеу 1988. године.

Снажан утисак који је ово дело оставило на младог Дада вероватно је повезан с његовом страшћу за анатомијом, која датира из најранијег детињства, када је важну улогу у његовом животу играо његов деда, лекар др Јован Кујачић, који га је подстицао да прецртава анатомске илустрације и који је у свом кабинету имао репродукцију *Рембрантовог Часа анатомије*.<sup>58</sup>

„Анатомске илустрације су нешто чиме сам се бавио још од давнина. Почео сам да се интересујем за њих када сам имао тринаест година. Мој деда, који је био лекар

и бавио се научним радом, тражио је да илуструјем његове анатомске трактате. Био је врло поносан на свог унука, а ја сам чак научио латинске називе за многе мишиће. Још као веома мали, ухваћен сам у дисекцији главе једног зеца којег је мој отац донео из лова. Моја мајка је рекла да ћу постати велики хирург. Није се узрујала. Узео сам кухињски нож да пресечем месо и видим шта има унутар зечевој главе.“<sup>59</sup>

Касније, у Француској, 1960. године, Дадо често посећује кланицу Беле, недалеко од Ерувала, са својим пријатељем Бернаром Рекишоом, који иде тамо да набави лобање за своје *Реликвијаре*. Призор лешева животиња – говеда и коња – сигурно је веома инспиративан за Дада, који објашњава своју концепцију лепоте редитељу Жану Антоану 1974. године:

„Лепота за мене су ствари које сам виђао, не свакодневно, наравно, али на местима која су потпуно маргинална и, мислим, јединствена, попут кланица. На пример, јетра животиња на тераси. Јетра, знате, јетра болесне краве која је угинула, то је огромна ствар, розе, љубичаста, која пулсира на стомаку, неколико пута на тој тераси. За

### Пролиферација меса.



Ил. / III. 12 Ерувал, око 1967. године. Са десне стране: *Без наслова*, кат. 20 / Hérouval, circa 1967. On the right: *Untitled*, cat. 20

<sup>59</sup>Дадо, Разговор са Жаном Лујем Фериеом, у: *Сликати стојећи*, стр. 121.



Кат. / Cat. 19 *Грађански рат / Civil War*, 1967

мене, то је лепо. Затим, камион који пролази испод те терасе, пун мртвих свиња, женки са плавим, љубичастим сисама, које су умрле због неке епидемије. Постоји та мутација боја, скоро вештачка, плава, жута, зелена. То су, рецимо, врло лепе ствари.“<sup>60</sup>

У овом скупу слика које је Дадо радио током шездесетих година, било да приказују животиње (као што су *Уличне мачке*, кат. 73), било створења са људским лицем (као на *Без наслова*, кат. 72 или *Локомотива*, 1969. ил. 13), месо је оно што доминира, распорена, сецирана створења; оно што је било скривено постаје видљиво у процесу бесконачног самогенерисања. На пример, на слици *Грађански рат* [кат. 19] куће постају тела од огољеног меса, носе вилице

<sup>60</sup>Дадо, у: Жан Антоан, *Дадо, Стиливи*, 1974, 6'31"-7'28".



Ил. / III. 13 Локомотива / *The Locomotive*, 1969



Кат. / Cat. 20 Без наслова / *Untitled*, 1967



Ил. / III. 14 Протеривање у Монруж / *Expulsion in Montrouge*, 1967

и месне остатке; на *Без наслова* из 1967. године [кат. 20] поред главног лика састављеног од хиљаду меснатих избочина као и мноштва узнемирујућих продужетака, ампутирани удови и одсечене главе прекривају тло. Композиција слике са овим ликом који изгледа као да је избачен из куће, важан је мотив у Дадовом делу.<sup>61</sup> Његово разбијено

тело и реалистични оквир врата подсећају на друге слике из тог периода као што су *Протеривање у Монружу* (1967, ил. 14), *Човек са главом муве* (1967, ил. 46), *Хотел Божији дом* (1967 ил. 48), *Ерувал* (1967) или *Весалијусов лош ученик II* (1967, ил.

<sup>61</sup>Овај мотив, свеprisутан Дадовом делу, одражава његов статус изгнаника али вероватно и трауму због губитка мајке током порођаја, у јануару 1945. године. Дадо се на то осврће 1969. године овим речима: „Да, знате, ја сам добровољни изгнаник, зар не... Кућа, клели смо се, кад сам био мали... У Црној Гори се кунете овако – клинци то кажу: 'Ако није истина, нека се моја кућа ископа у

темељу.' [...] Клинци, да би потврдили истинитост својих поступака или било чега, тако се заклинју. Одрасли кажу „часна реч“ на сваких пет минута и боли их дупе, али дете, јадно, када се закуне на своју кућу, где му је топло зими и где једе, где му је мајка...” (Дадо, Интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *infra*, стр. 242)

47), експлицитни омаж познатом анатому из XVI века, како је коментарисао песник Ален Боске:

„Визија је веома снажна, али није морбидна. Карактеристична плава боја умањује њену ужасност и даје, неодољиво, осећај обећања за будућност. Могло би се рећи да је неки зли бог, након ове аутопсије, одлучио да прикупи органе и жлезде како би их једног дана поново спојио и вратио живот жртвама. Код Дада, захваљујући тој светлости, ништа никада није неповратно у паклу, проклетству или катастрофи. Рођење мора доћи после смрти, било индивидуалне или колективне. Треба само да помислимо да се катаклизма већ догодила: она је превазиђена, савладана, а да не знамо ко је то учинио и у корист којих будућих бића.”<sup>62</sup>

У *Побуни панкреаса* [кат. 69]<sup>63</sup> очигледно је реч о органу: експлодираном, умноженом, на поду, карактеристичном за тај период<sup>64</sup> и пешчаном тлу, под дрским плавим небом, окружен главама мученика и другим монструозним животињама као да су приковане за земљу, док се издижу претећа вешала.

#### Слике „надреалистичког карактера“, 1965–1969.

Период „надреалистичких“ слика, који траје од 1965. до 1970. године, поклапа се са сарадњом Дада с трговцем уметнинама Андреом-Франсоа Петијем, трговцем Далија и других великих имена надреализма. Због ове сарадње и присуства у *Фантомској колекцији* Филипа Супоа, суоснивача надреализма, Дадо је понекад био квалификован као „надреалиста”.<sup>65</sup> За каталог изложбе у јуну 1967. године Патрик Валдберг, критичар надреалистичких сликара, такође је написао значајан текст, *Дадорама*, у којем савршено анализира двосмисленост и неодређеност у сржи Дадовог сликарског универзума:

<sup>62</sup>Ален Боске, „Ружичасто, зелено и плаво дисање”, у: *Дадо. Универзум без одмора*, стр. 50.

<sup>63</sup>Присталица сам хипотезе да је у питању лоше написан наслов дела, што је често случај код Дада (пенкрес – панкреас).

<sup>64</sup>Видети „Преокренута перспектива”, *infra*, стр. 50-55.

<sup>65</sup>Филип Супо, *Фантомска колекција*, Галерија де Сен, Париз, 1973.

„Речи, у својој мутноћи, окрутније су него слике: иако са тачношћу описују садржај ових чудовишних композиција, у исти мах реалистичких и фантазматских, оне не извештавају о двосмисленом утиску који се доживљава док их посматрамо. Јер неком врстом магије која му је својствена, Дадо нас гони да прелазимо из недопустиве жестине на изванредну благост, из гнусне костурнице у цветну башту, из црног романа у модру причу. Сакаћења, отворене ране, сврдла за бушење, лапаротомije излажу своје болне фатаморганае, које отклањају пастелни тонови идеалног хербаријума. У двосмислу одржаваном, тако, са пеливанском вештином, више се не разазнаје шта је овде удио оног што испушта крике и јечи, и оног што кличе и пева.”<sup>66</sup>

Године 1981, у разговору са кустосом изложбе својих графичких радова у Центру Помпиду, Дадо критикује слике из тог периода:

„Оно што замерам мојим сликама из периода *старог Петија*, то су слике надреалистичког карактера, са перспективама, са архитектурама у рушевинама, срања попут тога, то су сирочићи простора, те слике.”<sup>67</sup>

Дадо је умео да буде веома строг према свом раду, а можда посебно у овом случају јер је на тим платнима откривао превише видљиве утицаје. Његово дивљење Магри-ту – „Много сам волео Магри-ту”,<sup>68</sup> изјавио је редитељу Жану Антоану 1974. године, користећи прошло време да означи завршену фазу – налази свој најправеднији израз у овим сликама, маниристичким у својој изради, као што показују *Човек из Ерувала* [кат. 22] и *Јудита* [кат. 23], где је мотив месечине белгијског мајстора (*Месечева архитектура*, 1956) чак дословно цитиран. Утицај се чини свесно прихваћеним – Дадо слика *In temeritate Magrit* [ил. 15] 1965. године.

Прозор који се отвара на пејзаж, слика у слици: поступак белгијског сликара користи се овде много пута, понекад и са округлим

<sup>66</sup>Патрик Валдберг, *Обитавалише Хипноса*, Éditions de la Différence, Париз, 1976, стр. 471; пренето на: [dado.me/patrick-waldberg](http://dado.me/patrick-waldberg)

<sup>67</sup>Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 68.

<sup>68</sup>Дадо, у: Жан Антоан, *Дадо. Стилони*, 1974, 44'46”.



Кат. / Cat. 21 Ерувал / Hérouval, 1967

прозором, који изгледа као да је директно инспирисан стварним прозором у Ерувалу, у просторији названој „Наим”<sup>69</sup>. На Јудити [кат. 23] инсект који надвисује другог<sup>70</sup> подсећа на Далија, чији је назив једног од најпознатијих дела Дадо преузео за своју слику из истог периода: *Постојаност памћења* [кат. 73]. Ханс Белмер, с којим Дадо почиње да се дружи од 1963. године, заједно са његовом партнерком Уником Цирн, саветовао му је да се инспирише каталонским уметником: „Белмер је био веома строг према мени и морао сам да гледам Далијеве слике како бих организовао простор својих слика.”<sup>71</sup> Међутим,

ово дивљење према надреалистичким сликарима – међу које можемо додати Пола Делвоа и Виктора Браунера – било је, пре свега, дивљење према великим сликарима и њиховом јединственом универзуму.

Јер, у суштини, важно је пре свега нагласити дистанцу која ће се временом појавити према надреалистичком покрету – групи којој је Дадо, уосталом, можда пришао убрзо по доласку у Париз, али из које га је изопштио песник и драмски писац Радован Ивсић. На крају, чак ни његова блискост са Хансом Белмером и Уником Цирн није била сасвим иста, као што сведочи живописно пријатељство које се развило из преписке између Унике Цирн, куме моје сестре Јанице, и моје мајке, Хеси.<sup>72</sup>

<sup>69</sup>„По имену мог старијег брата, који је преминуо с три месеца, у јануару 1965.”

<sup>70</sup>Постоје још два друга платна истих димензија с ликом Јудите, једно са свракама [ил. 50], а друго са пацовима [ил. 49], чувана у Музеју модерне и савремене уметности Сент Етијен Метропол.

<sup>71</sup>Дадо, Интервју са Жаном-Лујем Фериејем, стр. 120.

<sup>72</sup>Два писма Унике Цирн упућена Хеси део су збирке архива коју смо поклонили Музеју модерне уметности у Паризу 2023. године.

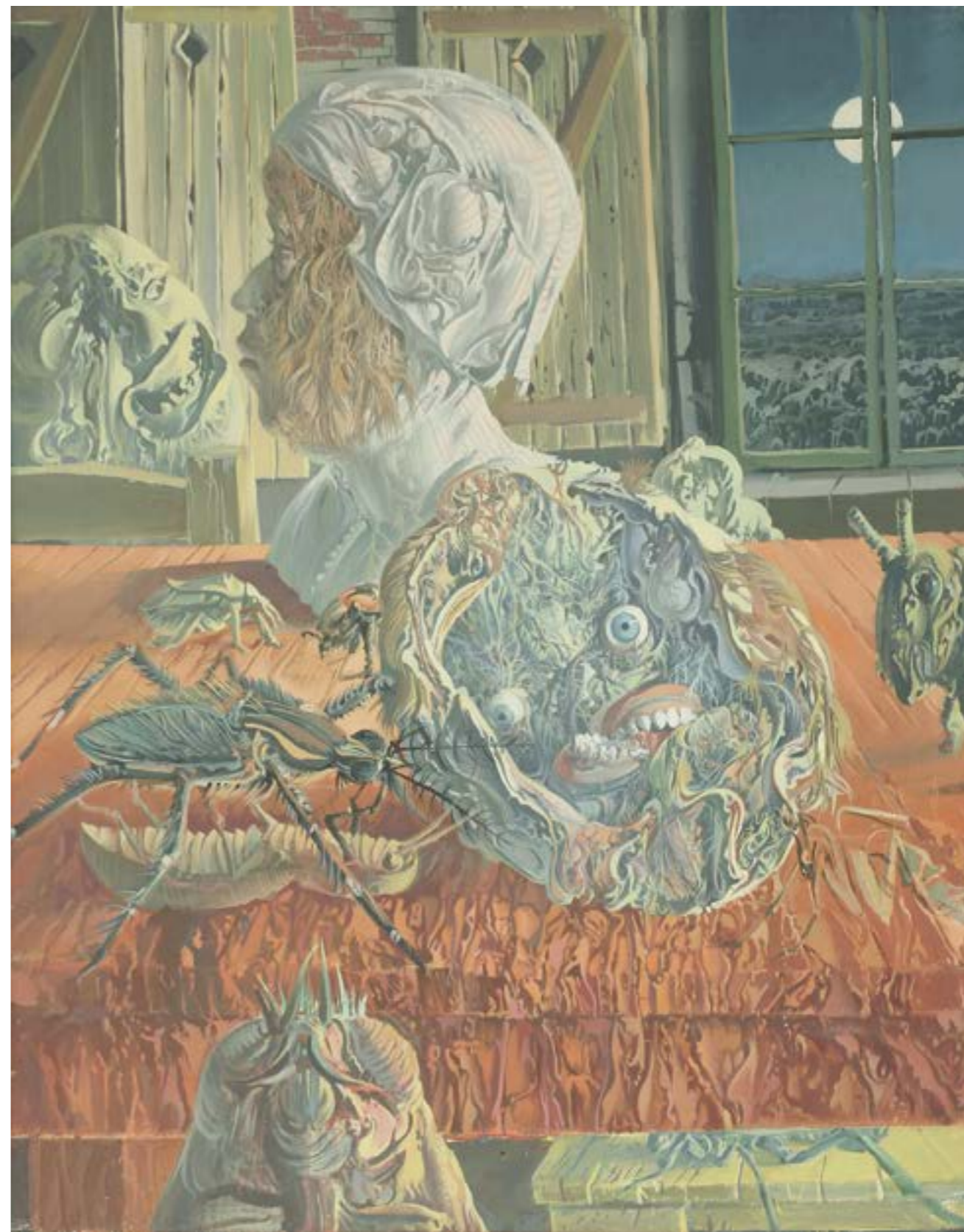


Кат. / Cat. 22 Човек из Ерувала / The Man of Hérouval, 1965





Ил. / Ill. 15 Омаж Магриту / In memoriam Magritte, 1965



Кат. / Cat. 23 Јудит / Judith, 1967



Кат. / Cat. 24 Пад Икара / The Fall of Icarus, 1966



Кат. / Cat. 25 Зид болнице / Hospital Wall, 1967-1969

Редитељу Жану Антоану Дадо објашњава своје све слабије интересовање за покрет под руководством Андреа Бретона:

„Много сам волео надреалисте, много. Ох, то је мало као у животу, са пријатељима и тако даље, људе које много волимо, па их касније волимо мало мање. То је живот, не може се ту ништа. Сви ми се с временом срозавамо, старимо, на крају, постајемо као на мојим цртежима, уопштено речено. [Надреализам ми се свидео] прилично касно, јер... тамо где сам живео, није било дистрибуције надреалистичких дела. Открио сам га веома касно, непосредно пре мог доласка у Париз. На крају, мислим да сам био разочаран. А

онда, кад сам изблиза видео сав тај салонски аспект, постали су ми мрски, заиста, та интелектуална, псевдореволуционарна страна.“<sup>73</sup>

Дадо, „велики маргиналац у историји уметности“,<sup>74</sup> како је то прецизно формулисала Катрин Мије, генерално је био сумњичав према било каквој форми интелектуализма и естетичкој теорији у уметности. У том контексту, изузетно му је пријао текст

<sup>73</sup>Дадо, у: Жан Антоан, *Дадо. Стилони*, 1974, 44'53"-45'53".

<sup>74</sup>Снежана Никчевић и Сања Блечић, *Дадо: укрштања / méissages* (2011), филм РТЦГ, [dado.me.ukrstanja-rtcg-2011-video](http://dado.me.ukrstanja-rtcg-2011-video)

који је 1964. године написао Данијел Кордије, који је са оштроумношћу разумео овај аспект у Дадовом приступу:<sup>75</sup>

„Са Дадом смо далеко од естетике, у центру смо човечанства које крвари, без литературе и без самозадовољства. Његове слике су толико шокантне (у најјачем смислу, такорећи незаборавне) да ћемо их, дуго времена након њиховог посматрања, доживљавати у нашим срцима као кајање.“<sup>76</sup>

У овом скупу слика, које потичу са краја 60-их или почетка 70-их, истичу се заједнички мотиви: подови, паркети, пешчане површине, који се понекад појављују постављени један поред другог, у паровима, као на слици *Фландрија* [кат. 26], и који су основни композициони елементи слике, у најмању руку, збуњујући. Наиме, као што примећује Франсоаз Кое, ове слике су изграђене с преокренутом перспективом: „Дадов изум је једна врста широких

### Преокренута перспектива



Ил. / III. 16 Велика плава плажа / Large Blue Beach, 1970

<sup>75</sup> Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 127.

<sup>76</sup> Видети „Дадо по Данијелу Кордијеу“, у: *Осам година немира*, каталог изложбе, Галерија Данијел Кордије, Париз, 1964; поново објављено на: [dado.me/daniel-cordier](http://dado.me/daniel-cordier)

косина које представљају средство инвертиране перспективе (посве јасан посматрачу) и превасходно је намењен сцени и подлози

слике. Та платформа, или плочник, или пролаз (направљен и ослабљен) служи двојачко: укључује директније читаоца, претећи му укратко, у помаку који проузрокује и усмерава ка њему презентацију; не мешајући, већ напротив, једнако уметника и субјективност. Будући да му ова позорница и ова контраперспектива омогућавају да заузме извесну нову дистанцу у односу на слику.“<sup>77</sup>

Површина, дакле, овде изгледа као да избацује дубину напред, изван слике, као да је баца у лице посматрача. Линија хоризонта, изнад које лебде густе облаци, такође доприноси архитектури овог сета слика, у којем налазимо два дела из серије „Плаже“, што је главни мотив с краја 60-их и почетка 70-их [кат. 27 и кат. 79]. Један од драгуља ове серије, *Велика плава плажа* (1970, Национални фонд за савремену уметност, у депозиту у Музеју лепих уметности у Поу, ил. 16), приказује испуцалу земљу из које се чини да се ликови једва извлаче, усред расутих ципела – мотив који се понавља од краја педесетих.<sup>78</sup> У серији „Плаже“ реалистички мотиви – ципеле, посуђе, зидови и оквири – појављују се као антиподи овој нестварној атмосфери – тако и *Могрен*, платно које носи назив по плажи у Црној Гори (1969, ил. 51).

Назив серије „Биљна полиција“ [кат. 77], други доминантан мотив овог периода, која ће се наставити све до 90-их, потиче од посматрања суровости односа међу живим бићима у природном окружењу Дадовог атељеа у Ерувалу.

Наслов *Атеље* [кат. 28] директна је референца на уметников атеље у Ерувалу. На његовом поду чини се да је израсла мрежа вена, продужетак створења, док се штафелај – још један реалистички мотив који Дадо воли – руши пред нашим очима.

Често збијене, као да израђају из тла, фигуре на платнима из овог сета налазе се поред одсечених глава, које подсећају на Жерикоове *Погубљене*,<sup>79</sup> али и на херојске приче из детињства о војним прецима који су победили у ратовима против османлијског непријатеља (битка код Граховца, 1858): тако *Ла Зуп* [кат. 78], у којој су ове главе затворене у нешто што делује као ковчег, а где се понавља мотив решетака – оних из кавеза – врло опсесиван, као реминисценција на Дадову трауму из затвора у Београду,

<sup>78</sup> У *Чаробњаку* (1959), на пример [ил. 7].

<sup>79</sup> Значајно дело за Дада, који је 1999. и 2000. године направио колаже користећи фотографије НАТО бомбардовања Југославије. Ове репродукције је одлучио да групише на страници „Колатерална штета“ свог сајта, у знак почаст Жерикоу: [dado.me/kolateralne-stete](http://dado.me/kolateralne-stete)

<sup>77</sup> Франсоаз Кое, „Дадо, изван наратива“, *Симез*, број 102, мај 1971; поново објављено на: [dado.me/francoise-choay](http://dado.me/francoise-choay).



Кат. / Cat. 26 Фландрија / Flanders, 1970



Кат. / Cat. 27 Без наслова / Untitled, 1971



Кат. / Cat. 28 Атеље / *The Studio*, 1971

маја 1955. године.<sup>80</sup> Исте те одсечене главе настањују Фландрију, величанствени омаж регији из које потичу фламански мајстори, које је Дадо толико обожавао, а коју Гаетан Пикон фино коментарише:

„Заправо, речи никада нису биле мање употребљиве: и ова слика, која личи на ствари које можемо именовати, врло брзо постаје врло тешко именована. [...] Смењују се царства, облици прелазе једни у друге: тек отворена лобања која још крвари бива стена, античко попрсје уздиже се на сво-

јим сакатим патрљцима, један живи черек се минерализује, грудни кош се прекрива повијушама паразитског растиња, на неком месту за које не знамо је ли костурница, мртвачница, кланица, пећина с месечевим украсима, или пустара за отпатке из неке огромне корпе. Долази ли светлост с тог плавог неба што тесно уоквирује зид или сплав у часу кад ће се забити у срце земље, или што заузима више од половине платна? Она остаје иста и кад нема неба: можда из акваријума у коме је ишчезла вода остави-

Седамдесете  
године: од  
Претка до  
триптиха

ла тај отисак светлости. Што се доба тиче, вријеме је плавичастиог праскозорја, ружичастиог сумрака?<sup>81</sup>“

Седамдесете су несумњиво године када Дадово стваралаштво доживљава свој најчистији и најснажнији процват. Велике одлуке донете су у његовој нутрини. Ако су геологија, метафизика и стање материја добили запањујуће слике које им је желео подарити, сада мора у детаље истражити свој неотуђиви домен и, у суштини, сва-

кодневно илустровати одабране теме“,<sup>82</sup> анализира Ален Боске у монографији из 1991. Овај период пре свега одговара годинама сарадње с Галеријом Жан Бише, коју је водио Жан-Франсоа Жежер [ил. 19] (1971–1975), и сведочи о интензивној сликарској активности, која је за Дада била прилично исцрпљујућа,<sup>83</sup> док је паралелно посвећено радио бакропис, али и цртеже и колаже. Бернар Ноел је 2002. описао шок који је доживео приликом своје посете првој изложби „Дадо“ у Галерији Жан Бише, 1971.



Ил. / III. 17 Дечија соба / *The Children's Room*, 1971

<sup>81</sup>Гаетан Пикон, *Дадо*, катал. изложбе, Галерија Жан Бише, Париз, 1971; преузето са [dado.me/gaetan-picon](http://dado.me/gaetan-picon)

<sup>82</sup>Ален Боске, „Време параболо“, у: *Дадо. Универзум без одмора*, стр. 57.

<sup>83</sup>Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 136–140.

<sup>80</sup>Видети „Београдске године, 1953–1956“, *supra*, стр. 7–15.



Ил. / III. 18 Триптих о Пали Као / Pali-Kao Triptych, 1972



Ил. / III. 19 Дадо и Жан-Франсоа Жежер / Dado and Jean-François Jaeger, 1974

године,<sup>84</sup> где су приказани радови које је Дадо сматрао кључним: *Базен, Дочек Нове године, Дечија соба* [1971, ил. 54, 53 и 17]<sup>85</sup>:

„Ниједна друга изложба, по мом мишљењу, није имала исти ефекат: визија, иако је насилно запоседнута, повраћала се изненада под притиском унутрашње инвазије сличне некој вртоглавици. Галеријски простор је био заражен плавом енергијом која се ширила из слика. То је била плава боја помешана с белом прашином тако јаким, која је продирала у унутрашњост тела и уносила у њега театар осликане сцене. Обично застанемо пред неком сликом и посматрамо је зависно од тога колику драж она оставља на нас.“<sup>86</sup>

<sup>84</sup> „Дадо“, Галерија Жан Бише, Париз, 30. март – 8. мај 1971.

<sup>85</sup> Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 141–142.

<sup>86</sup> Бернар Ноел, „Дадо“, у: *Дадо, капела Светог*

Током тих година упечатљиво је и то колико Дадо варира формате: од серије „Галерија предака“, квадратног формата (60 x 60 cm), која је проширена серијом „Преци“ (162 x 130 cm), до великих триптиха, међу којима је и величанствени *Триптих Пали-Као* (1972, ил. 18 колекција Галерије Жан Бише Жежер). Триптих *Носорог* [кат. 80] добио је назив по надимку који је Дадо дао Немици коју је упознао у летњем кампу на Корзици; она је такође инспирисала серију бакрописа из 1974. године. У позадини се на овим платнима препознају исти структурални мотиви портика, док монструозне фигуре заузимају први план, а млечнобели вео покрива целину.

*Луке*, каталог изложбе, Галерија Ален Маргарон, Париз, 2002, стр. 7; преузето са: [dado.me/bernard-noel](http://dado.me/bernard-noel)

### Колажи, 1974–1975.

*Диптих из Монжавула* [кат. 81], који је ушао у колекцију Соломона Р. Гугенхајма у Њујорку 1977. године, захваљујући великодушности тадашњег трговца Џулијана Абербаха,<sup>87</sup> евоцира село у којем се налази Ерувал. Фигуре су ту више стопљене, наговештавајући еволуцију сликарског израза у америчком периоду. Његов пандан, *Диптих из Ерувала* (1975–1976, ил. 52), налази се у колекцији Центра Помпиду.

Период колажа одговара дубокој креативној кризи код Дада, незадовољног својим сликама изложеним у Галерији Жан Бише 1973. године, које је сматрао недовољно довршеним.<sup>88</sup> Дадо полази од постојећих цртежа које сече и саставља, а затим их дорађује тушем и гвашем, често поново цртајући преко њих. Овај процес уништавања/стварања подстицао је његов трговац уметнинама Жан-Франсоа

Ил. / III. 20 Оригинални цртеж *Касапин Светог Николе* / Original drawing of *The Butcher of Saint Nicholas*

<sup>88</sup> „Прво, изложба мојих слика из 1973... Нисам био задовољан својом изложбом, било је превише слика. Било је петнаест великих слика које сам насликао за годину и по, материјално није било могуће да све буду изложене“ (Дадо, о својој изложби у Галерији Жан Бише, Париз, 18. септембар – 27. октобар 1973, и *Портрет у фрагментима*, стр. 156).

<sup>87</sup> Видети „Америка, 1976–1983“, *infra*, стр. 63.



**Кат. / Cat. 29** *Касапин Светог Николе, 1974 / The Butcher of Saint Nicholas, 1973-1974*

Жежер, али се ипак чини да га у великој мери нису разумели савременици, на шта се уметник жалио.<sup>89</sup>

Избор цртежа представља кључну фазу: „Колажи са жртвованим цртежима, два велика која сматрам најлепшима, чудно, жртвовао сам најлепше цртеже<sup>90</sup> да их на-

правим. Није било цртежа који су били за бацање, па да сам их ставио у колаж. Ти цртежи које сам уништио су већ сами по себи били добри на великом листу.”<sup>91</sup>

*Касапин Светог Николе* [кат. 29] односи се на легенду коју је Дадо открио у делу *Ђерке ватре* Жерара де Нервала,<sup>92</sup> једног од



**Ил. / Ill. 21** *Дадо у Букоку, Централноафричка Република / Dado in Boukoko, Central African Republic, 1974*



**Ил. / Ill. 22** *Цртеж који представља Пигмеја, направљен током путовања по Централноафричкој Републици са др Жоржем Жежером. / Drawing representing a Pygmy, made during the trip in Central African Republic with Dr Georges Jaeger, 1974*

<sup>89</sup>Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 50.  
<sup>90</sup>Реч је о *Касапину Светог Николе* и *Кућа у Мејферу*, сачуваним у опатији Оберив (1975, ил. 56).

<sup>91</sup>Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 47.  
<sup>92</sup>Жерар де Нервал, „Песме и легенде из Валооа”, *Ђерке ватре*, Librairie des bibliophiles, Париз, 1818, стр. 96-97.





Ил. / III. 23 Анатомија / Anatomy, 1990

његових омиљених аутора: три детета, која је садистички касапин исекао на комаде да би направио суво месо, чудом је оживео светац. Оригинални цртеж је фотографисан, као и средња фаза, вертикално [ил. 20 и 59].

Назив колажа *Букоко* [кат. 84] односи се на село у Централноафричкој Републици које је Дадо посетио 1974. године у оквиру медицинске мисије др Жоржа Жежера, брата његовог трговца уметнинама, у заједници Пигмеја – где је урадио неколико

портрета врло реалистичног стила [ил. 22]. Ово прво (и једино) путовање у Африку, које је на Дада оставило дубок утисак, инспирисало је и триптих из 1975. године [ил. 56].

Епизода колажа из седамдесетих кулминирала је неуспелим пројектом Књиге о Јову. Између 1976. и 1978. године Дадо је код свог штампара Алена Контруа изгравирао петнаест гравира за пројекат књиге који никада није реализован. Признао је да је желео „да развали Књигу о Јову“, дорађујући те гравуре гвашем, које је затим секао како би направио колаже [ил. 60].

Дадо ће наставити марљиво да се бави колажом током 90-их, па затим и на почетку новог века [ил. 23 и 58].

#### Америка, 1976–1983.

Већ при свом првом боравку у Њујорку, у зиму 1962. године, током изложбе коју је организовала Галерија Кордије-Ворен, Дадов осећај према Сједињеним Америчким Државама карактерише амбивалентност, између фасцинације и одбојности. Управо у Њујорку, преко заједничких југословенских пријатеља, Дадо упознаје Хеси, која је живела у четврти Лоуер Ист Сајд, недалеко од Боверија.



Ил. / III. 24 Џулијан Абербах и Дадо у Вестхемптон Бичу / Julian Aberbach and Dado in Westhampton, 1978

Призор бескућника „живих полусмрзнутих“<sup>93</sup> на авенији посебно је импресионирао уметника.<sup>94</sup> Као знак изразито упечатљивог карактера ове „дантеовске“ визије, у „најнеправеднијем, најнехуманијем граду на свету, где сви желе да оду“,<sup>95</sup> Бовери авенија инспирисаће његове цртеже и значајне слике [кат. 15 и ил. 61], од 1962. године па све до средине 70-их, током његових година сарадње са америчким трговцем уметнинама аустријског порекла Џулијаном Абербахом,<sup>96</sup> чија је галерија, коју је водио заједно са својим братом Жоакимом, познатим као Жан, била смештена на V авенији у Њујорку.

Све до 1981. године Дадо редовно излаже код браће Абербах и често борави у Сједињеним Америчким Државама. Понекад борави у викендици Џулијана Абербаха на Лонг Ајланду, у Вестхемптону [ил. 62], где посматра ракове на плажи [*Хотел Божија кућа*, *Крабе Вестхемптона*, кат. 83 и ил. 25]. Такође, Хотел Адамс на Менхетну, смештен близу Централ парка на V авенији, где борави у другим приликама, инспирисаће значајну серију слика [кат. 30 и ил. 63].

Стил слика из тог периода се мења, ликови делују као да се стапају у плаву атмосферу, доминантнију него икад – подсећа донекле на специфичну светлост раних „грizaјли“ из београдског периода.<sup>97</sup> Године 1976. Дадо ствара у истом духу прекрасан *Омаж Фалстрому* [кат. 85], посвећен пријатељу ког је упознао у време Галерије Кор-

<sup>93</sup> Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 162.

<sup>94</sup> „Био је врло симпатичан град у то време, врло жив. Била је то епоха Бовери авеније, која је била прекривена бескућницима који су умирали тамо у стотинама, не знам, у хиљадама [...]. Рецимо да сам отишао у Америку да видим Бовери авенију, то ме интересовало“ (*ibid.*).

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> Џулијан Абербах (1909–2004) побегао је и борио се против нацизма придруживши се америчкој војсци. Након бриљантне каријере музичког продуцента (сарађивао је, између осталог, са Елвисом Преслијем), почетком 70-их отворио је галерију у Њујорку са својим братом Жоакимом, познатим као Жан. Између осталих, у тој галерији је излагао и Колумбијац Фернандо Ботеро.

<sup>97</sup> Видети „Београдске године, 1953–1956“, *supra*, р. 7-15.



Кат. / Cat. 30 Адамс / Adams, 1977-1978



Ил. / Ill. 25 Вестхемптон крабе / Westhampton Crab, 1978-1979



Кат. / Cat. 31 Болница / Hospital, circa 1980

дије, који је био његов комшија у Ерувалу почетком 60-их<sup>98</sup> и који је управо извршио самоубиство.

Последња слика из овог сета, *Беба Бифон* [кат. 86], најављује велики Бифон период, који ће окупирати Дада током неколико година у наредној деценији. Песник Ален Боске овако описује ову кључну слику:

„У *Беби Бифону*, из 1976. године – платно димензија два са два метра – предњи део слике приказује портрет, скоро реалистичан, једног господина који би могао бити познати научник, слично Ван Ајку или Ван

дер Вејдену, постављајући у само средиште свог олтара племића или богаташа који је био 'донатор': што је према речнику тог времена значило заштитник сликара или наручилац. Међутим, могуће је и да се овај човек ту налази да би означио разлику између реализма и другог дела платна, који је много суманутији. Бизарне анатомије – пацови, мајмуни или деца – формирају прилично френетичну поворку, док, на супрот томе, девојчица која лежи изгледа као да се упушта у дубоко сањарење и, у сваком случају, игнорише сву узбуђеност око себе. У средишту слике, један хоминин, тек изашао из Кро-Мањона, носи на врху колца, нешто налик на малог дечака, истовремено набијеног и рашчереченог, али, рекло би се, савршено удобно смештеног у тој позицији.

<sup>98</sup> „Радио сам на *Великој фарми* када је Фалстром дошао код мене. Рекао ми је да га то интересује, чини ми се, искрено. А мене је занимао његов рад, много“ (Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 81).



Кат. / Cat. 32 Без наслова / Untitled, circa 1979

Други учесници посматрају, неки пажљиво, а неки равнодушно, оно што би могло бити паганско распеће.<sup>99</sup>

„**М**оја најинтимнија, најдубља брига је да додам нешто природи, да направим додатак природи, да је не нападам“,<sup>100</sup> поверава Дадо Хорхеу Амату у његовом филму *Дадо Бифон* (1987). Дадо, који је одувек био

**Бифон,  
1981-1987.**



**Кат. / Cat. 33** *Ле Бамбла / Le Bambla* [The Wing-banded Wren], 1987

<sup>99</sup>Ален Боске, „Време параболо“, у: *Дадо. Универзум без одмора*, стр. 59.

<sup>100</sup>Хорхе Ама, „Дадо Бифон, Белешке о Природној историји Бифона“, продукција: ааа уз учешће Националног центра за пластичне уметности, доступно на: [dado.fr/dado-buffon-jorge-amat](http://dado.fr/dado-buffon-jorge-amat), 4'30".



**Кат. / Cat. 34** *Le Proyer (Emberiza Calandra) / Le Proyer* [Corn Bunting], 1984.



Ил. / III. 26 Ковачница Бифона / *Les Forges de Buffon*, 1984–1985



Кат. / Cat. 35 *Erythrogaster*, 1986

фасциниран живим светом,<sup>101</sup> кроз ову мисао, насталу 80-их година, одражава своју страст према познатом француском природњаку из XVIII века, Жоржу-Лују Леклеру де Бифону, што песник Ален Боске веома прецизно анализира:

„Биологија, антропологија, зоологија и палеонтологија прилично добро коегзистирају код Жоржа-Луја Леклера грофа де Бифона. У мери у којој се интуитивно супротставља строгости и ригидности класификација врста, које је с германском строгошћу

поставио Карл фон Лине – Швеђанин и он рођени су исте, 1707. године – он наслућује укрштања, прелазне опције и могућности у свим феноменима стварања. Познато је да је сматрао да органски молекули могу претрпети, без наглих промена, неку врсту спорих трансформација, услед хиљаду феномена и игре случаја. Овај начин размишљања не може а да не привуче Дада, који годинама ужива у друштву његових књига, које убрзо за њега постају бривијари.“<sup>102</sup>

<sup>101</sup>Види „Мајка природа“, *supra*, стр. 30-34

<sup>102</sup>Ален Боске, „Честе посете Бифону“, у: *Дадо, универзум без одмора*, стр. 61.



Ил. / III. 27 Кабинет историје природе, Ерувал / Natural History Cabinet, Hérouval, circa 1986

Читање *Историје природе* (1749–1804), кључног дела природњака, показало се као посебно инспиративно за Дада: „Када [Бифон] говори о природи, то су права љубавна писма која пише. Имао је посебну наклоност према природи... Говорио је о свему, говорио је о бестијалности природе, говорио је о насиљу, о том огољеном аспекту природе који ме фасцинира, о том злом аспекту природе“,<sup>103</sup> изјавио је 1988. године.

Тако уметник користи имена птица које је проучавао Бифон да би насловио своје слике: *Le Vambla* [кат. 33], *Le Proyer* [кат. 34], *Филипински калао* [ил. 64], *L'Averano* [ил. 28], *L'Azurin* [ил. 65], *Блуна* [ил. 66], што су све наслови који сведоче о страсти према орнитологији која је код Дада присутна још од детињства и која ће се наставити и у наредној деценији, с пројектом „Орпели-

јери“.<sup>104</sup> Иако је тешко препознати птице на овим сликама, инспирација и омаж великом природњаку у потпуности су присутни:

„Одлучио сам пре неколико година да се посветим искључиво *Историји природе*. Када ме питају: 'Шта радиш, Дадо?', па, ја сликам *Историју природе*. Радим слике које су хибриди животиња и причам историју природе на свој начин.“<sup>105</sup>

„Не волим реч 'дело', не волим реч 'циљ', не волим реч 'идеја', не волим реч 'срећа', не волим реч 'секс', али волим реч 'светлост', волим реч 'вода', волим реч 'биљке', 'минерали', и због тога сам се повезао са Бифоном“,<sup>106</sup> каже Дадо 1987. године речитељу Хорхеу Амату. Заиста, „племенитост, врло једноставно биљна и органска“<sup>107</sup> сликарства, коју уметници толико траже, можда у овој серији слика постиже свој нај-

<sup>104</sup> Видети „Нова истраживања“, *infra*, стр. 76-80

<sup>105</sup> Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 90.

<sup>106</sup> [dado.fr/dado-buffon-jorge-amat](http://dado.fr/dado-buffon-jorge-amat), 22'

<sup>107</sup> Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 64.

<sup>103</sup> Дадо, „Уметности и људи“, Франс Килтир, 2. мај 1988; преузето из: *Сликати стојећи*, стр. 180.



Ил. / III. 28 *L'Averano* / *L'Averano* [Bearded Bellbird], 1987

лепши израз. Страст према Бифону ту се не зауставља: поред важне серије гравира и једне библиофилске књиге,<sup>108</sup> Дадо саставља, користећи старе фотеље на којима слика, *Кабинет природне историје* у свом атељеу у Ерувалу [ил. 27]. Нажалост, већина ових осликаних фотеља изгореће у пожару у Ерувалу у јесен 1988. године.

Округла бедра, округли торзо, округла глава. Али те очи? Косе, спуштене, удубљене. А тај простор између очију? Тако велик, тако велик, тако празан. Шта би могао да прогута са том празнином?

Тврдоглави гуштер, тврд као осматрач, чека, тај Меидозем. Без трептаја, у нади да ће се напунити, чека...<sup>109</sup>

Пријатељ Бернар Рекишо открио је око 1960. године младом Даду поезију Анрија Мишоа: „Причали смо углавном о књижевности, о стварима о којима млади људи одувек причају. Он ми је, на пример, стално говорио о Анрију Мишоу, о *Господину Перуу* (*Monsieur Plume*), Рекишо је био луд за Мишоом. Рекишо ме је узео за руку и одвео код Мишоа.<sup>110</sup> Дакле, Дадо је вероватно упознао његово књижевно дело пре него што је упознао самог човека, који је такође био аутор графичког дела, које је бранио Данијел Кордије.

Дадова фасцинација Мишоовом поезијом била је тренутна и трајна, како је и признао Кристијану Деруеу 1981. године:

„Његови текстови, његове песме из тридесетих година, за мене, сан је да правим цртеже попут тих, цртеже који су тако живи, можда и конфузни, али исто тако изражајни и инспирисани. Јер ти текстови имају невероватну транспарентност и живост!”<sup>111</sup>

Занимљиво је открити тајне везе које се успостављају између ова два дела; Мишо је изгледа ценио Дадов рад, како показу-

је учесталост његових посета изложбама у Галерији Жан Бише, које су за мог оца биле много важније од било ког новинског чланка.<sup>112</sup> Године 2004. Дадо је такође изразио своје дубоко дивљење према песнику у интервјуу с Кристел Локе: „Дела попут *Ко сам био*<sup>113</sup> високо су субверзивна и због тога безвременска, веома снажна. То је та снага.”<sup>114</sup>

Наслов ових слика, *Меидозем*, име имагинарних створења Мишоа, дат је убрзо након песникове смрти, 1984. године. Оне су међу ретким Дадовим сликама које реферишу на поезију, заједно са сликом *Крај свијета* (1955–1956, ил. 35), насловом датим у част црногорског песника Александра Леса Ивановића („Свака смрт је пропаст једног свијета”), али, пре свега, истичу важност сусрета с делом и човеком који су дубоко обележили Дада. Поклон песникове легатарке Мишеллин Фамкин мом оцу, необјављена Мишоова песма „Слике”, коју је изабрао да њоме отвори каталог Трећег цетињског бијенала 1996. године, такође је живо сведочанство.

„Стојећи, потпуно огољен од главе до колена, одеран, подигнут, голи, распорени, крвави човек, чини се још не потпуно готов, нити чак много забринут, задржава израз смирености.

Страшно за видети, чак и додир птичјег паперја би га избеумио, његове скарлетне усне засечене до сржи, беспомоћне, савршено уједначене и кружне, попут зрнасте ивице керамичке вазе, чине мудра, чврста уста у којима нема ни трага жалби.

Анри Мишо, *Меидозем*, 1987.

<sup>112</sup> „[...] када сам имао своју изложбу цртежа, тамо, о Француској револуцији, Мишо је дошао два или три пута на изложбу, и рекли су ми у галерији... – нису много тога продали, били су врло тужни. Али су ми рекли: ‘Мишо је дошао трећи пут.’ И био сам срећан. За мене је то био велики успех. Нисам био на насловној страни новина, али сам имао три посете Анрија Мишоа на мојој изложби, враћао се да поново погледа цртеже” (Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 110).

<sup>113</sup> Анри Мишо, *Ко сам био*, Нувел Реву франсез, Париз, 1927.

<sup>114</sup> Дадо, *Разговор са Кристел Локе*, 2004, дат поводом изложбе „Седамнаест уметника са седамнаест година”, коју су организовали Жан-Лик Паран и Кристел Локе у Музеју Рембо у Шарлевил-Мезијер, у: *Сликати стојећи*, стр. 196.

Ужасна беда његовог осакаћеног, изврнутог ткива, са крвавим црвеним уздама; пробушен, избоден глотис, и дивљачки раширени мишићи који подижу капке, извучени напоље, нису променили миран, одмерен, пристојан, поглед онога који задржава

Анри Мишо, „Слике, I”

Дадо је често помињао сећање на разговор са Мишоом, који му је поверио да би желео да поново напише цело своје дело



Ил. / III. 29 Писци из бункера. За Анрија Мишоа / *The Scribes of the Blockhouse*. For Henri Michaux, 2008

веру у човечанство, у правду, у једнакост.

После напора стручног мучитеља, нема очајања; нема беса, нити огорчености.

Иза ћелаве, обријане, зјапеће лобање, коју сада више ништа не штити, на милости и немилости неког каменчића, листа, опушка, комадића малтера који би могао пасти на њу, човек миран, без бојазни размишља, упркос свему верује у Друштво и, не горе третиран него било ко други, у суштини увек ‘слуга’!

– реченица која би могла бити и његова. Године 2008. направио је последњи омаж песнику, у облику бронзане скулптуре у којој је интегрисао мотив писаће машине и, коју је назвао *Писци из бункера. За Анрија Мишоа*. Дело је приказано на Бијеналу у Венецији 2009. године, поред бронзи у част његових других пријатеља уметника који су преминули – Бернара Рекишоа, Ејвина Фалстрема, Робера Малавала, Ханса Белмера, Унике Цирн, Матијаса Спеша...

<sup>108</sup> Бифон (граф де), *О ластама и неким птицама, познатим, непознатим или неоткривеним* [Fonfrogad], Фата Моргана, 1988, илустровано са 24 бакрореза.

<sup>109</sup> Анри Мишо, „Портрет Меидозема”, у: *Живот у наборима*, Галимар, Париз, 1972, стр. 146.

<sup>110</sup> Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 86.

<sup>111</sup> Дадо, *Портрет у фрагментима*, стр. 109.

Последње године стваралаштва Дада, који је преминуо 2010. године, период су његовог великог креативног обнављања. Вероватно подстакнут пожаром који је задесио млин у Ерувалу, у јесен 1988. године,<sup>115</sup> Дадо све чешће напушта свој атеље да би истражио друге хоризонте, док се истовремено ослобађа тржишних оквира, дајући предност лојалности уског круга блиских колекционара.

Први излазак из атељеа десио се 1992. године, када је Дадо купио породичну кућу у Без-де-Носаку (Авирон) од др Моник Арнал, колекционарке коју је упознао преко пријатељице Ванине Вогел Жорж, удовице сликара Клода Жоржа [ил. 68]. Дадо је пре-

узео кућу која је остала у стању у којем ју је оставила тетка власнице, Марија Лоре, користио је њене личне предмете да састави реликвијаре, а на постељини са њеним извезеним иницијалима (МЛ) сликао је директно [кат. 41]. Књижевник Жак Анрик био је посебно задивљен овом „дадоизацијом“ постељине преминуле:

„Платно, на њему се рађа, умире, ужива, преноси живот. На њему се такође и слика. Мислим да је Дадо, овим прекрасним старим тканинама којима је хабање дало драгоцену прозачност, са највећим жаром и савршеним умијећем [...] вратио живот у свом његовом трајању, живот који је увијек комбинација пакла и раја.”<sup>116</sup>

Нова истраживања, 1990-2000.



Ил. / Ill. 30 Дадо слика серију *Злочесте девојчице*, Ерувал / Dado painting the *Mean Little Girls* series, Hérouval, 1996

<sup>115</sup> Видети мој текст „Спалити мртве”, 2004, [dado.me/amarante-szidon-spaljivanje-mrtvih](http://dado.me/amarante-szidon-spaljivanje-mrtvih)

<sup>116</sup> Жак Анрик, „Обреди преласка”, у: Дадо. *Одора Марије Л.*, кат. изложбе, Париз, Галерија Раклен-Лемарије, 2000, [dado.me/jacques-henric](http://dado.me/jacques-henric)



Кат. / Cat. 36 *Елоди*, серија *Злочесте девојчице* / *Élodie (MPF) (Mean Little Girls series)*, 1996



Ил. / III. 31 *Mazarinade*, 1992–1993

Две године касније, 1994. године, током сукоба у Југославији, Дадо ради у старом винском подруму на југу Француске, у Серињану, на имању Орпелијери,<sup>117</sup> чији су зидови били прекривени графитима. Тамо ствара своје највеће *in situ* дело, прекривено таговима [ил. 69], које је Ален Жуфроа<sup>118</sup> описао као „Герника у боји”. У истом периоду, заједно са младим графитером Стефаном Бошом, познатим као Алсо, Дадо почиње да слика на зидовима куће у Монжавулу, у власништву троцкистичких активиста, место које је назвао „амбасада IV интернационале”.<sup>119</sup> Године 1999. слика на зидовима капеле Свети Лука у Жизору,<sup>120</sup> а 2002. године и на зидовима бункера у Фекаму,<sup>121</sup> где такође поставља бронзане скулптуре, израђене у ливници Бокел. О раду у Орпелијерима и капели Свети Лука почетком века рекао је: „Сликарство, са

својим оквирима и ‘намештајским’ аспектом, представља буржоаску уметност парекселанс, што није случај са лепрозеријом или напуштеним винским подрумом. То је место где сам се најбоље изразио.”<sup>122</sup>

Ови излети ван атељеа нису спречили Дада да паралелно настави интензиван сликарски и цртачки рад. Као страствени читалац и љубитељ музике, Дадо се инспирисао како операма и ораторијумима Георга Фридриха Хендла [ил. 33], тако и *Мемоарима* кардинала Реца, користећи их као наслове за серију слика великог формата [кат 39]. Такође се инспирисао књижевницом Иреном Немировски, депортованом у Аушвиц, и њеним романом *Француска свита*, која му је послужила као инспирација за серију керамике под називом „Птице из Аушвица” – наслов који је трговац уметнинама преименовао у „Иренине птице”, јер је сматрао да је оригинални превише „суров” – као и за велику слику *Француска свита* (2006), коју

је откупио Национални фонд за савремену уметност. Савремена историја и даље остаје важан извор инспирације за Дада, посебно траума Другог светског рата, која је поново оживела током распада Југославије: тако су настали *Аутопортрет у Нурембергу* (1997, ил. 70) и *Ратна сцена* (1997–1999). Његова последња путовања такође су му послужила као инспирација за нове слике: монументални *Тикал* (1996–1997, ил. 71), који се чува у Центру Помпиду, евоцира значајан боравак у Гватемали са сином Малколмом.

Серија „Злочесте девојчице”, уља на дрвету, започета 1995. године, посебно је направљена за Цетињско бијенале 1996. [кат. 95 и 96], на позив принца Николе Петровића Његоша.

Мотив школе, „калуп Жила Ферија”,<sup>123</sup> како га је Дадо називао, такође је присутан у његовом раду: поред *Пресилијине школе*

(2001–2002), многобројне *Школе Ива* [ил. 67], назване по његовом унуку, такође су настале током овог периода.

Све ове теме прожима Дадова фасцинација живим светом, која је приметна у његовом раду од самог почетка. У једном интервјуу из 2002. године Дадо је рекао: „Ово није сликарство прилика, нити је епистоларно сликарство, то је једноставно сликарство, које је врло блиско ономе што сам говорио, једноставно о свету живог бића, свету живих бића од А до З, дакле, то јест о травама, семенкама, ћелијама. [...] Мене не занима минерално, мене занима живо. То би био начин изражавања који ми с правом припада, да говорим о живом.”<sup>124</sup>

„Данас ме уметност, осим тагера, не занима. Када ми кажу да одем да погледам нову поставку у музеју, не идем, јер ми је довољно да посматрам тагере дуж ауто-пута А15”,<sup>125</sup> изјавио је Дадо Амату у

Ил. / III. 32 *Капела Светог Лазара / Chapel of St. Lazarus*, 1998–1999

<sup>123</sup> Дадо, *Разговор са Шарлотом Валигура*, 2009, у *Сликати стојећи (Peindre debout)*, стр. 212. Министар јавне наставе, Жил Фери (1832–1893), аутор је закона о основном образовању у Француској, донетих 1881–1882. године за време Треће Републике, који су учинили школу бесплатном, основно образовање обавезним и допринели

секуларизацији јавног образовања.

<sup>124</sup> Дадо, у: Horhe Amat, *Dado tager* (2004), 25'39"–26'29"'.  
<sup>125</sup> Дадо, у: Horhe Amat, *Dado tager* (2004), 53'40"'.  
А15 је ауто-пут којим се Дадо вози да би стигао до Париза.

<sup>117</sup> [dado.me/orpellieres](http://dado.me/orpellieres)

<sup>118</sup> Ален Жуфроа, „Дадо, 13. јануар 1943, повратак унапред”, *Артпрес*, бр. 248, јул–август 1999.

<sup>119</sup> [dado.fr/ambassade](http://dado.fr/ambassade)

<sup>120</sup> [dado.me/kapela-svetog-luke](http://dado.me/kapela-svetog-luke)

<sup>121</sup> [dado.fr/blockhaus-fecamp](http://dado.fr/blockhaus-fecamp)

<sup>122</sup> Дадо, у: Horhe Amat, *Dado tager* (2004), 25'39"–26'29"'.  
<sup>123</sup> Дадо, у: Horhe Amat, *Dado tager* (2004), 25'39"–26'29"'.  
<sup>124</sup> Дадо, у: Horhe Amat, *Dado tager* (2004), 25'39"–26'29"'.  
<sup>125</sup> Дадо, у: Horhe Amat, *Dado tager* (2004), 53'40"'.  
А15 је ауто-пут којим се Дадо вози да би стигао до Париза.

филму *Дадо тагер*. У ствари, графити, као и дечји цртежи или школске свеске [ил. 72], представљају једнако стимулативне језике за Дада: његов цртеж постаје нервознији, а његов потез још слободнији, као у понављању *Лимба*, ремек-дела из 1958. године [кат. 37].<sup>126</sup> Неколико година пре смрти, паралелно с интензивном вајарским радом, уз подршку ливнице Бокел, заинтересовао се за могућности дигиталне уметности, прво кроз дигиталне колаже направљене у штампарији његове сестре Марије и зета Деја Бајачића [ил. 73], а потом стварањем веб-сајта, „виртуелног антимузеја“ Синдром Дадо, 2008. године, уз сарадњу мог мужа Паскала Зидона, стварајући ефемерна дела

специјално за сајт, која је фотографисао мој брат Доминго. Неки од тих принтова на платну били су изложени на Бијеналу у Венецији 2009. године, где је Дадо представљао Црну Гору, која је недавно пре тога постала самостална држава.



Кат. / Cat. 37 *Лимбо* / *Limbo*, 1992–1993

<sup>126</sup>*Лимбо*, 1958–1959, уље на платну, 194 x 259,5 cm, Центар Помпиду, Национални музеј модерне уметности, Париз, поклон Салер фондације, 1979, AM 1978–744, в. ил. 5.



Кат. / Cat. 38 *Atma*, 1988



Кат. / Cat. 39 Сећања кардинала Реца / *Memoirs of Cardinal de Retz*, 1992



Кат. / Cat. 40 Без назива / *Untitled*, 1997



Ил. / III. 33 Tamerlano, circa 1992



**Кат. / Cat. 41** Без назива (Листови Марије Лоре) / *Untitled (Maria Lauret's Sheets series)*, circa 2000



**Кат. / Cat. 42** Нос Жобура / *Le Nez de Jobourg*, 1998

Amarante  
Szidon

“I'm trying to understand the  
phenomenon of life through painting”

« J'essaie de comprendre le  
phénomène de la vie à travers la  
peinture »

**The Belgrade years, 1953-1956**  
**The first years in France (Paris),**  
**1956-1958**  
**From the mineral period to the confu-**  
**sion of kingdoms, 1958-1962**  
**Mother nature**  
**Pointillism, 1961-1962**  
**Proliferation of the flesh**  
**“Surrealising” paintings, 1965-1969**  
**Reversed perspective**  
**The 1970s: from the *Ancestors* series to**  
**the triptychs**  
**Collages, 1974-1975**  
**America, 1976-1983**  
**Buffon, 1981-1987**  
**Henri Michaux, *Meidosem*, 1987**  
**New explorations, 1990-2000**

**Les années belgradoises, 1953-1956**  
**Les premières années en France (Paris),**  
**1956-1958**  
**De la période minérale à la confusion**  
**des règnes, 1958-1962**  
**Mère nature**  
**Pointillisme, 1961-1962**  
**Prolifération de la chair**  
**Tableaux « surréalisants », 1965-1969**  
**Perspective inversée**  
**Les années 1970 : de l'*Ancêtre* au**  
**triptyque**  
**Collages, 1974-1975**  
**America, 1976-1983**  
**Buffon, 1981-1987**  
**Henri Michaux, *Meidosem*, 1987**  
**Nouvelles explorations, 1990-2000**

**The Belgrade**  
**years, 1953-1956**

**Les années**  
**belgradoises,**  
**1953-1956**

**W**hen the young Miodrag Đurić aka Dado<sup>1</sup> settled, around 1952, in the garret of the house of his maternal aunt Vukica Milosavljević, aka Vule, in Strahinjića Bana Street in Belgrade, he had already *rebelled*, breaking from the socialist realism imposed on him at the Fine Arts School of Herceg-Noví (1948-1952), where his maternal uncle, Mirko Kujačić, who had taken him in at the death of his mother in January 1945, taught (“My uncle slapped me in front of the other pupils because he thought I was

**L**orsque le jeune Miodrag Đurić dit Dado<sup>1</sup> s’installe, vers 1952, dans la soupenette de sa tante maternelle Vukica Milosavljević, dite Vule, dans la Strahinjića Bana à Belgrade, il s’est déjà *opposé*. Rupture avec le réalisme socialisme qu’on a voulu lui imposer à l’École des beaux arts de Herceg-Noví (1948-1952), où son oncle maternel, Mirko Kujačić, qui l’avait recueilli peu après la mort de sa mère survenue en janvier 1945, enseignait (« Mon oncle m’a foutu une baffe devant les élèves, parce qu’il trouvait que je faisais des

<sup>1</sup>Dado was the affectionate nickname given to him by his mother, who died in childbirth in 1945.

<sup>1</sup>Dado était le surnom affectueux que lui avait donné sa mère, décédée en couches en 1945.

making decadent works"<sup>2</sup>). Fascinated by the German expressionists, first of all Emil Nolde, Dado and his pal Uroš Tošković, who also lived in Belgrade at the time, were already considered non-conformists in the Montenegrin Fine Arts school<sup>3</sup>.

His adventure in the Yugoslav capital only heightened a process already at work: to become an original artist, to develop his own vocabulary, his own style, encouraged by his professor at the Fine Arts school, the painter Marko Čelebonović, a titular figure for Dado if there ever was one, who pushed his students to free themselves from all influences and even pressured them to become original artists. Dado made his portrait with the owl in 1953, a token of the deep affection and consideration he felt for his professor [cat. 1] who facilitated his departure for Paris in summer 1956. In spring 1955, Henry Moore had also noticed and encouraged him, but the bursary to study in London proposed by the latter was not awarded to Dado, the members of the communist party having intervened and told Moore that he was "a bad apple"<sup>4</sup>. Were Moore's drawings, made in 1940 and 1941, familiar to Dado? We don't know. But the correspondence between those figures and the ones from the paintings from that period is extremely puzzling.

It was a period of terrible deprivations: it's not only hunger Dado mentioned many times as he confided he hated that city. With no material means, he opted (already!) for makeshift supports, with salvaged bits of materials, even sometimes repurposing existing

<sup>2</sup>Dado, *Portrait en fragments. Propos recueillis par Christian Derouet*, édition établie et présentée par Amarante Szidon, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2023, p. 15.

<sup>3</sup>"I didn't have the feeling of doing the same thing as the others. But to be honest, there was Tošo [Tošković] and myself and we were making crazy drawings for those times. The others found out. [...] [The teachers] told us: 'It's a shame, they have a good technique but they are drawing stupid things!' That's the teachers' tragedy. We had it tough though! It was the period immediately after Stalin... Difficult, eh." (Dado, *Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte*, 1969, *infra*, p. 250).

<sup>4</sup>Dado, *Conversation with Jonathan Hoenig*, Master dissertation directed by Thierry Dufrière and Fabrice Flahutez, vol.2, 2010, p. 32.



**Кат. / Cat. 43 Без назива / Untitled, 1953**

choses décadentes<sup>2</sup> ». Fascination pour les expressionnistes allemands, au premier chef Emil Nolde. Avec son complice Uroš Tošković, qui lui aussi séjourne à Belgrade à cette période, ils étaient déjà considérés comme les marginaux de l'École des beaux-arts monténégrine<sup>3</sup>.

<sup>2</sup>Dado, *Portrait en fragments. Propos recueillis par Christian Derouet*, édition établie et présentée par Amarante Szidon, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2023, p. 15.

<sup>3</sup>« Moi je n'avais pas l'impression de faire la même chose que les autres. Mais à vrai dire, il y avait Tošo [Tošković] et moi qui faisons des dessins saugrenus pour les circonstances de l'époque. [...] [Les professeurs] nous disaient : "C'est malheureux, ils ont une bonne technique et puis ils dessinent des conneries !" C'est le drame des profs. Ah ça, on avait du mal ! C'était la période tout de suite après le stalinisme... Pénible, hein » (Dado, *Entretien avec Marcel Billot et Germain*



**Кат. / Cat. 44 Без назива / Untitled, 1954**

works... He drew on the back of architecture drawings brought from school by his closest cousin, Tupa (Vukota) Vukotić, with whom he shared his adventures as a young fringe artist; he painted over the canvases of his uncle Mirko Kujačić, who had also used the garret as a studio in previous years [*The Scream*, cat. 3]; and his father, Ranko Đurić, sent him canvases from mattresses recovered from the hospital in Cetinje, where he worked as a nurse manager, on which two masterpieces were eventually painted, *The Cyclist* and *The Holy Virgin* (1955, ill. 2 and 3).

Bora Ćosić described the cramped garret in which Dado stayed during those pivotal years:

L'aventure dans la capitale yougoslave ne va faire qu'amplifier le processus déjà à l'œuvre : devenir un artiste singulier, développer sa propre écriture, son propre style, encouragé en cela par son professeur à l'Académie des beaux-arts, le peintre Marko Čelebonović, figure tutélaire pour Dado s'il en est, qui pousse précisément ses élèves à se libérer des influences, les force même à devenir eux-mêmes. Dado réalisera son portrait au hibou dès 1953, signe de sa profonde affection et considération pour son professeur [cat. 1], qui facilitera son départ pour Paris, à l'été 1956. Au printemps 1955, Henry Moore l'avait aussi remarqué et encouragé, mais la bourse d'études pour Londres qu'il lui propose n'aboutit pas, les membres du parti communiste étant intervenus auprès de Moore au motif que Dado n'était pas un « bon élément<sup>4</sup> ». Les dessins de Moore réalisés en 1940 et 1941 étaient-ils connus de Dado ? Mystère. Mais la correspondance entre ces figures et celles des tableaux de ces années-là est extrêmement troublante.

Époque de privations terribles : ce n'est pas seulement la faim que Dado évoquera à de nombreuses reprises, confiant détester cette ville. Sans aucuns moyens matériels, il privilégie (déjà !) les supports de fortune, de récupération, voire la réutilisation d'œuvres existantes... Il dessine au verso des dessins d'architecture que lui ramène de son école son plus proche cousin, Tupa (Vukota) Vukotić, avec lequel il partage ses aventures de jeune marginal ; il repeint les toiles de son oncle Mirko Kujačić, qui avait aussi utilisé la mansarde comme atelier dans les années précédentes [*Le Cri*, cat. 3] ; ou encore, son père, Ranko Đurić, lui envoie des toiles de matelas récupérées à l'hôpital de Cetinje où il travaille comme cadre infirmier, sur lesquelles seront peints deux chefs-d'œuvre, *Le Cycliste* et *La Sainte Vierge* (1955, ill. 2 et 3).

Viatte, 1969, dans *Peindre debout*, édition établie et annotée par Amarante Szidon, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2016, p. 53).

<sup>4</sup>Dado, *Entretien avec Jonathan Hoenig*, Mémoire de master sous la direction de Thierry Dufrière et Fabrice Flahutez, vol. 2, 2010, p. 32.

"The room in which we spoke that Sunday morning contained the skeleton of a bed (completely bare apart from its wire frame), several paintings in a pile facing the wall and a table from which all the varnish had flaked off. On the table there was a bird cage without birds, two small skulls which seemed to be of rodent origin and an antique Austro-Hungarian postcard featuring a pinkish hued, bearded Doctor Faustus. [...] In this utterly empty space, Dado must have dreamt of the cluttered, overcrowded world that would soon begin to feature in his works. The image of Doctor Faustus staring out from the old faded

Bora Ćosić a décrit la soupenne étriquée où logeait Dado pendant ces années décisives :

« [...] dans la pièce où nous échangeons en ce dimanche matin se trouvait l'ossature d'un lit (il n'y avait rien dessus sauf le maillage des fils de fer), quelques tableaux entassés retournés face au mur, une table qui avait depuis longtemps perdu son verni. Sur cette table reposait une cage sans oiseaux, deux petits crânes, probablement de rongeurs, et une carte postale très ancienne représentant un Faust barbu rosâtre, dont la typographie datait des débuts de l'empire austro-hongrois. [...] Dans cet espace complètement vide, Dado



Кат. / Cat. 45 Без назива / Untitled, 1954



Ил. / Ill. 34 Распеће / The Crucifixion, 1955

postcard was, in a way, Dado's identity card, an image prefiguring the philosophical and aesthetic transformations that awaited him. The rodent skulls were not only symbolic of death, which Dado was mocking in the most literal sense, they also represented the central theme of his paintings: the stripping down of his subjects. [...] And then there was the cage, another symbolic object not serving its intended purpose; rather it served as a warning, its very presence confirming the need for freedom cherished by Dado."<sup>5</sup>

Fundamentally independent, Dado never belonged to any movement or any school, not even that of Mediala in Belgrade, whose leader was none other than one of his closest friends

<sup>5</sup>dado.virtual.anti.museum/bora-cosic

devait rêver d'un monde encombré d'objets et de figures, tel qu'il a commencé bientôt à surgir sur ses toiles. Le Faust de sa carte postale austro-hongroise aux couleurs passées était en quelque sorte sa carte d'identité, son programme, une préfiguration des métamorphoses philosophiques et esthétiques qui l'attendaient. Les petits crânes de rongeur désignaient non seulement un symbole de la mort que Dado tournait en dérision, mais aussi le thème majeur de sa peinture, à savoir la mise à nu de ses sujets. [...] Et la cage, objet symbolique s'il en est, détourné de sa fonction première, opérait comme un signal, un objet, qui, par sa simple présence, affirmait la nécessité de la liberté. Tellement chère à Dado<sup>5</sup>. »

Foncièrement indépendant, Dado n'a jamais fait partie d'aucun mouvement ni d'aucune école, pas même de Mediala à Belgrade, dont l'un de ses plus proches amis de l'époque, Leonid Šejka, était le chef de file<sup>6</sup>. « Je tiens la peinture pour une aventure, mais une aventure personnelle », déclare-t-il à Rajko Cerović en 1971, alors que ce dernier l'interroge sur son rapport au mouvement<sup>7</sup>. De fait, son style est déjà à part, dès ces premiers tableaux qui donnent à voir un espace pictural nocturne à dominante bleue (réminiscences de Picasso ?). Ces « grisailles<sup>8</sup> », ou « peintures nocturnes<sup>9</sup> », comme il qualifiera plus tard ses premières toiles « monochromes<sup>10</sup> », sont peuplées de

<sup>5</sup>dado.fr/bora-cosic

<sup>6</sup>Ce mouvement, né vers le milieu des années 1950, qui comptait des peintres, des sculpteurs et des architectes parmi ses membres, s'opposait au réalisme socialiste pour prôner un art plus fantastique, inspiré par le surréalisme.

<sup>7</sup>« Ce n'est pas moi, mais eux qui ont fait ça alors que moi, j'avais quitté Belgrade, et depuis longtemps encore. [...] Je tiens la peinture pour une aventure, mais une aventure personnelle. Et puisqu'on parle de certains groupes, de certaines... passe-moi l'expression... merdes en couleurs, elles me sont automatiquement... disons... antipathiques » (Dado, Entretien avec Rajko Cerović, 1971, dans *Peindre debout*, op. cit., p. 165).

<sup>8</sup>« C'est très reposant, c'est une technique qui remonte à la Renaissance [...]. Je ne suis pas un fan de la couleur. Dans la peinture, ce qui m'intéresse toujours le plus, c'est l'architecture du tableau et la forme » (Entretien avec l'auteur, 2001, dado.fr/visite-virtuelle-chapelle-saint-luc).

<sup>9</sup>Dado, Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, 1969, art. cité, p. 45.

<sup>10</sup>Entretien avec l'auteur, 2001, dado.fr/visite-virtuelle-chapelle-saint-luc



at the time, Leonid Šejka<sup>6</sup>. "I think of painting as an adventure, but a personal adventure", he declared to Rajko Cerović in 1971, when the latter questioned him on his relationship with the movement<sup>7</sup>. Indeed, his style was already different, his first paintings showing a nocturnal pictorial space mainly blue (reminiscences of Picasso?).

Those "grisailles"<sup>8</sup> or "nocturnal paintings"<sup>9</sup>, as he later called his first "monochrome"<sup>10</sup> paintings, are populated by half-human half-animal figures, at times simplified, most of the time naked, often with a visible skull. One of those works, *The Crucifixion* [ill. 34], dazzled the philosopher Gilles Deleuze, who wrote in December 1994 to Dado: "With great painters it sometimes happens that a picture that is not necessarily among the most perfect pulls the viewer into a personal, secret relationship that paves the way for the entire work: for me it was *The Crucifixion* of 1955."<sup>11</sup>

Facades of buildings, columns, archways, most often with visible stones: Dado filled his paintings with all sorts of architectural elements, favouring the motif of the wall. Examined for hours in the courtyard of the family home in Cetinje, the wall had been for Dado an object of fascination since childhood: "My childhood took place in a courtyard. [...] The



Кат. / Cat. 46 *Породица мајмуна (крлетка) / Family of Monkeys (Cage)*, 1954

figures mi-humaines mi-animales, parfois simplifiées, la plupart du temps nues, au crâne souvent apparent. L'une de ces œuvres, *La Crucifixion* [ill. 34], éblouira d'ailleurs particulièrement le philosophe Gilles Deleuze, qui écrit en décembre 1994 à Dado : « Il arrive que chez un grand peintre, un tableau qui n'est pas nécessairement le plus parfait induise pour tel ou tel spectateur un rapport personnel et secret qui s'ouvre sur l'ensemble de l'œuvre : ainsi pour moi, la *Crucifixion* de 1955<sup>11</sup>. »

<sup>11</sup>dado.fr/lettre-gilles-deleuze



Кат. / Cat. 47 *Бикини / Bikini*, 1954

<sup>6</sup>That movement, born towards the middle of the 1950s, which counted painters, sculptors and architects among its members, conflicted with socialist realism to promote a more fantastic art, inspired by surrealism.

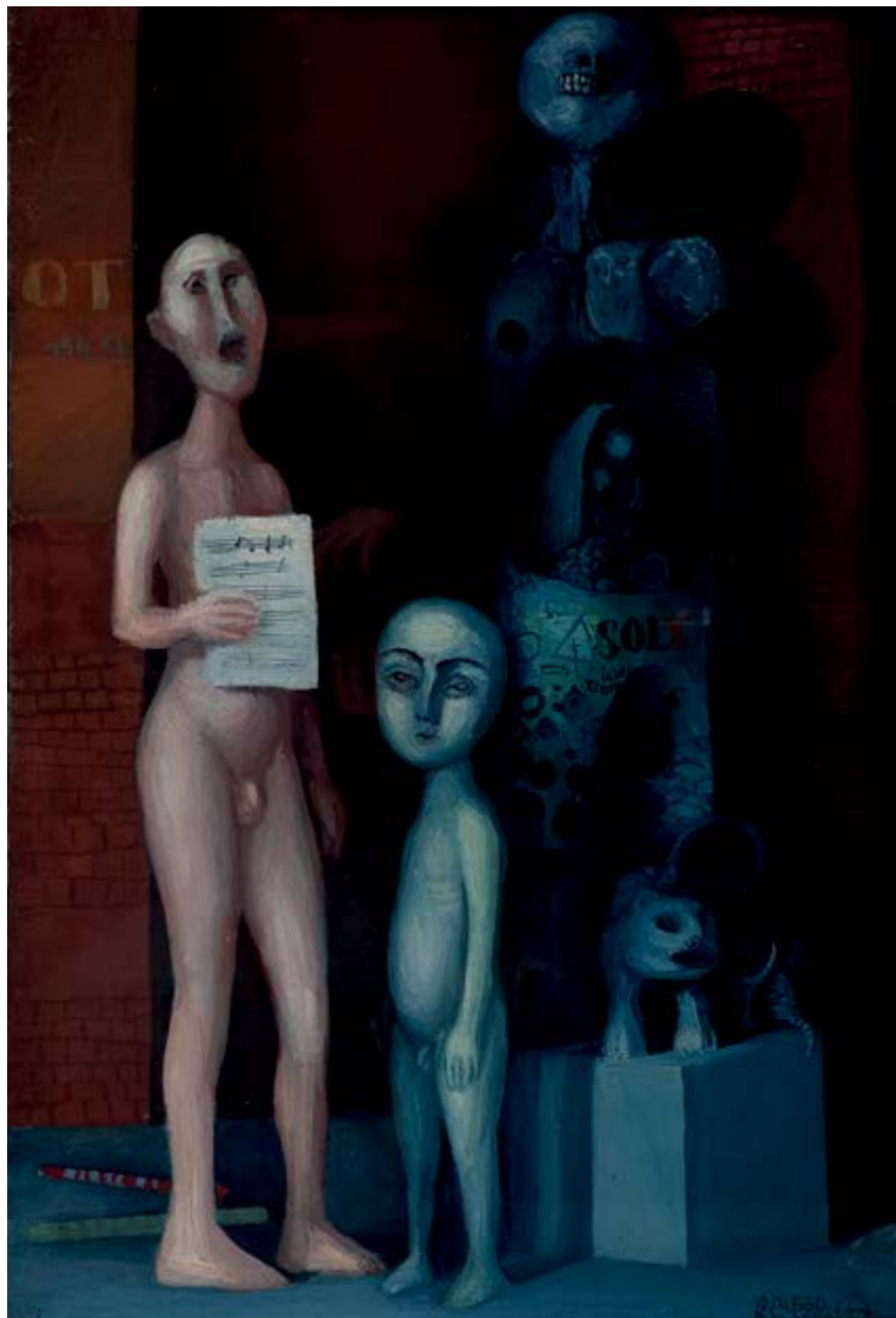
<sup>7</sup>"It is not me but them who did that while I had left Belgrade, and a long time before. [...] I think of painting as an adventure, but a personal adventure. And since we are talking about certain groups, certain... excuse my French... colourful rubbish, they are automatically, to me, let's say... unappealing" (Dado, Conversation with Rajko Cerović, 1971, in *Peindre debout*, edition established and presented by Amarante Szidon, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2016, p. 165).

<sup>8</sup>"It is very relaxing, it's a technique that dates back to the Renaissance [...]. I am not a fan of colour. In painting, what always interests me the most is the architecture of the painting and the form" (Conversation with the author, 2001, dado.virtual.anti.museum/chapel-of-st-luke-virtual-tour).

<sup>9</sup>Dado, Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte, *infra*, p. 241.

<sup>10</sup>Conversation with the author, 2001, dado.virtual.anti.museum/chapel-of-st-luke-virtual-tour

<sup>11</sup>dado.virtual.anti.museum/gilles-deleuze-letter-to-dado



Кат. / Cat. 48 Аудиција / Audition, 1954



Кат. / Cat. 49 Без назива / Untitled, 1954

walls were made of big square stones, not cemented. They were bathed in the sun, the wall on the right in the morning, the one on the left in the afternoon. On the wall on the right, some plants grew, lichen, moss, I remember it perfectly; the one on the left, which often collapsed and that we reconstructed [...] was bare, with no cement. [...] Those walls certainly remained for me a barrier that separated my world from the rest of the world."<sup>12</sup>

In those foundation years, the walls in Belgrade also became a major source of inspiration for Dado, who transcribed on his canvases, the advertisements and other inscriptions that he noticed probably in the football stadiums of the city. In that visual urban universe, dehumanised, full of strange machines and vehicles with prominent wheels, in which the vegetation was rare and barren, the animal occupied an important place: birds and in particular the owl, which appears several times [cat. 1, 43].

<sup>12</sup>Conversation with Michel Bratičević, 1970, retaken in *Peindre debout*, op. cit., p. 156.

Façades d'immeubles, colonnes, voûtes, le plus souvent aux pierres apparentes : Dado remplit alors ses toiles de toutes sortes d'éléments architecturaux, privilégiant le motif du mur. Observé des heures durant dans la cour de la maison familiale de Cetinje, le mur est pour Dado un objet de fascination depuis l'enfance : « Mon enfance s'est déroulée dans une cour. [...] Les murs étaient faits de grosses pierres carrées, pas cimentées. Ils recevaient le soleil, le mur de droite le matin, celui de gauche l'après-midi. Sur celui de droite, je m'en souviens parfaitement, poussaient des plantes, du lichen, de la mousse ; celui de gauche, qui s'écroulait souvent et que remontions [...] était nu, pas cimenté. [...] Ces murs sont restés sûrement pour moi comme une barrière qui séparait mon monde du reste du monde<sup>12</sup>. »

Le mur belgradois est lui aussi devenu, au cours de ces années fondatrices, une source majeure d'inspiration pour Dado, qui retranscrit dans ses toiles les publicités et autres inscriptions qu'il repère notamment dans les stades de football de la ville. Dans cet univers pictural urbain, déshumanisé, peuplé d'étranges machines ou véhicules aux roues proéminentes, où la végétation est rare et délétescente, l'animal occupe une place importante : les oiseaux, en particulier la chouette, qui apparaît à plusieurs reprises [cat. 1, 43], mais aussi la tortue ou le lézard, ou même un chien [cat. 45]. À ce motif s'ajoutent des motifs religieux tels que des croix, mais aussi des canons et autres objets évoquant la guerre, encore récente [*Le Cri*, cat. 3], et surtout des outils d'artisan, réminiscences des longues séances de rangement dans l'atelier de serrurier du père de son ami d'enfance, Cugo<sup>13</sup> [ill. 77], tué accidentellement par son frère sur le lac de Skadar lors d'une partie de chasse<sup>14</sup>. Le motif de la cage, rappelant celle installée dans l'atelier de fortune décrit par Ćosić, est également particulièrement présent.

<sup>12</sup>Entretien avec Michel Bratičević, 1970, repris dans *Peindre debout*, op. cit., p. 156.

<sup>13</sup>Dado, Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, 1969, art. cité, p. 66.

<sup>14</sup>Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, art. cité, p. 65-66.

but also the tortoise and the lizard, and even a dog [cat. 45]. To that motif are added religious elements like crosses but also canons and other objects evoking the war, still recent [*The Scream*, cat. 3], and especially artisan tools, memories of the long hours spent tidying the workshop of the locksmith father of his childhood friend Cugo<sup>13</sup> [ill. 77], killed by his brother on Lake Skadar in a hunting accident<sup>14</sup>. The motif of the cage, recalling the one placed in the makeshift studio described by Ćosić, is also particularly present.

Over the years, his palette gradually widened, including brown, green and especially red tones, as in *Merry-go-round* (1955–1956) [cat. 4], and later *The Cyclist* and *The Holy Virgin*, made the same year, when Dado had just come out of jail, where he had been imprisoned for a few weeks in May 1955 with his cousin Tupa Vukotić<sup>15</sup>:

"There's one event I must mention because as a result I broke free of northern Expressionist influences like Nolde and started doing Dado, particularly in paintings like *The Cyclist* and *The Holy Virgin*. In 1955, when Khrushchev visited Yugoslavia, Tito had a clean-up, arresting all the people living on the margins of society. I found myself in jail, accused of expressing anti-socialist views in front of more than five people<sup>16</sup>. What with the traumatic atmosphere of prison, and the fact that I couldn't see the sky anymore, I did a lot of drawing on the brown paper that some of the convicts gave me after they'd eaten the food that was served on it, and I drew insatiably when I got out."<sup>17</sup>

Au fur et à mesure des années, la palette s'élargit, laissant place à des tons bruns, verts, et surtout rouges ; comme dans *Ringspiel* (1955–1956) [cat. 4], ou plus tard *Le Cycliste* et *La Sainte Vierge*, réalisés la même année, alors que Dado vient de sortir de prison, où il a été incarcéré quelques semaines, en mai 1955, avec son cousin Tupa Vukotić<sup>15</sup> :

« Je dois évoquer un événement qui a fait que je me suis libéré de l'influence des expressionnistes du nord à la Nolde et que j'ai commencé à faire du Dado, notamment des tableaux comme *Le Cycliste* ou *la Sainte Vierge*. En 1955, à l'occasion de la visite de Khrouchtchev en Yougoslavie, Tito a lancé une opération de toilette, il a fait arrêter tous les marginaux. Je me suis retrouvé en tôle sous ce chef d'inculpation : avoir tenu des propos antisocialistes devant plus de cinq personnes<sup>16</sup>. L'expérience traumatisante de la prison, son atmosphère répressive, le fait pour moi de ne plus voir le ciel, fait que j'ai beaucoup dessiné sur du papier kraft que me fournissaient certains tôleards après avoir mangé les nourritures servies dans ce papier, et qu'en sortant de prison je me suis mis à travailler avec un appétit d'ogre<sup>17</sup>. »

Ainsi naît la série des « toiles mécaniques », inspirées « de De Chirico, de Carrà, des premiers surréalistes »<sup>18</sup>, selon les propres termes de Dado, qui a déjà trouvé son style – il n'a que vingt et un ans. Car c'est à Belgrade, en effet, que tout a commencé.

<sup>15</sup>Selon le témoignage envoyé à l'auteure en 2019 par Predrag Ristić, architecte et membre de Mediala, qui était également emprisonné.

<sup>16</sup>Comme il me l'avait raconté alors que j'étais encore enfant, l'arrestation de Dado aurait été également provoquée par ses lectures d'ouvrages passés sous le manteau, notamment *La Nausée*, de Jean-Paul Sartre, interdit sous le régime de Tito.

<sup>17</sup>« Dado l'hérétique, entretien avec Catherine Millet et Jacques Henric », *Artpress*, n° 357, juin 2009 ; repris dans *Peindre debout*, op. cit., p. 202.

<sup>18</sup>Dado, Entretien avec François Le Targat, Jacques Floran et Marcel Billot, émission *Panorama*, France Culture, février 1970 ; repris dans *Peindre debout*, op. cit., p. 79.

### Les premières années en France (Paris), 1956-1958

So the series of "mechanical paintings" inspired "by De Chirico, Carrà, the first surrealists"<sup>18</sup> was born, according to the comments made by Dado who had already found his own style – at only twenty-one. It was indeed in Belgrade that everything began.

### The first years in France (Paris), 1956-1958

The purchase, by the Montenegrin authorities at the time of *The End of the World* (1955–1956) [ill. 35] helped Dado to finance his trip to Paris<sup>19</sup>, where he arrived by train on 15 August 1956, after a short stop in Milan, where he admired Mantegna's *Lamentation over the Dead Christ* in the collections of the Pinacoteca di Brera, a masterpiece he often mentioned and which undoubtedly inspired his *Crucifixion* in 1955 [ill. 34].



Kar. / Cat. 50 *Lux*, 1957

L'achat, par les autorités monténégrines de l'époque de *La Fin du monde* (1955–1956) [ill. 35], permet à Dado de financer son voyage à Paris<sup>19</sup>, où il arrive par le train le 15 août 1956, après une brève halte à Milan, où il admire *La Lamentation sur le Christ mort* de Mantegna, dans les collections de la pinacothèque – un chef-d'œuvre qu'il évoquera souvent et qui a sans doute inspiré sa *Crucifixion* de 1955 [ill. 34].

Peu après son arrivée, la vision, au petit matin, d'un groupe de clochards allongés autour de la statue de Voltaire, dans un square de la rue de Seine, est très marquante pour le jeune arrivant, qui voit en eux Job, personnage biblique qui le fascine depuis sa lecture du texte de l'Ancien Testament quelques années plus tôt à Belgrade, qui lui avait fait comprendre « ce qu'est la littérature<sup>20</sup> », et qui deviendra un thème majeur dans son œuvre<sup>21</sup>.

Dado se rend aussi pour la première fois au Musée du Louvre, visite qu'il attendait depuis « dix ans<sup>22</sup> », comme il le confiera en 1969 à Marcel Billot et à Germain Viatte, commissaires de sa première rétrospective au Centre national d'art contemporain en 1970. Au contact des chefs-d'œuvre de son nouveau pays d'adoption, qu'il ne connaissait jusque-là que par reproduction, la facture de ses toiles change : nouvelle lumière, composition classique, qui n'est pas sans rappeler celles de Poussin, qui l'émerveillera toute sa vie [cat. 6, 36, ill. 38] – une caractéristique qui n'échappera pas à Germain Viatte ni à Marcel Billot<sup>23</sup>. La passion de Dado pour la peinture française s'est certainement révélée à cette période : « Les véritables peintres que j'aime le plus

<sup>19</sup>Dado, « Entretien avec Frédéric Lavignette », France Culture, 1996, dans *Peindre debout*, op. cit., p. 176.

<sup>20</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 116.

<sup>21</sup>Voir « Mère nature » p. 123-131 et « Collages, 1973-1975 » p. 164-172.

<sup>22</sup>« Marcel Billot : *Mais quand tu es arrivé à Paris, tu es allé au Louvre ?*

Dado : Ah ! Évidemment, évidemment. J'avais attendu dix ans pour aller au Louvre » (Dado, Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, art. cité, p. 62).

<sup>23</sup>« Tes tableaux en général sont [...] foutrement construits » (Marcel Billot à Dado, Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, art. cité, p. 39).

<sup>13</sup>Dado, Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte, *infra*, p. 227.

<sup>14</sup>*Ibid.*

<sup>15</sup>According to the testimony, sent to the author in 2019, of Predrag Ristić, architect and member of Mediala, who was imprisoned at the same time.

<sup>16</sup>As he told me when I was still a child, Dado's arrest was probably also caused by his illicit reading of certain books, like Jean-Paul Sartre's *Nausea*, forbidden during Tito's regime.

<sup>17</sup>"Dado the heretic, conversation with Catherine Millet and Jacques Henric", *Artpress*, n° 357, June 2009; retaken in *infra*, pp. 280-281



Ил. / III. 35 *Край света / The End of the World*, 1955–1956

Shortly after his arrival, the vision, in the early morning, of a group of vagrants lying on the ground around the statue of Voltaire in a square on rue de Seine had a lasting influence on the newly arrived young man, who saw in them Job, the biblical figure who captivated him when he read the text in the Old Testament a few years earlier in Belgrade, a text that had made him understand "what literature is"<sup>20</sup>, and which became a major theme in his work<sup>21</sup>.

profondément - fibre de moi-même...- ce sont les peintres français [...] En fait, je ne connais que la peinture française. Pourquoi ? Parce que je ne connais que la lumière dans ce pays<sup>24</sup>. »

Dado vit d'abord de menus travaux, dans le bâtiment, aidé notamment par l'un de ses plus proches amis, Vuko Asanović, rencontré à l'École des beaux-arts de Herceg-Novi vers 1949. À sa compagne de l'époque, la sculptrice serbe Xenia (Ksenija Ljubibratić, dite), qui vit encore à Belgrade, il exprime « sa joie inexplicable d'être ici » dans une lettre datée de décembre. Car en réalité, ses conditions de vie matérielles sont très difficiles. « J'ai du

<sup>20</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 116.

<sup>21</sup>See "Mother nature" and "Collages, 1973-1975", pp. 123-131 and pp. 164-172.

<sup>24</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 20.



Ил. / III. 36 *Без назива / Untitled*, 1957



Кат. / Cat. 51 Без назива / Untitled, 1957

Dado also went for the first time to the Louvre, a visit he had been anticipating for "ten years"<sup>22</sup>, as he told Marcel Billot and Germain Viatte in 1969, the curators of his first retrospective at Centre national d'art contemporain in 1970. Seeing the masterpieces of his new country

mal à gagner de l'argent ici », lui confie-t-il encore. Les formats de ses tableaux réalisés à cette période témoignent de l'étroitesse de son logement, à Courbevoie, place Charras, où il travaille probablement, car il rapporte avoir les plus grandes difficultés à trouver un atelier. Dado peut néanmoins compter sur le

<sup>22</sup>"Marcel Billot: *When you arrived in Paris, did you go to the Louvre?*"

Dado: Of course, yes, of course. I had been waiting for ten years to go to the Louvre." (Dado, *Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte*, *infra*, p. 259).



Ил. / Ill. 37 Беба / Baby, 1957

of adoption, which he only knew up to then in reproductions, had an effect on his painting technique: new light, classic composition reminiscent of Poussin, a painter he remained passionate about throughout his life [cat. 6, 36, ill. 38], a characteristic that didn't escape the attention of Germain Viatte and Marcel Billot<sup>23</sup>. Dado's passion for French painting certainly showed itself

soutien de son mentor, Marko Čelebonović, qui facilite ses démarches pour prolonger son séjour en France<sup>25</sup>.

Quelques mois plus tard, en 1957, Dado arrive à décrocher un emploi d'ouvrier lithographe dans l'atelier de Gérard Patris, gendre du compositeur Pierre Schaeffer, rue Boulard,

<sup>23</sup>"Your paintings in general are bloody structured" (Marcel Billot to Dado, *Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte*, *infra*, p. 234).

<sup>25</sup>« Marko a parlé de moi à Šegedin (attaché culturel) et lui a dit que tout était en règle chez moi et que c'était lui qui m'avait recommandé pour venir à Paris » (Dado, *Lettre à Xenia*, décembre 1956).



Ил. / III. 38 Апотека / Pharmacy, 1958

in that period: "The real painters I like the most profoundly – fibre of myself... – are the French painters [...] In fact, I only know French painting. Why? Because I am only familiar with the light of that country."<sup>24</sup>

Dado made a living first from small jobs in the building trade, helped by one of his closest friends, Vuko Asanović, met at the Fine Arts school in Herceg-Novi around 1949. To his partner at the time, the Serbian sculptor Xenia (Ksenija Ljubibratić), who still lived in Belgrade, he expressed "his bewildering joy at being here" in a letter dated from December. In reality, his life conditions were dire. "It's difficult for me to earn money here", he told her. The formats of his paintings made in that period show the narrowness of his lodgings in Courbevoie, Place Charras, where he probably worked, for he declared having the greatest difficulties finding a studio. Dado could nevertheless count on the support of his mentor Marko Čelebonović, who helped him with all the procedure to prolong his stay in France<sup>25</sup>.

A few months later, in 1957, Dado managed to get a job as a lithograph technician in the studio of Gérard Patris, the son-in-law of the composer Pierre Schaeffer, on rue Boulard, in the 14th arrondissement in Paris, a studio frequented by Horst Egon Kalinowski, Matta and Jean Dubuffet – an artist whom Dado admired greatly and to whom he planned to show his drawings<sup>26</sup> – but also by the painters of the École de Paris. Dado slept and worked now on location. Though he managed, for the sum of 3,000 francs, to sell a first painting representing a "character-pencil" [cat. 7] to James Speyer, who eventually became a curator at the Art Institute in Chicago, it was above all the intervention of a Slovenian compatriot, who also came to Patris' studio, that proved to be decisive:

<sup>24</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 20.

<sup>25</sup>Marko mentioned me to Segedin (cultural attaché) and told him that all my papers were in order and that he was the one who had recommended me to come to Paris" (Dado, Letter to Xenia, December 1956).

<sup>26</sup>"He was the only painter who counted for me at that time, there was nothing else on the Paris scene" (Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte, *infra* p. 253). See also Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 74.

dans le 14<sup>e</sup> arrondissement de Paris, atelier fréquenté par Horst Egon Kalinowski, Matta et Jean Dubuffet – artiste auquel Dado voue déjà une grande admiration et à qui il projette de montrer ses dessins<sup>26</sup> – mais aussi par des peintres de l'École de Paris. Dado dort et travaille désormais sur place. S'il parvient, pour la somme de 3 000 francs, à vendre un premier tableau représentant un « personnage-crayon » [cat. 7] à James Speyer, qui deviendra conservateur à l'Art Institute de Chicago, c'est surtout l'intervention d'un compatriote slovène, qui fréquentait également l'atelier de Patris, qui se révélera décisive :

« Ma première fresque : un jour, je prends du noir de litho, de l'essence de bagnole, et je décore les chiottes. La cuvette devient une guillotine et j'écris sur le mur quelque chose comme "mon amour". Quand Dubuffet, qui travaille là, va pisser, il voit ça, et du coup, plus tard, s'intéressera à mes dessins que lui montrera un vieux peintre "montparno" des années 1950, d'origine slovène, Veno Pilon. [...] C'est également par ce Pilon que j'ai fait la connaissance du galeriste Daniel Cordier<sup>27</sup>. »

Très proche de Jean Dubuffet, le résistant Daniel Cordier, ancien secrétaire de Jean Moulin pendant la Seconde Guerre mondiale<sup>28</sup>, avait démarré une nouvelle vie après-guerre en ouvrant une galerie d'art rue Duras à Paris. En 2011, il se souvient de cette rencontre avec l'œuvre du jeune Dado :

« J'ai eu un choc. Ah, ça m'a beaucoup plu. [...] Il y avait des visages de poupées, mais des poupées très, très curieuses. Il y avait une poupée jaune qui était sur une bicyclette, enfin quelque chose comme ça, enfin, l'ensemble était très étonnant. Et puis, il y avait des choses un peu plus libres comme formes,

<sup>26</sup>« C'était le seul peintre qui comptait pour moi. À ce moment-là, il n'y avait rien d'autre sur la place de Paris » (Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, art. cité, p. 56). Voir aussi Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 74.

<sup>27</sup>Dado, Entretien avec Catherine Millet et Jacques Henric, art. cité, p. 201-202.

<sup>28</sup>Fondateur du Conseil national de la Résistance, arrêté et torturé à mort par l'occupant nazi, Jean Moulin est considéré comme l'un des principaux héros de la Résistance française.

"My first fresco: one day, I got some lithographer's black, actually petrol for cars, and I decorated the toilet. The toilet bowl became a guillotine and I wrote something like 'my love' on the wall. When Dubuffet, who was working there, went to take a leak, he saw it and as a result, later on, he took an interest in my drawings shown to him by an old Montparnasse painter from the 1950s, a man from Slovenia, Veno. [...] It was also thanks to Pilon that I got to know Daniel Cordier."<sup>27</sup>

Very close to Jean Dubuffet, Daniel Cordier, who was in the resistance and Jean Moulin's secretary during the Second World War<sup>28</sup>, had begun a new life after the war by opening an art gallery in rue Duras, in Paris. In 2011, he remembered seeing for the first time the work of the young Dado:

"I had a shock. Oh, I liked it a lot. [...] There were dolls' faces, but very, very curious dolls. There was a yellow doll on a bicycle, well something like that, anyway, the whole was very surprising. And then there were things a little freer as forms, [...], there were babies, with the bodies of small babies, things like that, but it was admirably well painted."<sup>29</sup>

Daniel Cordier purchased three paintings from Dado for the sum of 60,000 francs, which Dado celebrated that same night with Sam Szafran and other friends at the brasserie La Coupole by getting completely "sloshed"<sup>30</sup>. Cordier quickly showed his new acquisitions to some great collectors, among them René Tassin de Montaigu, who, very enthusiastic, bought a *Composition* (1958)<sup>31</sup>. In October 1958, Cordier organised the first exhibition of Dado in his Parisian gallery. The visitors discovered the paintings from the series

[...] c'étaient des bébés, avec des petits corps de bébés, des choses comme ça, mais c'était admirablement peint<sup>29</sup>. »

Daniel Cordier achète à Dado sur-le-champ trois tableaux, pour la somme de 60 000 francs, ce que célèbrera Dado le soir même avec son ami Sam Szafran et d'autres amis à la brasserie La Coupole par une « cuite » mémorable<sup>30</sup>. Cordier montre très vite ses nouvelles acquisitions à de grands collectionneurs, notamment René Tassin de Montaigu, très enthousiaste, qui acquiert une *Composition* (1958)<sup>31</sup>. En octobre 1958, Cordier organise la première exposition de Dado dans sa galerie parisienne. Les visiteurs peuvent y découvrir des tableaux de la série des *Bébés* [ill. 37], pour certains inspirés de Rubens<sup>32</sup>, mais aussi des œuvres apportées de Belgrade, comme *Le Cycliste* [ill. 3] qui fascine un certain Bernard Réquichot, artiste de la Galerie Cordier qui deviendra son proche ami.

« Dans l'espèce de chaos qu'est une grande ville, personnellement, je me suis trouvé complètement éclaté, déchiré. Je ne voyais plus rien, vraiment, je marchais dans la rue, mais j'étais en pièces détachées, carrément<sup>33</sup> » : ainsi Dado s'exprime-t-il sur sa vie dans la capitale française, qui l'opresse tant et dans laquelle il peine à trouver un atelier digne de ce nom. C'est grâce à Daniel Cordier qu'il découvre, un soir d'été de l'année 1958, à une soixantaine

<sup>29</sup>Entretien avec Daniel Cordier, 28 mai 2011, [dado.fr/metissages#itw](http://dado.fr/metissages#itw) ; partiellement repris dans Snežana Nikčević et Sanja Blečić, *Dado : ukrstanja / métissages* (2011), film de la RTCG, 3'33"-4'12", visible en haut de la même page du site [dado.fr](http://dado.fr).

<sup>30</sup>Dado, Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, art. cité, p. 59.

<sup>31</sup>L'œuvre est reproduite en page 5 du catalogue de l'exposition de la Konsthalle de Lund, 1979.

<sup>32</sup>« C'est la plus belle toile de Rubens ! mille fois ! [...] Effectivement je me suis inspiré de cette toile, si tu veux. Tu sais, ce n'est pas étranger à mon inspiration, ceci dit, les bébés existaient déjà avant. Mais l'accumulation de bébés, c'est cette toile de Rubens qui m'avait inspiré », déclare Dado à Marcel Billot à propos de *La Vierge à l'Enfant entourée de saints Innocents*, dit autrefois *La Vierge aux anges*, 1618, de Rubens, conservée au Musée du Louvre (Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, art. cité, p. 61-62).

<sup>33</sup>Dado, Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, 1969, art. cité, p. 62.

#### De la période minérale à la confusion des règnes, 1958-1962

#### From the mineral period to the confusion of the kingdoms, 1958-1962

"In the kind of chaos that a big city is, I personally ended up completely scattered, torn. I no longer saw anything, I walked in the street, but I was in bits,

<sup>32</sup>"It's the most beautiful painting by Rubens. A thousand times! [...] In reality, I was inspired by that painting,



Кар. / Cat. 52 Без назива / Untitled, 1960

if you wish. You see, it is not alien to my own inspiration, babies existed already before that anyway. But for the accumulation of babies, I was inspired by Rubens' painting," Dado declared to Marcel Billot and Germain Viatte about his *Virgin with Child surrounded by the Holy Innocents*, called before *Virgin with Angels*, 1618, by Rubens, kept at Musée du Louvre (Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte, *infra*, p. 259).

de kilomètres de Paris, le Vexin français. Son marchand possédait une maison de campagne à Vaudancourt, et c'est à Courcelles-lès-Gisors, à quelques kilomètres de là, dans un ancien cinéma-salle de bal, qu'il établit son jeune protégé : « Je l'installai près de Gisors où j'avais une maison. Je lui fournissais toiles et couleurs et une mensualité qui lui permettait de vivre<sup>34</sup>. »

Pour Dado, la rencontre avec cette région du Vexin français est « un véritable coup de foudre<sup>35</sup> ». Dans un atelier à la mesure de ses ambitions, les formats de ses tableaux deviennent bien plus imposants. Fasciné par la France rurale de la fin des années 1950, il se lie avec des figures marginales du village, telles la Mère Gérard et le Père Lévêque, qui posera pour l'un de ses chefs-d'œuvre, *Thomas More* (1958-1959, ill. 40)<sup>36</sup>. Les œuvres du début de cette période, dites « minérales », dans lesquelles « le fendillement des surfaces, non produit par une dessiccation naturelle et matérielle de la pâte, mais feinte par un pinceau dont l'habile perversité se plaît à lézarder toute surface proposée, chair des vivants ou matière des choses<sup>37</sup> », ainsi que l'écrit le critique d'art Georges Limbour, font sans doute écho aux *Texturologies* de Jean Dubuffet, que Dado découvre alors à la Galerie Cordier. Mais surtout, elles évoquent les paysages du Monténégro, dont Dado confie en 1969 à Marcel Billot et Germain Viatte rêver régulièrement et dont il souhaite retoucher l'image « transformée » à « coups de pinceau »<sup>38</sup>. Ainsi subsiste parfois la noirceur caractéristique de la roche monténégrine, par exemple dans *La Ruine* [cat. 10], *Courcelles-lès-Gisors* [cat. 53], *Les Polonais*

<sup>34</sup>Daniel Cordier, *Amateur d'art. Alias Caracalla, 1946-1977*, édition établie et annotée par Bénédicte Vergez-Chaignon, Paris, Gallimard, 2024, p. 113.

<sup>35</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 20.

<sup>36</sup>« Tous ces dessins, quand je les vois, je les vois avec une espèce de mélange de gêne et de tendresse car ce sont des personnages qui ont leur état-civil, qui ont existé. J'ai fait une espèce de petite chronique d'un village qui n'avait pas encore l'eau de ville » (Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 21).

<sup>37</sup>Georges Limbour, *Dado*, cat. expo., Francfort, Galerie Daniel Cordier, 1960 ; repris sur [dado.fr/georges-limbour](http://dado.fr/georges-limbour)

<sup>38</sup>Dado, Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, 1969, art. cité, p. 28.

<sup>27</sup>Dado, Conversation with Catherine Millet and Jacques Henric, *infra*, p. 280.

<sup>28</sup>Founder of the Conseil national de la Résistance, arrested and tortured to death by the Nazi occupying forces, Jean Moulin is considered one of the main heroes of the French Resistance.

<sup>29</sup>Conversation with Daniel Cordier, 28 May 2011, [dado.fr/metissages#itw](http://dado.fr/metissages#itw); in part retaken in Snežana Nikčević and Sanja Blečić, *Dado: ukrstanja/métissages* (2011), film of RTCG, 3'33" - 4'12", visible at the top of the same page on the [dado.fr](http://dado.fr) site.

<sup>30</sup>Dado, Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte, *infra*, p. 256.

<sup>31</sup>The work is reproduced on page 5 of the catalogue of the exhibition at the Konsthall in Lund in 1979.



**Кат. / Cat. 53** Курсел-ле-Жизор / *Courselles-lès-Gisors, Oise, 1958*



**Кат. / Cat. 54** Катарина Велика / *Catherine the Great, 1958-1959*



truly"<sup>33</sup>: that's how Dado talked about his life in the French capital, which oppressed him so much and in which he struggled to find a studio worthy of the name. But thanks to Daniel Cordier, he discovered, one summer night in 1958, the region of Vexin, 60 kilometres or so from Paris. His dealer owned a country house in Vaudancourt, and it was in Courcelles-lès-Gisors, a few kilometres from there, in an old cinema/dance hall that he put up his young protégé: "I put him up near Gisors, where I had a house. I provided him with canvases and paints, and a monthly allowance for him to live on."<sup>34</sup>

(1959, ill. 39) ou *Les Limbes* (1958-1959), l'un des joyaux du fonds Dado dans les collections du Centre Pompidou [ill. 5].

Sur *La Grande Catherine* [cat. 54], autre chef-d'œuvre de cette période de la même veine, le poète Alain Bosquet livre cette très fine analyse :

« *La Grande Catherine* est pétrie – ou pulvérisée – dans la même matière spongieuse. Son corps s'est fondu dans les objets qui l'entourent : une jambe inachevée suggère qu'elle est à la fois sa momie et son propre tombeau : à la vérité une statue en bien piètre état. Est-ce le reste d'un spectre qu'on aperçoit à ses



**Kat. / Cat. 55** *Без назива / Untitled*, 1958-1959

<sup>33</sup>Dado, Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte, 1969, *infra*, p. 260.

<sup>34</sup>Daniel Cordier, *Amateur d'art. Alias Caracalla, 1946-1977*, edition established and annotated by Bénédicte Vergez-Chaignon, Paris, Gallimard, 2024, p. 113.

pieds ? La couronne même a pris des proportions monstrueuses, et le visage, comme pour *Thomas More*, hésite entre le calcaire et la cendre. Cependant, ce n'est pas l'horreur qu'on



**Ил. / Ill. 39** *Пољаци / The Polish People*, 1959

For Dado, discovering that region of the French Vexin was really "love at first sight".<sup>35</sup> In a studio worthy of his ambition, the formats of his paintings became much more imposing. Fascinated by the rural France of the end of the 1950s, he made friends with the eccentric figures of the village like Mère Gérard and Père Lévêque, who sat for one of his masterpieces, *Thomas More* (1958-1959, ill. 40)<sup>36</sup>. The works

lit sur les traits qu'il faut deviner : une étrange sérénité semble nous dire que le retour à la pierre ou à la poussière est bien dans l'ordre des choses [...]. En poète, [Dado] nous livre un monde dont la consistance moléculaire évolue. L'univers ne saurait se désintégrer après la catastrophe : il survit, sous des formes et des alliages imprévus. Il va encore évoluer, selon des lois qui ne sont pas les nôtres<sup>39</sup>. »

<sup>35</sup>Dado, *Portrait en fragments*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>36</sup>All those drawings, when I see them, I see them with a mixture of shame and tenderness for they are characters who have a civil status, who really existed. I made a kind of small chronicle of a village which didn't have running water yet" (Dado, *Portrait en fragments*, *op. cit.*, p. 21).

<sup>39</sup>Alain Bosquet, « Les caprices de l'atome », dans *Dado, un univers sans repos*, Paris, Éditions de la Différence, 1991, p. 29-30.



Кат. / Cat. 56 Школа / School, 1958-1959



Кат. / Cat. 57 Без назива / Untitled, 1960



Ил. / Ill. 40 Томас Мор / Thomas More, 1958–1959



Кат. / Cat. 58 Без назива / Untitled, 1961



Кат. / Cat. 59 Без назива / Untitled, 1960

of the beginning of that period, called "mineral", in which "the cracking of the surfaces, not produced by a natural and material desiccation of the paste, but simulated with a paintbrush whose skilful perversity enjoys leaving cracks on any surface on offer, flesh of the livings or matter of things"<sup>37</sup>, as the art critic Georges Limbour wrote, undoubtedly echo Jean Dubuffet's *Texturologies*, that Dado discovered at the time at Galerie Cordier. But above all they evoke the landscapes of Montenegro, which Dado confessed in 1969 to Marcel Billot and Germain Viatte, he dreamed about regularly, and of which he wished to retouch the image,

Peu à peu, la palette se fait plus lumineuse au contact de la lumière du Vexin, si chère à Dado, et les murs de la région deviennent à leur tour une source d'inspiration manifeste, témoignage du caractère central de ce motif dans l'œuvre de l'artiste, comme déjà évoqué<sup>40</sup> – particulièrement visible dans *Le Sorcier* ou *L'Architecte* (1959, ill. 7 et ill. 6).

On ne saurait également passer sous silence l'importance et l'influence d'Ivan Albright et de son réalisme magique dans la genèse des peintures « minérales ». En 1997, Dado racontera avoir découvert, très jeune, au Monténégro, probablement vers 1946, le peintre Ivan Albright par le biais du film d'Albert Lewin, *Le Portrait*

<sup>37</sup>Georges Limbour, *Dado*, exhibition catalogue, Frankfurt, Galerie Daniel Cordier, 1960; retaken in *dado*. virtual.anti.museum/georges-limbou-1960

<sup>40</sup>« Certainement, ces fameux murs du Vexin m'ont inspiré » (Dado, Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, art. cité, p. 65).



Кат. / Cat. 60 Без назива / Untitled, 1960

"transformed" with "a lick of paint"<sup>38</sup>. So the characteristic blackness of the Montenegrin rock sometimes remains as in *The Ruin* [cat. 10] for example, *Courcelles-lès-Gisors* [cat. 53], *The Polish People* (1959, ill. 39) and *Limbo* (1958–1959), one of the gems in the Dado funds kept in the collections of the Centre Pompidou [ill. 5].

On *Catherine the Great* [cat. 54], another masterpiece in the same vein dating from that period, the poet Alain Bosquet delivered this very perceptive analysis:

"*Catherine the Great* is moulded – or pulverised – in the same spongy material. Its body has melted in the objects that surrounded it: a leg left unfinished suggests it is at the same

*de Dorian Gray* : « J'ai vu le film de Dorian Gray, j'étais grand comme ça. [...] Ivan Albright, c'était vraiment le peintre qui me fascinait le plus<sup>41</sup> », confirme-t-il au créateur des décors d'*Alien*, l'artiste suisse H. R. Giger, l'un de ses grands admirateurs, qui citait Albright comme une possible influence<sup>42</sup>. Et en effet, la touche pierreuse du portrait de Dorian Gray réalisé par Albright qui apparaît à la fin du film [ill. 41] n'est pas sans annoncer celle de Dado.

En 1960, Daniel Cordier lui achète le moulin d'Hérouval, situé à quelques kilomètres de Courcelles – grande propriété isolée en ruines, bordée de deux prés et d'un étang, en lisière d'une forêt. Dado peut y aménager un premier

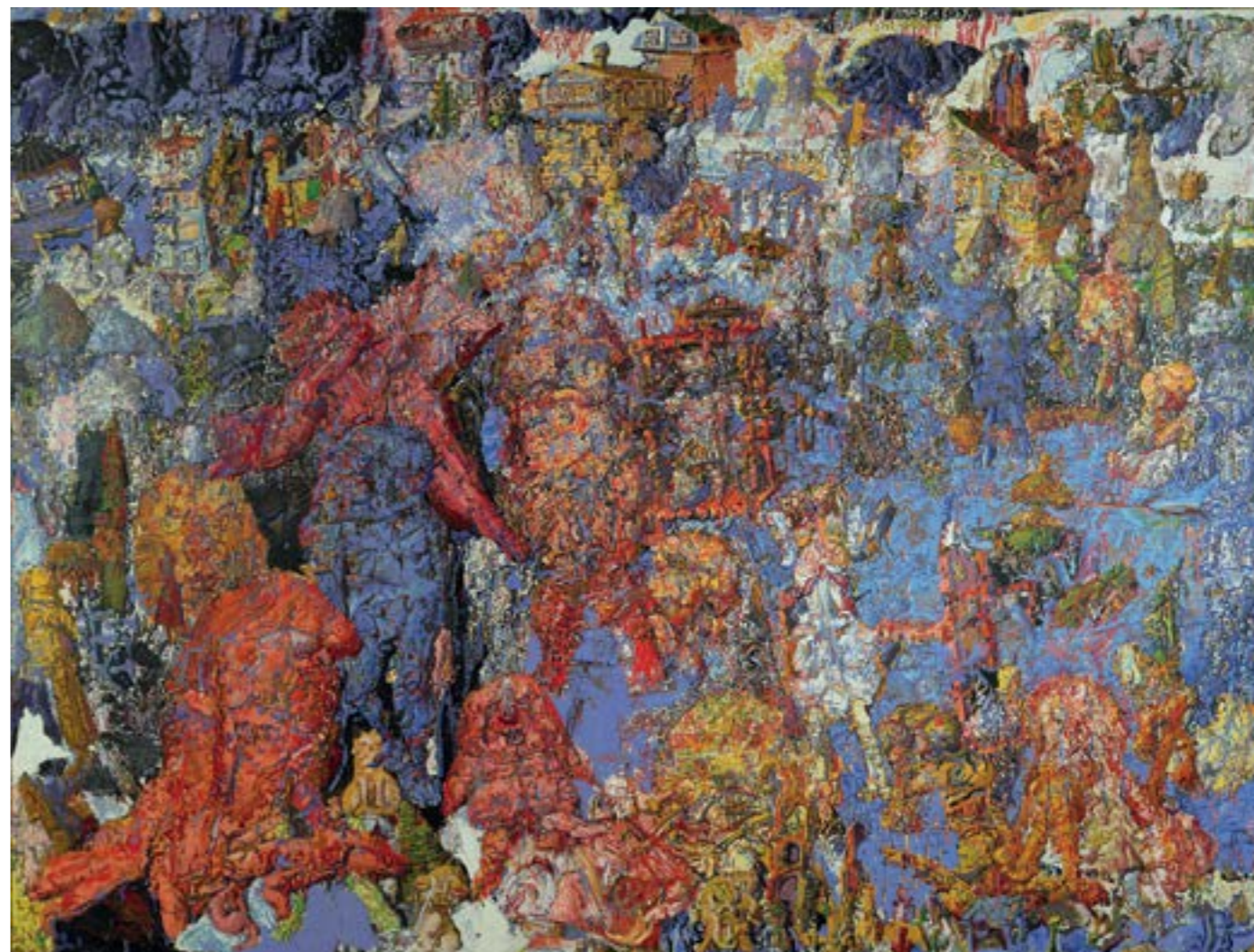
<sup>38</sup>Dado, Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte, *infra*, p. 222.

<sup>41</sup>Dado, archive filmée inédite de Pascal Szidon, Hérouval, 1997.

<sup>42</sup>[www.HRGiger.com](http://www.HRGiger.com), Cologne, Taschen, 1997, p. 102.



Кат. / Cat. 61 Без назива / *Untitled*, 1962



Кат. / Cat. 62 Без назива / *Untitled*, 1962



Кат. / Cat. 63 Без назива / Untitled, 1962

time its mummy and its own grave: to tell the truth, a statue in quite poor condition. Is it the remains of a ghost we see at its feet? The crown itself has taken on monstrous proportions, and the face, as in *Thomas More*, hesitates between limestone and ash. However, it is not horror we read on the features one has to guess: a strange serenity seems to tell us that the return to rock or dust is in the nature of things [...]. As a poet, [Dado] gives us a world whose molecular consistency evolves. The universe couldn't possibly disintegrate after the catastrophe: it survives in unpredictable shapes and combinations. It will continue evolving following laws that are not ours."<sup>39</sup>

Gradually the palette became more luminous in contact with the light of the Vexin, so dear to Dado, and the walls of the region now turned into a source of tangible inspiration, showing the central character of that element in the artist's oeuvre, as we've already mentioned<sup>40</sup> – particularly obvious in *The Sorcerer* and *The Architect* (1959, ill. 7 and ill. 6).

We cannot ignore the importance and influence of Ivan Albright and his magic realism in the genesis of the "mineral" paintings. In 1997, Dado recounted having discovered, when he was very young, in Montenegro, probably towards 1946, the painter Ivan Albright thanks to Albert Lewin's film *The Portrait of Dorian Gray*: "I saw the film of Dorian Gray, I was big like that. [...] Ivan Albright was really the painter who fascinated me the most"<sup>41</sup>, he declared to the creator of the decors for *Alien*,



Ил. / Ill. 41 Иван Олбрајт, Слика Доријана Греја / Ivan Albright, Picture of Dorian Gray, 1943-1944

<sup>39</sup>Alain Bosquet, "Les caprices de l'atome", in *Dado, un univers sans repos*, Paris, Éditions de la Différence, 1991, p. 29-30.

<sup>40</sup>"Exactly, those famous walls of Vexin inspired me" (Dado, Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte, *infra*, p. 263).

<sup>41</sup>Dado, never shown film archive of Pascal Szidon, Hérouval, 1997.

atelier, au premier étage du bâtiment principal. Est-ce ce nouvel environnement qui précipite l'évolution de la période minérale ? Dans ce nouveau cadre baigné dans la nature, Dado se délecte du spectacle qui lui est offert : « C'est comme des pièces de théâtre où il y a trois



Ил. / Ill. 42 Додо, Ерувал / Dado, Hérouval, 1960

the Swiss artist H. R. Giger, one of his great admirers, who cited Albright as a possible influence<sup>42</sup>. In fact, the stony touch of Dorian Gray's portrait made by Albright and appearing at the end of the film [ill. 41] definitely announced that of Dado.

In 1960, Daniel Cordier bought him the mill of Hérouval, located a few kilometres from Courcelles – a large isolated property in ruins, bordered by two meadows and a pond, on the edge of a forest. Dado was able to set up a studio on the first floor of the main building. Was it that new environment that hastened the progression to the mineral period? In these new surroundings steeped in nature, Dado savoured

actes, et à chaque fois, ce ne sont jamais les mêmes acteurs, c'est toujours le même décor, mais il paraît terriblement différent. Et ça, je pense que pour moi, c'est ça la seule richesse à la campagne<sup>43</sup>. »

La confusion des règnes, déjà visible dès les premières toiles de la période, devient alors encore plus manifeste – par exemple dans l'extraordinaire *Autoportrait* noir et blanc de 1959 [cat. 14]. Dans les tableaux de la période 1960-1962, à la palette très colorée, si la forme minérale subsiste, elle gagne encore en complexité alors que les formes animale, végétale et humaine s'imbriquent encore davantage les unes dans les autres, générant

<sup>42</sup>www.HRGiger.com, Cologne, Taschen, 1997, p. 102.

<sup>43</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 26.

### Mère nature

the spectacle in front of him: "It's like a theatre play in three acts, and each time it's never the same actors, it's always the same decor, but it seems terribly different. And in my opinion that solely is the riches of the countryside."<sup>43</sup>

The confusion between the kingdoms, already visible in the first paintings of the period, became much more obvious still – for example in the extraordinary *Self-portrait* in black and white dating from 1959 [cat. 14]. In the paintings of the period 1960-1962, whose palette is very colourful, though the mineral form remains, it becomes more complex still while the animal, vegetable and human forms are even more intertwined, generating endless transformations and merging with the walls and buildings inspired by those of the Vexin [*Untitled*, 1962, cat. 62].

### Mother nature

"Ultimately, I think that nature fascinates me because it is given to us to see in our lifetime. We experience our own death I think each time we see something beautiful in nature. There is that extraordinary dimension there."<sup>44</sup>

The question of the living has been a subject of fascination for Dado since childhood. His mother, a teacher of natural sciences at the senior school in Cetinje, whom he called "Female<sup>45</sup> Buffon"<sup>46</sup>, a woman exceptionally educated for her time, but also her father, Doctor Jovan Kujačić, were, he said later, the two figures who "pushed him in the work [he] does" and who were "at the origin of the Dado phenomenon, a very small phenomenon, but a phenomenon nevertheless"<sup>47</sup>.

During his walks in Koščele, where he eventually decided to be buried, a few kilometres from Cetinje, his native town, Dado as a child and then a teenager marvelled at the sight of

<sup>43</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 26.

<sup>44</sup>Dado, Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte, *infra*, pp. 226-227.

<sup>45</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 90.

<sup>46</sup>On the passion of Dado for the naturalist Buffon, see "Buffon", *infra*, pp. 180-189.

<sup>47</sup>Dado, message (in French) of 19 June 2008, left for Pascal Szidon, webmaster of his website, [dado.virtual.anti.museum/audio-documents-messages](http://dado.virtual.anti.museum/audio-documents-messages)

des transformations à l'infini, et se confondant avec les murs et habitations inspirés de ceux du Vexin [Sans titre, 1962, cat. 62].

« Je crois finalement que la nature me fascine parce que ça nous est donné durant notre vie de la voir. On ressent sa propre mort à chaque fois, je crois, en voyant une belle chose dans la nature... C'est là où il y a cette dimension extraordinaire<sup>44</sup>. »

La question du vivant obsède Dado depuis l'enfance. Sa mère, professeure de sciences naturelles au lycée de Cetinje, qu'il qualifia de « Buffon<sup>45</sup> femelle<sup>46</sup> », femme exceptionnellement éduquée pour l'époque, mais aussi le père de celle-ci, le Dr Jovan Kujačić, sont, dira-t-il plus tard, les deux figures qui « l'ont propulsé dans le travail qu'[il] fai[t] », et qui ont été « à l'origine du phénomène Dado, un tout petit phénomène, mais un phénomène quand même »<sup>47</sup>.

Lors de ses promenades à Koščele, où il choisira d'être enterré, à quelques kilomètres de Cetinje, sa ville natale, Dado enfant et adolescent s'émerveille de la vue sur la rivière Rijeka Crnojevića, qui mène au lac de Skadar (*Scutari* en monténégrin), le plus grand lac des Balkans. Devant Marcel Billot et Germain Viatte, il évoque le lac dans un contexte macabre, celui de la vision de trois chevaux morts sur une route monténégrine : « Derrière les trois chevaux, il y avait le lac de Scutari, le panorama le plus lyrique, le plus beau, qu'on puisse imaginer !<sup>48</sup>... »

À partir des années 1960, dans le cadre exceptionnel que lui offre Hérouval et la région du Vexin, sa passion et son amour pour la nature s'expriment davantage encore. « Imaginez que je n'avais jamais vu un champ de

<sup>44</sup>Dado, Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, art. cité, p. 32.

<sup>45</sup>Sur la passion de Dado pour le naturaliste Buffon, voir « Buffon », *infra*, p. 180-189.

<sup>46</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 90.

<sup>47</sup>Dado, message du 19 juin 2008 laissé à Pascal Szidon, webmaster de son site web, [dado.fr/documents-audio-messages](http://dado.fr/documents-audio-messages)

<sup>48</sup>Dado, Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, art. cité, p. 27.



Кат. / Cat. 64 Без назива / *Untitled*, 1962



Кат. / Cat. 65 *Пролеће* / *Spring*, 1960





Ил. / III. 43 Дрво среће / *The Happiness Tree*, 1961

the River Rijeka Crnojevića that leads to Lake Scutari, the biggest lake in the Balkans. In the company of Marcel Billot and Germain Viatte, he evoked the lake in a gruesome context, that of the vision of three dead horses on a road: "Behind the three horses, there was Lake Scutari, the most lyrical, the most beautiful view you can imagine!..."<sup>48</sup>

From the 1960s, in the exceptional setting offered by Hérouval and the region of the Vexin, his passion and love for nature found a new expression: "Think of it, in all my life I'd never seen a field of wheat before. There weren't any in Montenegro. That golden wheat with the crows flying over it, for me that was incredibly beautiful. In France I rediscovered Mother Nature."<sup>49</sup> Those words are Dado's when he described to Catherine Millet and Jacques Henric his wonderment in front of those landscapes of his new region of adoption in 1958.

In fact, the first paintings made in Hérouval, during the years 1961–1962, show many themes directly drawn from the spectacle of the surrounding countryside, including *Bowery* [cat. 15], whose title is a direct reference to the New York neighbourhood visited in 1962, and its street "strewn with tramps", "a Dantesque vision"<sup>50</sup>, in a kind of ironic counterpoint to the urban hell – other *Bowery* paintings, very different, appeared later in the following decades<sup>51</sup>. Dado worked in the same way for *Job* [cat. 16], a major theme since his discovery of the text in the Old Testament, during his years in Belgrade<sup>52</sup>: in this painting, populated with all sorts of curious characters, fruits and vegetables proliferate, each more original than the other – and it is the same for *The Grave of Pop-eye* (1960–1965, ill. 45). In all those paintings, vegetables of all kinds, fields and agricultural tools abound, reminiscent of Arcimboldo (as in the small *Untitled* of 1960 [cat. 17]), but especially Miró, whose *The Farm*, that "fetish

<sup>48</sup>Dado, Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte, *infra*, p. 221.

<sup>49</sup>Dado, Conversation with Catherine Millet and Jacques Henric, *infra*, p. 282.

<sup>50</sup>Dado, *Portrait en fragments*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>51</sup>See "America, 1976–1983", *infra*, pp. 172–180.

<sup>52</sup>Dado, *Portrait en fragments*, *op. cit.*, pp. 114–115.

<sup>53</sup>Dado, *Portrait en fragments*, *op. cit.*, p. 163.

blé de ma vie. Au Monténégro, il n'y en avait pas. Ces blés blonds, avec les corbeaux volant au-dessus, j'ai trouvé ça vachement beau. J'ai redécouvert, en France, la mère Nature<sup>49</sup> » : ainsi Dado décrit-il à Catherine Millet et Jacques Henric son éblouissement face à ces paysages de sa nouvelle région d'adoption, en 1958.

De fait, les premiers tableaux exécutés à Hérouval, lors des années 1961–1962, comportent nombre de motifs directement puisés dans le spectacle de la campagne environnante, y compris *Bowery* [cat. 15], dont le titre est une référence directe au quartier new-yorkais visité en 1962 et à son avenue « jonchée de clochards », « vision dantesque »<sup>50</sup>, dans une sorte de contrepoint ironique à l'enfer urbain – d'autres *Bowery*, bien différents, verront le jour dans les décennies suivantes<sup>51</sup>. Dado opère de la même manière pour *Job* [cat. 16], thème majeur depuis la découverte du texte de l'Ancien Testament pendant les années belgradoises<sup>52</sup> : dans ce tableau, peuplé de toutes sortes d'étranges personnages, fruits et légumes colorés abondent, tous plus singuliers les uns que les autres – et il en va de même pour *Le Tombeau de Popeye* (1960–1965, ill. 45). Dans tous ces tableaux, végétaux de toutes sortes, champs et outils agricoles sont légion, évoquant Arcimboldo (comme dans le petit *Sans titre* de 1960 [cat. 17]), mais surtout Miró, dont *La Ferme*, ce « tableau fétiche, prémonitoire de [son] propre destin<sup>53</sup> », que Dado découvre lors de son premier séjour américain en mars 1962 au Museum of Modern Art, inspirera l'hommage à son cher

<sup>49</sup>Dado, Entretien avec Jacques Henric et Catherine Millet, art. cité, p. 204.

<sup>50</sup>Dado, *Portrait en fragments*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>51</sup>Voir « America, 1976–1983 », *infra*, p. 172–180.

<sup>52</sup>Dado, *Portrait en fragments*, *op. cit.*, p. 114–115.

<sup>53</sup>« J'ai jamais beaucoup à New York aussi, à propos du Douanier-Rousseau et de l'art brut, un petit tableau qui appartenait à Hemingway, et qui est une œuvre de jeunesse de Miró, qui s'appelait *La Ferme*, c'est un tableau superbe. Et je crois que ce tableau était pour moi un tableau fétiche, un tableau prémonitoire de mon propre destin. Il y avait la vision de cette ferme, et après je me suis dit, je me suis retrouvé dans la ferme. Le moulin d'Hérouval, c'était un peu la ferme de Miró, avec les pigeons sur le toit, les colombes... Il y a la lune, il y a le petit potager, les outils agricoles... Il y a un personnage qui vide là quelque chose dans le tableau » (Dado, *Portrait en fragments*, *op. cit.*, p. 163).



Ил. / III. 44 Велика фарма. Омаж Бернару Рекишоу / The Large Farm. Homage to Bernard Réquichot, 1962-1963



Ил. / Ill. 45 Гробница / The Tomb of Popeye, 1960-1965

painting, premonitory of [his] own destiny"<sup>53</sup>, that Dado discovered during his first trip to America in March 1962 in the Museum of Modern Art, inspired a tribute to his dear friend who passed away, *The Large Farm. A Homage to Bernard Réquichot* (1962-1963), today in the collections of the Centre Pompidou [ill. 44].

<sup>53</sup>"In New York, I liked a lot, talking about Douanier-Rousseau and art brut, a small painting belonging to Hemingway, which was an early work by Miró, called *The Farm*, it's a superb painting. And I think that that painting was for me a fetish painting, a painting premonitory of my own destiny. Here was the vision of that farm and after I said to myself, I found myself in the farm. The mill in Hérouval, it was a little bit Miró's farm, with the pigeons on the roof, the doves... There's the moon, there's the small vegetable patch, the agricultural tools... There's a character that empties something there in the painting" (Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 163).

ami disparu, *La Grande Ferme. Hommage à Bernard Réquichot* (1962-1963), aujourd'hui dans les collections du Centre Pompidou [ill. 44].

Cette période d'émerveillement face à la nature environnante, dont témoigne aussi *L'Arbre du bonheur* [1961, ill. 43], est probablement également liée à l'arrivée de ma mère, Hessie, le 14 juillet 1962, avec mes deux frères aînés, Yasfaro et Domingo. Dans l'une des lettres qu'il lui avait adressée d'Hérouval quelques mois plus tôt, Dado dessine « une fleur mâle et une fleur femelle » [ill. 9] : « Le monde végétal n'est rien d'autre que [ce que] nos visages laissent bien refléter<sup>54</sup> », lui écrit-il sous ses dessins.

<sup>54</sup>Fonds Hessie, Archives du Musée d'art moderne de Paris.

### Pointillisme, 1961-1962

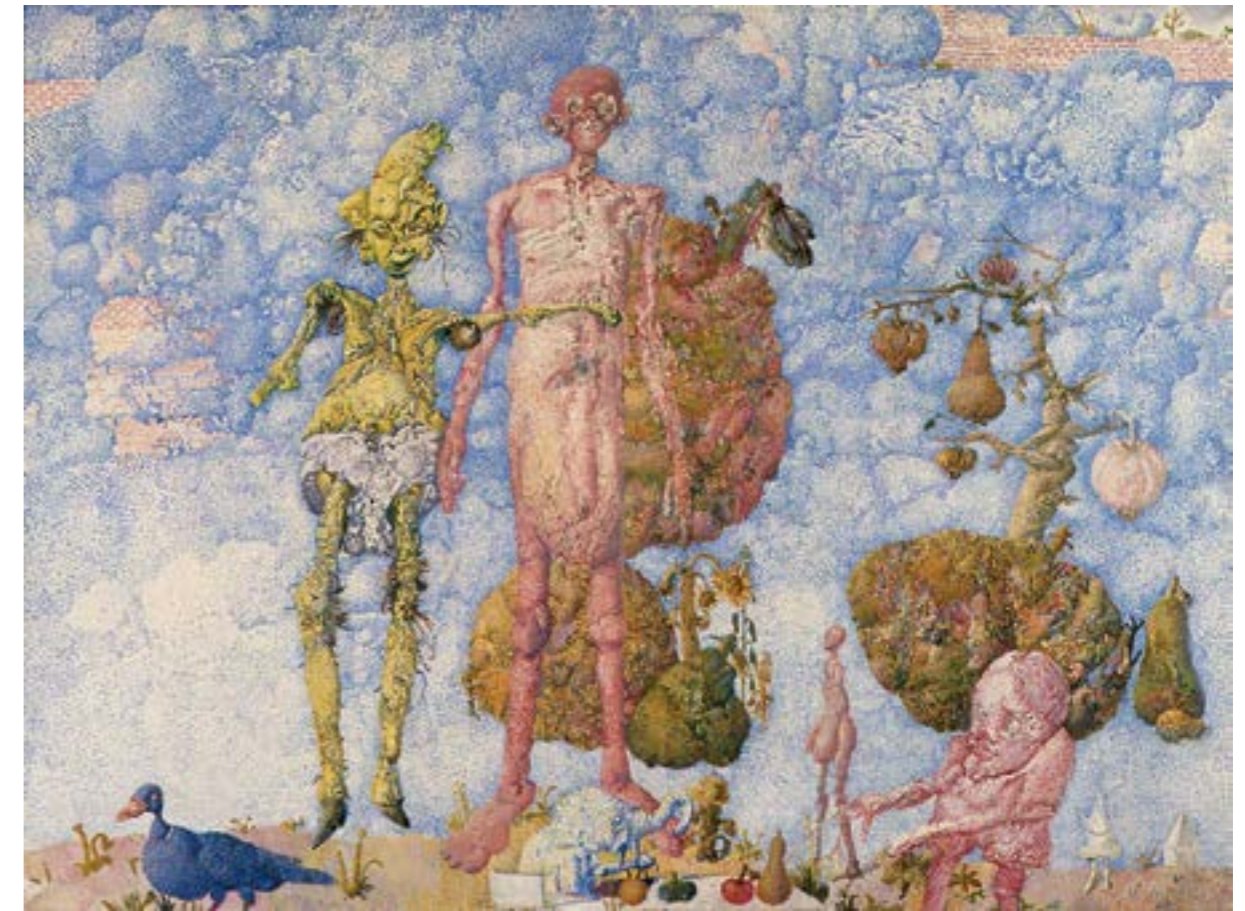
That period of marvelling in front of the surrounding nature, also clearly conveyed in *The Happiness Tree* [1961, ill. 43] was probably also connected to the arrival of my mother, Hessie, on 14 July 1962, with my two elder brothers Yasfaro and Domingo. In one of the letters written to her from Hérouval a few months earlier, Dado had drawn "a male flower and a female flower" [ill. 9]: "The vegetable world is nothing but [what] our faces consent to reflect"<sup>54</sup>, he wrote underneath his drawings.

### Pointillism, 1961-1962

This very special period in the first years of Dado's life in France is somehow reminiscent of his profound admiration for Georges Seurat. Questioned by his

Cette période très particulière dans les premières années de Dado en France n'est pas sans rappeler sa profonde admiration pour Georges Seurat. Interrogé par son ami le critique Michel Faucher, Dado commentera en 1981 *La Baignade à Asnières* (1884) [ill. 10], qui l'a émerveillé à Londres :

« En fait, l'unique chef-d'œuvre c'est la lumière. J'essaie dans un atelier de retrouver la lumière afin que le tableau sur lequel je travaille puisse vivre. Seurat est un peintre de la lumière. *La Baignade à Asnières*, c'est une aventure. La lumière est un phénomène à double tranchant, c'est un poids, une lame, quelque chose qui tue. Elle est changeante, instable, vertigineuse. Vivre en complicité totale



Кат. / Cat. 66 Адам и Ева / Adam and Eve, 1961-1962

<sup>54</sup>Fonds Hessie, Archives du Musée d'art moderne de Paris.



**Kat. / Cat. 67** Без назива / *Untitled*, 1961

friend, the critic Michel Faucher, Dado commented in 1981 on *Bathers at Asnières* (1884) [ill. 10], which had dazzled him in London:

"In reality, the unique masterpiece is light. I try in the studio to find the light so that the painting I'm working on can live. Seurat is a painter of light. *Bathers at Asnières* is an adventure. Light is a double-edged phenomenon, it's a weight, a blade, something that kills. It's shifting, unpredictable, vertiginous. To live in complete complicity with it is an abyss, it's worse than darkness. It is a judge and a lover. It opens one's eyes but not necessarily to see. Its beauty is contingent on the strength of its fragility. It breathes, gives off a permanent

avec elle c'est un gouffre, c'est pire que les ténèbres. Elle est juge et amante. Elle ouvre les yeux mais pas forcément pour voir. Sa beauté tient à la force de sa fragilité. Elle respire, donne une vulnérabilité permanente. Il faut qu'un tableau tienne face à son perpétuel changement. C'est elle qui fait le chef-d'œuvre et non l'artiste<sup>55</sup>. »

En effet, c'est bien la lumière qui est au cœur de cette touche pointilliste, cette lumière du Vexin qui fascinera Dado toute sa vie et

<sup>55</sup>Dado, *Propos* recueillis par Michel Faucher, « Les chefs-d'œuvre sont modernes », *Arts*, n° 32, 11 septembre 1981 ; repris sur [dado.fr/matisse-seurat-grandville](http://dado.fr/matisse-seurat-grandville)



**Kat. / Cat. 68** Без назива / *Untitled*, 1961

vulnerability. A painting has to stand up under its constant transformation. It's the light that makes the masterpiece, not the artist."<sup>55</sup>

Indeed, it is light at the heart of that pointillist touch, the light of the Vexin that has been fascinating Dado throughout his life and influenced his art technique. The choice of a subject so directly connected to the Genesis is not accidental: Adam and Eve grinning and fragile [cat. 66] posing near the tree of knowledge on which there doesn't seem to be any apple,

qui guide désormais sa démarche picturale. Le choix d'un thème si directement relié à la Genèse n'a rien de fortuit : l'Adam et l'Ève grimaçants et fragiles [cat. 66] posant près d'un arbre de la connaissance où aucune pomme n'est visible, auxquels le personnage de droite semble présenter quatre fruits différents dressés sur une table, symbolisent véritablement un commencement : « Je suis devenu pointilliste. C'était une période très pointilliste, comme ça, lumineuse. C'est là où j'ai commencé mon aventure avec la lumière, le démon de la lumière, avec ces peintures pointillistes<sup>56</sup>. »

<sup>55</sup>Dado interviewed by Michel Faucher, "Les chefs-d'œuvre sont modernes", *Arts*, n° 32, 11 September 1981; available at [dado.fr/matisse-seurat-grandville](http://dado.fr/matisse-seurat-grandville)

<sup>56</sup>Dado, *Portrait en fragments*, *op. cit.*, p. 131.

to whom the character of the right seems to present four different fruits placed on a table, truly symbolise a beginning: "I became a pointillist. It was a very pointillist period, like that, luminous. It's there that I began my adventure with light, the demon of light, with those pointillist paintings."<sup>56</sup>

"Francis Bacon and people like that didn't leave me cold at all. [...] I thought it was very good. I like it less now, I'm less interested in it. Talking of the latter, I saw his painting when I was fourteen years old. No, I was twelve. It was in *Life* magazine, there was a double page on MoMA in New York, in which there was Bacon's *Painting*. You know, that umbrella with the ox, and the screaming figure"<sup>57</sup>, Dado told Christian Derouet in 1988.

The strong impression that work made on the young Dado undoubtedly echoed his passion for anatomy, which goes back to his early childhood, with the tutelar figure of his grand-father, Dr Jovan Kujačić, who made him copy anatomy plates and kept a reproduction of Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr Nicolas Tulp* in his office<sup>58</sup>.

"Anatomy plates are very old company to me. I started to have an interest in them at the age of thirteen. My grandfather, who was a doctor and did scientific research, had asked me to illustrate his anatomy treatises. He was very proud of his grandson, and I even learned the Latin name of many muscles. When I was very young, I was caught dissecting the head of a hare that my father had brought back from hunting. My mother said that one day, I

« Francis Bacon ou des gens comme ça ne m'ont pas laissé indifférent du tout. [...] Je trouvais ça très bien. J'aime moins maintenant, ça m'intéresse moins. À propos de celui-là, j'ai vu son tableau quand j'avais quatorze ans. Non, j'avais douze ans. C'est un magazine de *Life Magazine* et il y avait une double page sur le Musée d'art moderne de New York, où il y avait la *Painting* de Bacon. Tu sais, l'espèce de parapluie avec le bœuf, un personnage qui hurle<sup>57</sup> », confie Dado à Christian Derouet en 1988.

L'impression forte de cette œuvre sur le jeune Dado fait sans doute écho à sa passion pour l'anatomie qui remonte à sa plus tendre enfance, avec la figure tutélaire de son grand-père médecin, le Dr Jovan Kujačić, qui lui faisait recopier des planches et qui conservait une reproduction de *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt dans son bureau<sup>58</sup>.

« Les planches anatomiques, c'est une fréquentation très ancienne. J'ai commencé à m'y intéresser à l'âge de treize ans. Mon grand-père, qui était médecin et poursuivait des travaux scientifiques, m'avait demandé de lui illustrer ses traités d'anatomie. Il a été très fier de son petit-fils et j'avais même appris le nom latin de pas mal de muscles. Très jeune, j'ai été surpris à disséquer la tête d'un lièvre que mon père avait ramené de la chasse. Ma mère a dit que je serais un grand chirurgien. Elle n'a pas été affolée. J'avais pris un couteau de cuisine pour couper les chairs et voir ce qu'il y avait à l'intérieur de la tête du lièvre<sup>59</sup>. »

Plus tard, en France, en 1960, Dado fréquente régulièrement l'équarrissage de la Bellée, à quelques kilomètres d'Hérouval, avec son ami Bernard Réquichot, venu y chercher ses crânes

#### Prolifération de la chair

#### Proliferation of the flesh

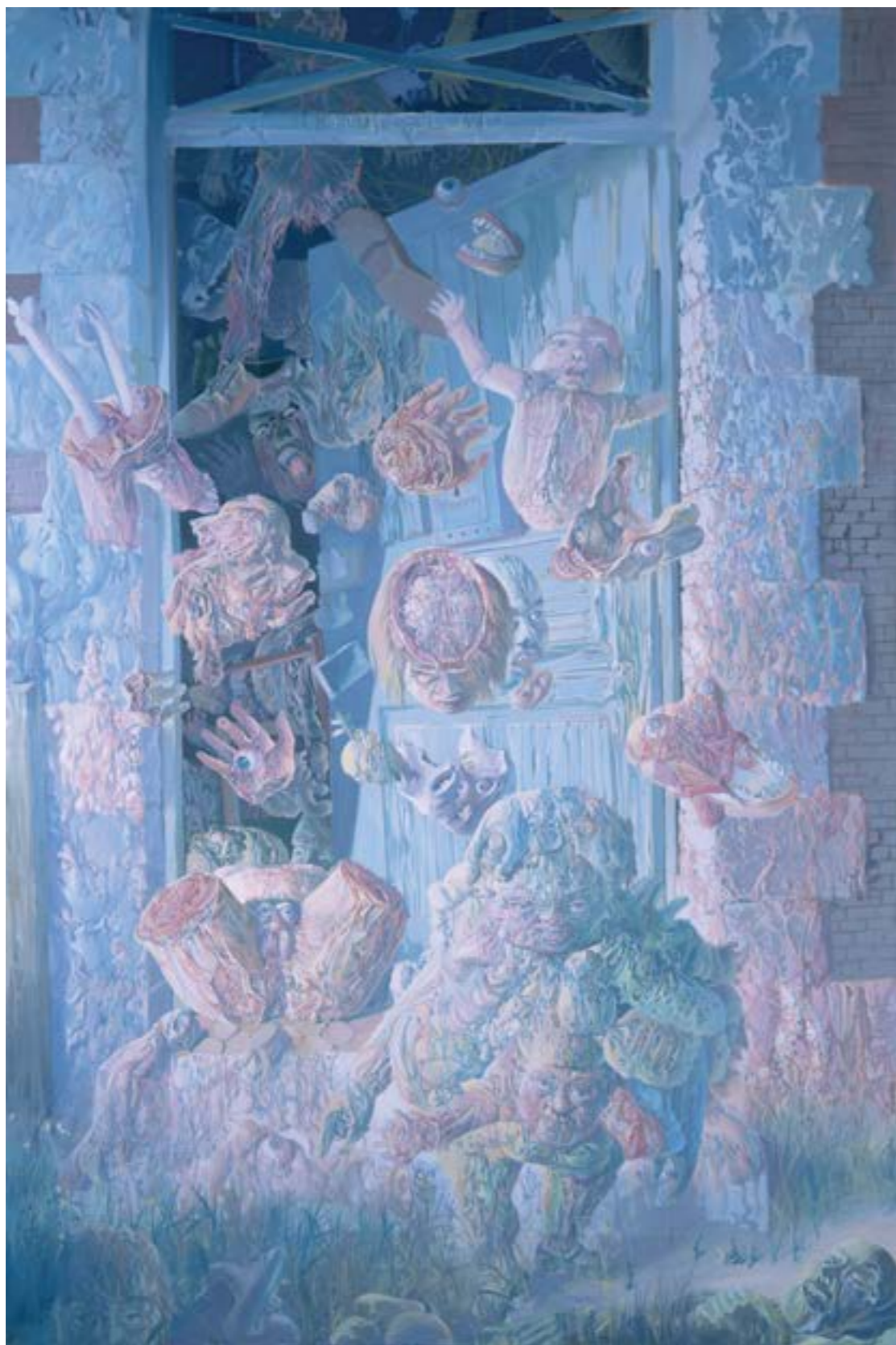
<sup>56</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 131.  
<sup>57</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 75. It was also in the magazine *Life* that "the discovery of modern art" took place at the same time; in addition to Bacon, Dado came across artists like Ben Shahn and Ivan Albright, whose *Portrait of Dorian Gray* in Albert Lewin's film he admired [see "From the mineral period to the confusion of kingdoms", supra, pp. 107-123.]

<sup>58</sup>Dado, Conversation with Claire Margat, in *Peindre debout*, op. cit., p. 138. Around 1950, Dado made a drawing from the painting: [dado.fr/art/dado-lecon.php](http://dado.fr/art/dado-lecon.php)

<sup>59</sup>Dado, Entretien avec Jean-Louis Ferrier, dans *Peindre debout*, op. cit., p. 121.



Ил. / III. 46 Човек са главом муве / Fly-Headed Man, 1967



Ил. / III. 47 Весалијусов лош ђак II / Vesalius's Bad Pupil II, 1967



Ил. / III. 48 Хотел Божји дом / Hôtel-Dieu, 1967



Кат. / Cat. 69 Побуна панкреаса / The Pancreas Rebellion, 1968

would be a great surgeon. She didn't panic. I had taken a kitchen knife to cut open the flesh and see what was inside the hare's head."<sup>59</sup>

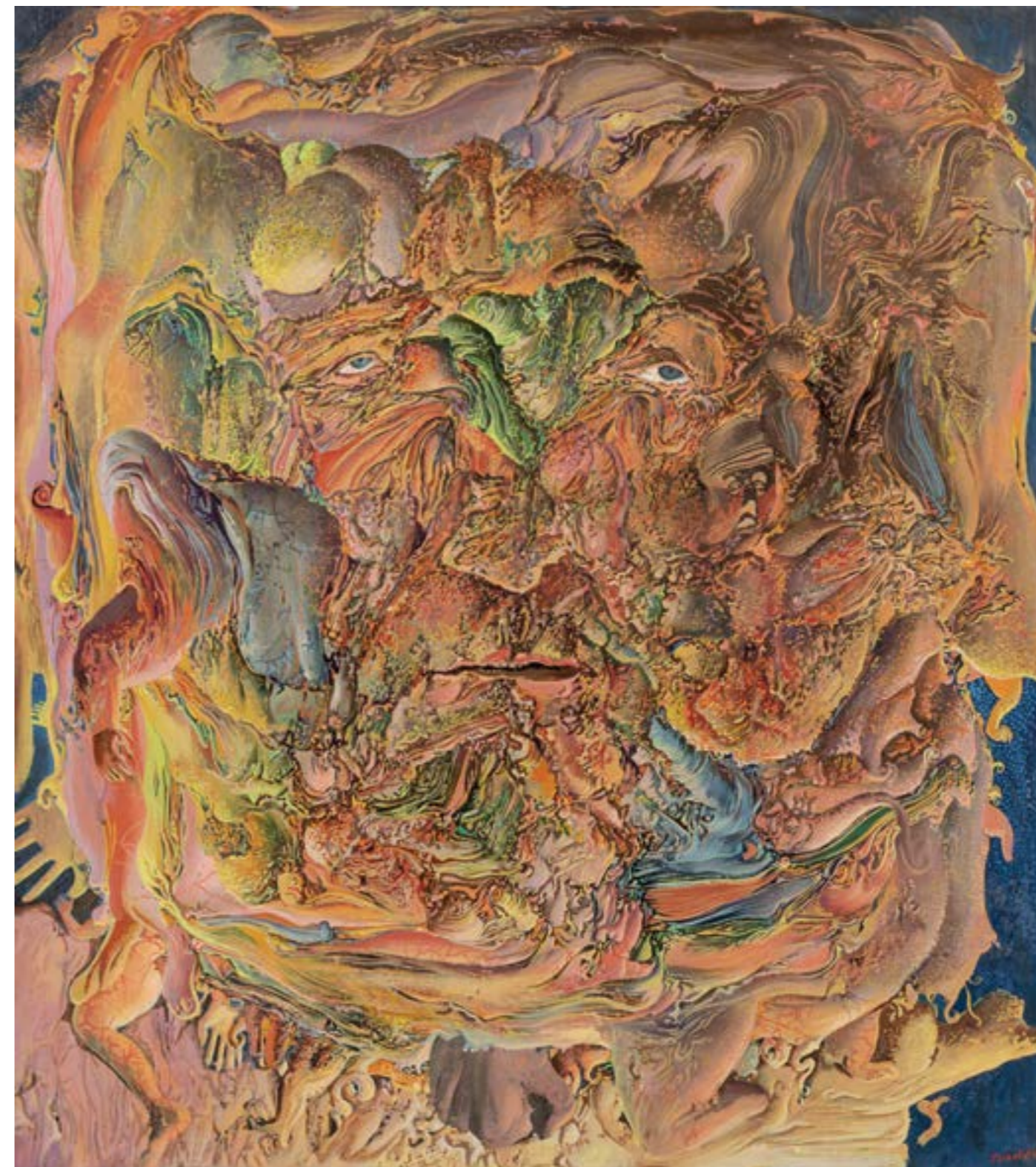
Later in 1960 in France, Dado regularly went to the chopping up and quartering at La Bellée, a few kilometres from Hérouval with his friend Bernard Réquichot, who came to get his skulls to create his *Reliquaries*. The vision of the animal corpses – bovine and equine – was certainly very inspiring for the artist, who explained his conception of beauty to the filmmaker Jean Antoine in 1974:

"For me, beauty are things that I saw, not every day of course, but at places like that, completely unconventional, and I think unique,

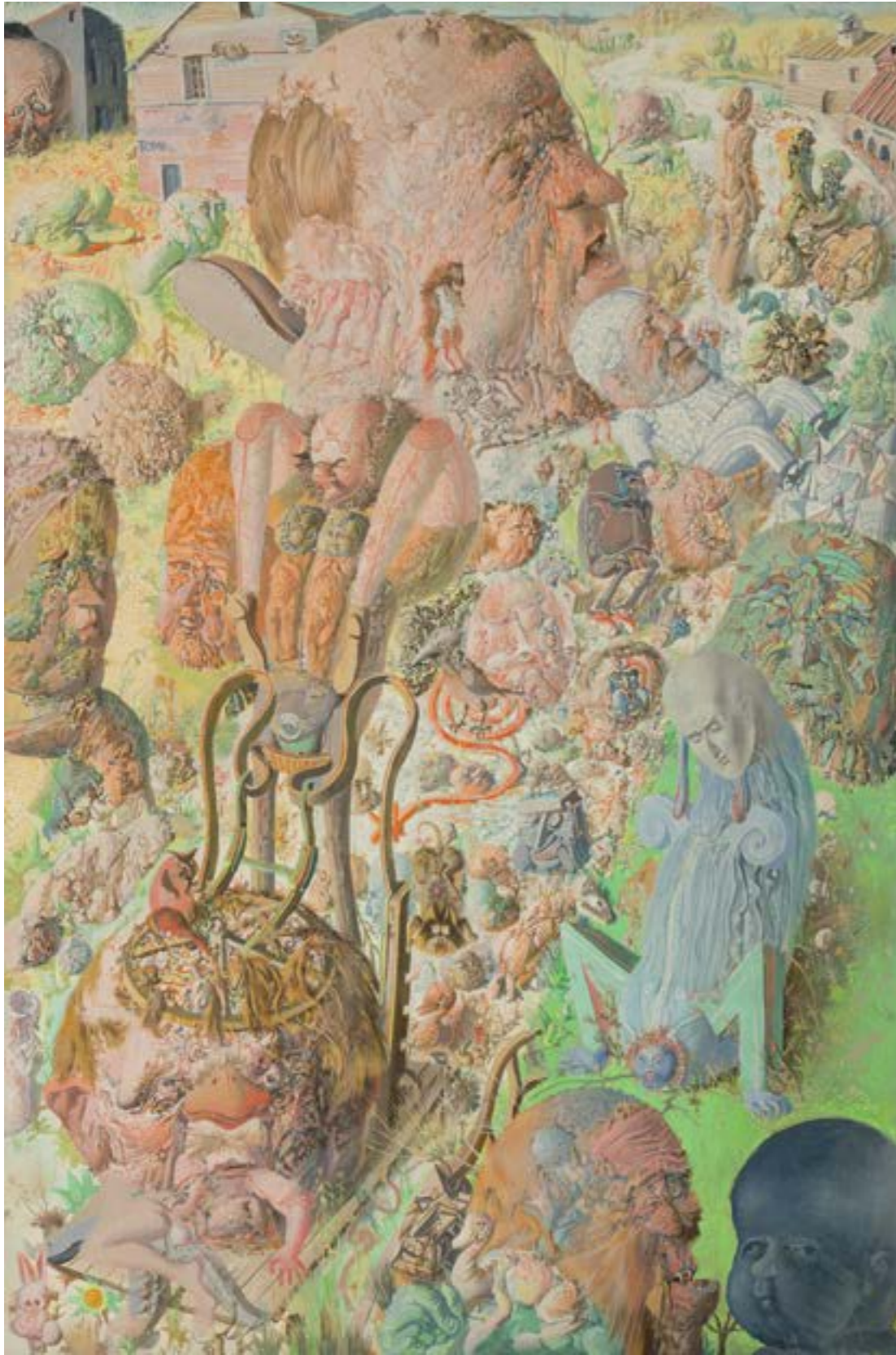
pour composer ses *Reliquaires*. La vision des cadavres des animaux – bovins et chevaux – est certainement très inspirante pour Dado, qui explique sa conception du beau au réalisateur Jean Antoine en 1974 :

« La beauté pour moi, ce sont des choses que j'aurais vues, pas tous les jours naturellement, mais à des endroits comme ça complètement marginaux, et je crois uniques, genre équarrissage, par exemple des foies des animaux comme ça sur une terrasse par exemple. Les foies, vous savez, un foie d'une vache malade crevée, c'est un énorme truc, rose, mauve, qui vibre comme ça sur le ventre, plusieurs fois comme ça sur une terrasse. Pour moi, c'est beau. Ensuite un camion qui va en bas de cette terrasse, qui est rempli de truies mortes, des femelles cochons avec leurs seins bleus violacés comme ça... par une épidémie qui est passée

<sup>59</sup>Dado, Conversation with Jean-Louis Ferrer, in *Peindre debout, op. cit.*, p. 121.



Кат. / Cat. 70 Без назива / Untitled, 1964



Кат. / Cat. 71 Без назива / *Untitled*, 1964

like the chopping up and quartering, for example the livers of animals like that on a terrace. The livers, you know, the liver of a dead sick cow, is an enormous thing, pink, purple, that vibrates like that on the belly, several like that on a terrace. For me, that's beauty. Then there's a lorry that goes to the bottom of that terrace, which is filled with dead sows, female pigs with their purplish-blue tits like that... from an epidemic that decimated the whole lot and then there's some coloured mutation, almost artificial, it was blue, yellow, greenish. These things are very beautiful."<sup>60</sup>

In that series of paintings made in the 1960s, whether they show animals (like *Alley Cats*, cat. 72) or creatures with human faces (*Untitled*, cat. 71 or *Locomotive*, 1969, ill. 13), the flesh triumphs, that of gutted and dissected beings; the hidden becomes visible in a process of endless self-generation, as in *Civil War* [cat. 19] in which the houses are flayed and display jaws and carcasses from the butcher; in *Untitled*, dating from 1967 [cat. 20], in addition to the main character, made of a thousand distended body parts, like many strange extensions, amputated limbs and severed heads are strewn on the ground. The composition of the painting with that character looking like he's been evicted from his home, an all-important motif in Dado's oeuvre<sup>61</sup>, with his bits of flesh and the realist motif of the doorway is reminiscent of other paintings of the same period, like *Eviction to Montrouge* (1967, ill. 14), *Fly-headed Man* (1967, ill. 46), *Hôtel Dieu* (1967, ill. 48), *Hérouval* (1967) and *Vesalius' Bad Pupil II* (1967, ill. 47),

<sup>60</sup>Dado, in Jean Antoine, *Dado, Styles*, 1974, 6'31"-7'28".

<sup>61</sup>This ubiquitous motif in Dado's oeuvre echoes his status of exile but undoubtedly also the trauma of his mother's death in childbirth in January 1945. Dado mentioned it in those terms in 1969: "Yes, you know, I am a voluntary exile... The house, when I was little, people used to swear... In Montenegro, people swear - that's kids saying that, by the way: 'Yes, I promise you, if it's not true, may my house become hollow in its foundations.' [...] The kids, to swear on the veracity of their action and other stuff, they swear just like that. The adults say every five minutes 'on my honour' and they don't give a shit, but the kid, poor mite, when he swears on his house, where he is warm in the winter and where he has food, where his mother lives..." (Conversation with Marcel Billot and Germain Viatte, *infra*, p. 242).

par là et puis il y a cette espèce de mutation colorisée presque artificiellement, c'était bleu, jaune, verdâtre. Ça, disons, ce sont choses très belles<sup>60</sup>. »

Dans cet ensemble de tableaux réalisés au cours des années 1960, qu'ils donnent à voir des animaux (comme *Les Chats de gouttière*, cat. 72) ou des créatures à visage plus humain (*Sans titre*, cat. 71 ou *La Locomotive*, 1969, ill. 13), ce sont les chairs qui triomphent, d'êtres étripés, disséqués ; le caché devient visible, dans un processus d'auto-génération à l'infini, comme dans *La Guerre civile* [cat. 19], où les maisons se font écorchées et supportent mâchoires et carcasses de boucherie ; dans le *Sans titre* de 1967 [cat. 20], outre le personnage principal, constitué de mille chairs protubérantes, comme autant d'inquiétantes extensions, des membres amputés et des têtes coupées jonchent le sol. La composition du tableau avec ce personnage comme expulsé de la maison, motif important s'il en est dans l'œuvre de Dado<sup>61</sup>, avec ses chairs morcelées et le motif réaliste de l'embrasement de la porte fait songer à d'autres tableaux de la même période, comme *L'Expulsion à Montrouge* (1967, ill. 14) *L'Homme à tête de mouche* (1967, ill. 46), *Hôtel Dieu* (1967, ill. 48), *Hérouval* (1967) ou *Le Mauvais Élève de Vésale II* (1967, ill. 47), hommage explicite au célèbre anatomiste italien du XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi commenté par le poète Alain Bosquet :

« La vision est on ne peut plus forte, mais elle n'est pas macabre. Le bleu caractéristique enlève de son horreur, et donne, irrésistible, comme une promesse d'avenir. On oserait proposer qu'un dieu malin, après cette autopsie,

<sup>60</sup>Dado, dans Jean Antoine, *Dado, Styles*, 1974, 6'31"-7'28".

<sup>61</sup>Ce motif, omniprésent dans l'œuvre de Dado, fait écho à son statut d'exilé mais sans doute également au traumatisme de la disparition de sa mère en couches, en janvier 1945. Dado l'évoque en ces termes en 1969 : « Oui, vous savez, moi je suis un exilé volontaire, hein... La maison, on jurait quand j'étais petit... Au Monténégro, on vous jure que - c'est les gosses qui disent ça : "Si, je t'assure, si ce n'est pas vrai, que ma maison se creuse dans ses fondations." [...] Les gosses, pour jurer la véracité de leur action ou n'importe, c'est comme ça qu'ils jurent. Les adultes, ils disent toutes les cinq minutes "ma parole d'honneur" et ils s'en foutent pas mal, mais le gosse, le pauvre, quand il jure sur sa maison, où il a chaud l'hiver et où il bouffe, où sa mère est là... » (Entretien avec Marcel Billot et Germain Viatte, art. cité, p. 45).





Kat. / Cat. 72 Уличне мачке / Alley Cats, 1964

an explicit homage to the famous Italian anatomist of the 16th century, commented on by the poet Alain Bosquet:

"The vision is extremely strong, but it's not gruesome. The characteristic blue takes away some of its hideousness and gives, irresistible, the promise of a future. One would dare to propose that a clever god, after that autopsy, had decided to gather the organs and the glands so as to glue them back together again one day and breathe life into the victims again. In Dado's art, thanks to that light, nothing is irremediably in hell or accursed or a catastrophe. Birth must come from death, individual or collective. It's enough to say that the cataclysm has already happened: there it

aurait décidé de ramasser les organes et les glandes, comme pour un jour les recoller et redonner vie aux victimes. Chez Dado, grâce à cette lumière, rien n'est jamais irrémédiable dans l'enfer ou la malédiction ou la catastrophe. La naissance doit venir après la mort, ou individuelle ou collective. Il suffit de se dire que le cataclysme a déjà eu lieu : le voilà dépassé, maîtrisé, sans que nous sachions par qui ni au profit de quels êtres futurs<sup>62</sup>. »

Dans *La Rébellion de Pancraïsse [du pancréas]*<sup>63</sup> [cat. 69], c'est bien aussi d'un organe qu'il s'agit ici : explosé, multiplié, sur un

<sup>62</sup>Alain Bosquet, « Une respiration rose, verte et bleue », dans *Dado. Un univers sans repos, op. cit.*, p. 50.

<sup>63</sup>Je soutiens cette hypothèse d'un titre mal orthographié, comme souvent chez Dado.

#### Tableaux « surréalisants », 1965-1969

#### "Surrealising" paintings, 1965-1969

is, already surpassed, mastered, without us knowing by whom or at the benefit of which future beings."<sup>62</sup>

In *The Rebellion of Pancraïsse [The Pancreas Rebellion]*<sup>63</sup> [cat. 69], it is also an organ that is centre stage: exploded, multiplied, on floorboards characteristic of that period<sup>64</sup> and sandy ground, under a bright blue sky, amidst the heads of tortured people and other monstrous animals seemingly stuck to the ground, while a threatening gallows has been erected on the right.

The period of "surrealising" paintings, which stretched from 1965 to 1970, corresponded to the collaboration between Dado and André-François Petit, the dealer of Dalí and other big names in surrealism. Because of that collaboration and his presence in *Collection fantôme* by Philippe Soupault, co-founder of surrealism, Dado was sometimes called "surrealist"<sup>65</sup>. For the catalogue of the June 1967 exhibition, Patrick Waldberg, the accredited critic of the surrealist painters, also wrote an important text, "Dadorama", in which he perfectly analysed the ambiguity and equivocation within Dado's pictorial universe:

"Words, in their opacity, are crueller than images: if they depict the contents of these monstrous, at once realistic and phantasmatic compositions, with exactitude, they cannot render the ambivalent impression one experiences looking at them. For, through a sort of magic spell peculiar to Dado, he leads us from intolerable violence to exquisite gentleness, from an unspeakable mass-grave to a blooming garden, from Gothic novel to fairy tale. Conjured up in the pastel shades of an ideal herbarium, mutilations, gaping wounds, trepans, laparotomies display the mirage of

plancher caractéristique de cette période<sup>64</sup> et un sol sableux, sous un ciel bleu insolent, au milieu de têtes de suppliciés et autres animaux monstrueux comme fixés au sol, alors que s'élève une potence menaçante.

La période des peintures « surréalisantes », qui s'étend de 1965 à 1970, correspond à la collaboration de Dado avec le marchand André-François Petit, marchand de Dalí et d'autres grands noms du surréalisme. Du fait de cette collaboration et de sa présence dans la *Collection fantôme*, de Philippe Soupault, cofondateur du surréalisme, Dado a pu être parfois qualifié de « surréaliste »<sup>65</sup>. Pour le catalogue de l'exposition de juin 1967, Patrick Waldberg, critique attitré des peintres surréalistes, écrira aussi un texte important, « Dadorama », où il analyse parfaitement l'ambiguïté et l'équivoque au cœur de l'univers pictural de Dado :

« Les mots, dans leur opacité, sont plus cruels que les images : tout en dépeignant avec exactitude le contenu de ces compositions monstrueuses, à la fois réalistes et fantasmatiques, ils ne rendent pas compte de l'impression ambiguë que l'on ressent à les contempler. Car, par une sorte de magie qui lui est personnelle, Dado nous fait passer de la violence intolérable à la douceur exquise, du charnier immonde au jardin fleuri, du roman noir au conte bleu. Mutilations, plaies ouvertes, trépans, laparotomies étalent leurs douloureux mirages, que conjurent les tons pastel d'un herbier idéal. Dans l'équivoque ainsi maintenue avec un art funambulesque, on ne discerne plus quelle est la part, ici, de ce qui crie et gémit, et de ce qui exulte et chante<sup>66</sup>. »

<sup>62</sup>Alain Bosquet, "Une respiration rose, verte et bleue", in *Dado. Un univers sans repos, op. cit.*, p. 50.

<sup>63</sup>I maintain that hypothesis of a wrongly spelt title, as that's often the case with Dado.

<sup>64</sup>See "Reversed perspective", *infra*, pp. 150-157.

<sup>65</sup>Philippe Soupault, *Collection fantôme*, Paris, Galerie de Seine, 1973.

<sup>64</sup>Voir « Perspective inversée », *infra*, p. 150-157.

<sup>65</sup>Philippe Soupault, *Collection fantôme*, Paris, Galerie de Seine, 1973.

<sup>66</sup>Patrick Waldberg, *Les Demeures d'Hypnos*, Paris, Éditions de la Différence, 1976, p. 471 ; repris sur [dado.fr/patrick-waldberg](http://dado.fr/patrick-waldberg)



Кат. / Cat. 73 Постојаност памћења / Persistence of Memory, 1967



Ил. / Ill. 49 Јудит и пацови / Judith and the Rats, 1967



Kar. / Cat. 74 Без назива / *Untitled*, 1965

their pain. In the equivocation maintained by this balancing act of an art, one can no longer discern what is screaming and groaning from what is exulting and singing.”<sup>66</sup>

In 1981, in his conversations with the curator of his graphic works exhibition at Centre Pompidou, Dado was critical of his paintings of that period:

“What I am critical about in my paintings of the ‘Old Petit’ period, are the surrealist paintings, with the perspectives, the architectures in ruin, silly things like that, those paintings are the orphans of space.”<sup>67</sup>

Dado could be ruthless with his own work, and perhaps it’s the case here, because he saw those too obvious influences in his works. His unmitigated admiration for Magritte – “I liked Magritte a lot”<sup>68</sup>, he declared to the filmmaker Jean Antoine in 1974, the use of the past tense indicating a period that’s over – found its most authentic expression in those paintings, man-

En 1981, dans ses conversations avec le commissaire de son exposition de travaux graphiques au Centre Pompidou, Dado se révèle critique sur les tableaux de cette période :

« Ce que je reproche à mes tableaux de l’époque de “Père Petit”, c’est des tableaux surréalistes, avec des perspectives, avec des architectures en ruines, des conneries comme ça, ce sont des orphelins des espaces, ces tableaux-là<sup>67</sup>. »

Sévère, Dado pouvait l’être avec son propre travail, et peut-être dans ce cas précis parce qu’il décelait dans ces toiles de trop visibles influences. Car son admiration sans mélange pour Magritte – « J’ai beaucoup aimé Magritte<sup>68</sup> », déclare-t-il au réalisateur Jean Antoine en 1974, l’emploi du passé indiquant une période révolue – trouve sa plus juste expression dans ces toiles, maniéristes dans leur facture, comme en témoignent *L’Homme d’Hérouval* [cat. 45] et *Judith* [cat. 23], où le motif du clair de lune du maître belge (*Architecture au clair de lune*,

<sup>66</sup>Patrick Waldberg, *Les Demeures d’Hypnos*, Paris, Éditions de la Différence, 1976, p. 471; retaken on [dado.virtual.anti.museum/patrick-waldberg-1967](http://dado.virtual.anti.museum/patrick-waldberg-1967)

<sup>67</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 68.

<sup>68</sup>Dado, in Jean Antoine, *Dado. Styles*, 1974, 44’46”.

<sup>67</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 68.

<sup>68</sup>Dado, dans Jean Antoine, *Dado. Styles*, 1974, 44’46”.



Kar. / Cat. 75 Ерувал / *Hérouval*, 1966–1967

nerist in their technique, manifest in *The Man of Hérouval* [cat. 22] and *Judith* [cat. 23], in which the motif of the moonlight by the Belgian master (*Architecture with moonlight*, 1956) is even properly cited. The influence even seems to be assumed: Dado painted *In memoriam Magritte* [ill. 15] in 1965.

A window opening on a landscape, a painting in a painting: the Belgian painter’s technique of the metatheatres is used here several times, at times also with the bull’s eye window that seems directly inspired by a real window in Hérouval, in the room of “Nahoum”<sup>69</sup>. In *Judith* [cat. 23], the insect that is on top of the other one<sup>70</sup> is reminiscent of Dalí, from whom Dado, for a painting made in the same period, had taken the title of one of his most famous works: *Persistence of Memory* [cat. 73]. Hans Bellmer, whom Dado started to keep company with in 1963 as well as with his companion Unica Zürn, advised him to take his inspiration from the

<sup>69</sup>From the name of my eldest brother who died at the age of three months, in January 1965.

<sup>70</sup>There are two other paintings of the same dimensions with the character of Judith, one with the magpies [ill. 50], the other with the rats [ill. 49], kept at Musée d’art moderne et contemporain in Saint-Étienne Métropole.

1956) est même littéralement cité. L’influence semble même assumée : Dado peint un *In memoriam Magritte* [ill. 15] en 1965.

Fenêtre ouvrant sur un paysage, tableau dans le tableau : le procédé de mise en abyme du peintre belge est repris ici maintes fois, parfois aussi avec la fenêtre en œil-de-bœuf qui semble directement inspirée d’une fenêtre réelle à Hérouval, dans la pièce dite de « Nahoum<sup>69</sup> ». Dans *Judith* [cat. 23], l’insecte qui en surplombe un autre<sup>70</sup> n’est pas sans évoquer Dalí, dont Dado aurait aussi, pour un tableau de la même époque, repris le titre d’une de ses œuvres les plus célèbres : *Persistence de la mémoire* [cat. 73]. Hans Bellmer, que Dado commence à fréquenter à partir de 1963 ainsi que sa compagne Unica Zürn, lui conseille d’ailleurs de s’inspirer de l’artiste catalan : « Bellmer était très dur avec moi et il fallait que je regarde les toiles de Dalí pour organiser

<sup>69</sup>Du prénom de mon frère aîné, décédé à l’âge de trois mois, en janvier 1965.

<sup>70</sup>Il existe deux autres tableaux de mêmes dimensions avec le personnage de Judith, l’un avec des pies [ill. 50], l’autre avec des rats [ill. 49], conservé au Musée d’art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.



Ил. / III. 50 Јудит са гаврановима / Judith with Magpies, 1967

Catalan artist: "Bellmer was very harsh with me, and I had to look at the paintings of Dalí to organise the space of my paintings."<sup>71</sup> But that admiration for the surrealist painters – to whom we can add Paul Delvaux and Victor Brauner – was before all else, an admiration for great painters and their personal universe.

For in reality, what needs to be underlined is the distance he kept from the surrealist movement throughout the years – a group Dado had approached shortly after his arrival in Paris, but from which he allegedly had been excluded by the poet and playwright Radovan Ivšić. In the end, even his closeness with Hans Bellmer and Unica Zürn was of a different nature, as is shown by the meaningful friendship that surfaces from the correspondence between Unica Zürn, godmother to my sister Yanitza, and my mother Hessie<sup>72</sup>.

To the filmmaker Jean Antoine, Dado explained his gradual falling out of love with the movement directed by André Breton:

"I liked the surrealists a lot. Ah, it's a little like in life, with friends and all that, people, well we like them very much, and then we like them a little less after. It's life, there's nothing we can do about it. All of us become fossilised, we age, in the end, we become like in my drawings, broadly. [I liked surrealism] rather late, because [...] there where I lived, the surrealist works were not really shown. I discovered them very late, just before coming to Paris. In the end, I think I was disappointed. And then when I saw from close up all that salon side, it made them appalling to me, really, that intellectual, pseudo-revolutionary side."<sup>73</sup>

Distance also for Dado, "the great non-conformist in the history of art"<sup>74</sup>, to take up the very valid terms used by Catherine Millet, was in general weary of all forms of intellectualism

<sup>71</sup>Dado, Conversation with Jean-Louis Ferrier, art. cit., p. 120.

<sup>72</sup>Two letters from Unica Zürn to Hessie are part of the whole archive we donated to the Musée d'art moderne de Paris in 2023.

<sup>73</sup>Dado in Jean Antoine, *Dado. Styles*, 1974, 44' 53" - 45' 53".

<sup>74</sup>Catherine Millet in Snežana Nikčević and Sanja Blečić, *Dado: ukrstanja/métissages*, RTCG, 2011, [dado.virtual.anti.museum/metissages-rtcg-documentary](http://dado.virtual.anti.museum/metissages-rtcg-documentary).

l'espace de mes tableaux<sup>71</sup>. » Mais cette admiration pour les peintres surréalistes – parmi lesquels on peut ajouter Paul Delvaux et Victor Brauner – était avant tout une admiration pour des grands peintres et pour leur univers singulier.

Car, en réalité, ce qu'il faut souligner avant tout, c'est la distance qui va s'installer avec le mouvement surréaliste au fil des années – groupe que Dado aurait d'ailleurs approché peu après son arrivée à Paris, mais dont il avait été écarté par le poète et auteur dramatique Radovan Ivšić. Finalement, même sa proximité avec Hans Bellmer et Unica Zürn relevait d'un rapport différent, comme en témoigne l'amitié vive qui se dégage de la correspondance entre Unica Zürn, marraine de ma sœur Yanitza, et ma mère, Hessie<sup>72</sup>.

Au réalisateur Jean Antoine, Dado explique son progressif désamour pour le mouvement dirigé par André Breton :

« J'ai beaucoup aimé les surréalistes, beaucoup. Oh, c'est un peu comme dans la vie, avec des amis et tout ça, les gens, bon on les aime beaucoup et puis on les aime un peu moins après. C'est la vie, il n'y a rien à faire. On se sclérose tous, on vieillit, finalement, on devient comme dans mes dessins quoi, en gros. [J'ai aimé le surréalisme] assez tard, parce que [...] là où je vivais, il n'y avait pas de diffusion d'œuvres surréalistes. Je l'ai découvert très tardivement, juste avant de venir à Paris. Et puis, finalement, je pense avoir été déçu. Et puis après, alors quand j'ai vu de près tout ce côté salon, cela me les a rendus détestables, vraiment, ce côté intellectuel, pseudo révolutionnaire<sup>73</sup>. »

Distance aussi car Dado, « grand marginal de l'histoire de l'art<sup>74</sup> », pour reprendre les termes très justes de Catherine Millet, se méfiait en général de toute forme d'intellectualisme et

<sup>71</sup>Dado, Entretien avec Jean-Louis Ferrier, art. cité, p. 120.

<sup>72</sup>Deux lettres d'Unica Zürn à Hessie font partie de l'ensemble des archives que nous avons données au Musée d'art moderne de Paris en 2023.

<sup>73</sup>Dado, dans Jean Antoine, *Dado. Styles*, 1974, 44'53"-45'53".

<sup>74</sup>Snežana Nikčević et Sanja Blečić, *Dado: ukrstanja / métissages*, RTCG, 2011, [dado.fr/metissages](http://dado.fr/metissages).

and aesthetic theory of art. In this respect, he much appreciated the text written on him in 1964 by Daniel Cordier, who perceived with acuteness that dimension in his approach<sup>75</sup>:

"With Dado, we are far from aesthetics; we are in the centre of a humanity that bleeds, without verbiage, uncompromising. His images are so upsetting (in the strongest sense – that is, they lodge in the memory), that, long after having gazed on them, we carry them in our hearts, like something remorseful."<sup>76</sup>

In that series of paintings from the end of the 1960s and beginning of the 1970s, a common theme appears: grounds, floorboards, expanses of sand, which at times appear side by side, as in *Flanders* [cat. 26], and are the elements forming the composition of the painting, for the least puzzling. As Françoise Choay noticed, those works are constructed with a reversed perspective:

"Dado's invention is a sort of vast sloping plane which constitutes a means of reversed perspective (breaking out toward the spectator) and henceforth serves as a stage or a floor for the painting. This platform, or tiled surface, or passageway (constructed and graduated) seems to serve a double purpose: that of involving the viewer more directly, in short of threatening him, in a sliding movement which carries along and directs the presentation toward him, and, on the contrary, by disinvolving the painter more completely as far as subjectivity is concerned. For this scene-setting and this counter-perspective permit him to take a new distance with respect to his picture."<sup>77</sup>

Here, the surface seems to eject the depth towards the front of the painting, as thrown in the face of the viewer. The vanishing point, overhung with dense skies, also contributes to construct that set of paintings, in which we

de théorie esthétique en art. À ce titre, il appréciait beaucoup le texte que lui avait consacré en 1964 Daniel Cordier, qui saisissait avec acuité cette dimension dans sa démarche<sup>75</sup> :

« Avec Dado, nous sommes loin de l'esthétique, nous sommes au centre de l'humanité qui saigne, sans littérature et sans complaisance. Ses images sont tellement bouleversantes (au sens le plus fort, c'est-à-dire inoubliables) que, longtemps après les avoir contemplées, nous les revivons dans nos cœurs comme un remords<sup>76</sup>. »

Dans cet ensemble de tableaux datés de la fin des années 1960 ou du début des années 1970, se dégage un motif commun : sols, planchers, étendues de sable, qui apparaissent parfois juxtaposés, par paires, comme dans *Les Flandres* [cat. 26], et qui sont autant d'éléments constitutifs de la composition du tableau, pour le moins dérotante. En effet, comme l'observe Françoise Choay, ces œuvres sont construites avec une perspective inversée :

« L'invention de Dado, c'est une sorte de vaste plan incliné qui constitue comme le moyen d'une perspective inversée (éclatant vers le spectateur) et sert désormais de scène et de sol au tableau. Cette plate-forme, ou dallage, ou voie de passage (construite et dégradée) semble servir un double propos : impliquer plus directement le lecteur, le menacer en somme, dans un glissement qui entraîne et oriente vers lui la présentation ; en désimpliquer au contraire plus complètement le peintre en tant que subjectivité. Car cette mise en scène et cette contre-perspective lui permettent de prendre une distance nouvelle par rapport à son tableau<sup>77</sup>. »

Reversed  
perspective

Perspective  
inversée



Kat. / Cat. 76 Преминули обућар / *The Late Shoemaker*, 1969

find two works from the series *Beach*, a major theme from the end of the 1960s and the beginning of the 1970s [cat. 79]. One of the gems of that series, *Large Blue Beach* (1970, Fonds national d'art contemporain, on loan at Musée des beaux-arts in Pau, ill. 16) shows a cracked ground, out of which figures seem to pull themselves with much effort amidst the scattered shoes – a recurrent motif since the end of the 1950s<sup>78</sup>. In that *Beach* series, the realist motifs – shoes, numerous in *The Late Shoemaker* [cat. 76], crockery, low walls

La surface, ici, donc, semble expulser vers l'avant du tableau la profondeur, comme jetée à la figure du spectateur. La ligne de fuite, que surplombent des ciels denses, contribue elle aussi à architecturer cet ensemble de tableaux, où l'on trouve deux œuvres de la série des *Plages*, thème majeur de la fin des années 1960 et du début des années 1970 [cat. 79]. L'un des joyaux de cette série, la *Grande Plage bleue* (1970, Fonds national d'art contemporain, en dépôt au Musée des beaux-arts de Pau, ill. 16), montre un sol fendillé, desquels les personnages semblent s'extraire non sans peine au milieu de chaussures éparpillées – motif récurrent depuis la fin des années

<sup>75</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 127.

<sup>76</sup>See "Dado par Daniel Cordier", in *Huit ans d'agitation*, exhibition plate, Paris, Galerie Daniel Cordier, 1964; retaken on [dado.virtual.anti.museum/daniel-cordier](http://dado.virtual.anti.museum/daniel-cordier)

<sup>77</sup>Françoise Choay, "Dado, au-delà du récit", *Cimaise*, n° 102, May 1971; retaken on [dado.virtual.anti.museum/francoise-choay-dado-beyond-narration](http://dado.virtual.anti.museum/francoise-choay-dado-beyond-narration)

<sup>75</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 127.

<sup>76</sup>Voir « Dado par Daniel Cordier », dans *Huit ans d'agitation*, plaquette d'exposition, Paris, Galerie Daniel Cordier, 1964 ; repris sur [dado.fr/daniel-cordier](http://dado.fr/daniel-cordier)

<sup>77</sup>Françoise Choay, « Dado, au-delà du récit », *Cimaise*, n° 102, mai 1971 ; repris sur [dado.fr/francoise-choay](http://dado.fr/francoise-choay)

<sup>78</sup>In *The Sorcerer* (1959), for example [ill. 7].



**Kat. / Cat. 77** Биљна полиција III / *Plant Police III*, 1969

and frames – appear as counterpoints to that surreal atmosphere – like *Mogren*, whose title refers to a beach in Montenegro (1969, ill. 51).

The series of *Plant Police* [cat. 77], another prevailing theme of that period, which was to continue till the 1990s, owes its title to the observation of the ferocity of the relationships between living beings in the nature surrounding the studio in Hérouval. The title *The Studio* [cat. 28] is a direct reference to the artist's creative space in Hérouval. On its floorboards, a network of veins seems to have grafted itself as an extension of the creatures, while an easel – another realist motif Dado was particularly fond of – collapses under our eyes.

Often clustered together, as if emerging from the ground, the figures of the canvases of this series are often placed next to severed heads, which are reminiscent of Géricault's *Severed Heads*<sup>79</sup> but also of the heroic tales

1950<sup>78</sup>. Dans cette série des *Plages*, les motifs réalistes – souliers, prédominants dans *Le Feu Cordonnier* [cat. 76], vaisselle, murets et châssis – apparaissent comme autant de contrepoints à cette atmosphère irréelle – ainsi *Mogren*, qui tient son titre du nom d'une plage monténégrine (1969, ill. 51).

La série des *Polices végétales* [cat. 77], autre thème dominant de cette période et qui se poursuivra jusque dans les années 1990, tient son titre de l'observation de la férocité des rapports entre les êtres vivants dans la nature environnante de l'atelier d'Hérouval.

Le titre de *L'Atelier* [cat. 28] est une référence directe au lieu de création de l'artiste à Hérouval. Sur son plancher semble s'être greffé un réseau veineux, prolongement des créatures, tandis qu'un chevalet – encore un motif réaliste qu'affectionne Dado – s'effondre sous nos yeux.

<sup>79</sup>A work that deeply influenced Dado, who in 1999 and 2000 made collages from photos of the bombings of Yugoslavia by NATO, whose reproductions he decid-

<sup>78</sup>Dans *Le Sorcier* (1959), par exemple [ill. 7].



**Ил. / Ill. 51** Морген / *Mogren*, 1969

heard in his childhood, of the military ancestors victorious in the wars against the Ottoman enemy (Battle of Grahovac, 1858): in *La Zup* [cat. 78], in which those heads are placed in what seems to be a makeshift coffin, and in which we find the motif of the bars – those of a cage – very obsessive, reminiscence of the trauma of Dado's incarceration in May 1955 in Belgrade<sup>80</sup>. Those same severed heads fill *Flanders* [cat. 26], a splendid tribute to the native region of the Flemish masters, whom Dado admired so much, here cleverly commented upon by Gaëtan Picon:

"Unable to take it all in at once, we fall back on words in order to fix what we have already seen before we continue to look. [...] The kingdoms are not fixed; forms slip from one to the other: the still blood-soaked skull of a trepanned patient is also a rock; an ancient

ed to gather on the page "Collateral Damages" of his website, in a homage to Géricault: [dado.virtual.anti-museum/collateral-damage-collages](http://dado.virtual.anti-museum/collateral-damage-collages)

<sup>80</sup>See "The Belgrade years, 1953-1956", *supra*, pp.89-99.

Souvent agglutinées, comme émergeant du sol, les figures des toiles de cet ensemble jouxtent des têtes décapitées, qui ne sont pas sans rappeler les *Suppliciés* de Géricault<sup>79</sup> mais aussi les récits héroïques entendus dans l'enfance des ancêtres militaires victorieux dans les guerres contre l'ennemi ottoman (bataille de Grahovac, 1858) : ainsi *La Zup* [cat. 78], dans laquelle ces têtes sont enfermées dans ce qui semble tenir lieu de cercueil, et où l'on retrouve le motif des barreaux – ceux d'une cage – très obsessionnel, réminiscence du traumatisme de l'incarcération de Dado en mai 1955 à Belgrade<sup>80</sup>. Ces mêmes têtes coupées peuplent *Les Flandres* [cat. 26], magnifique

<sup>79</sup>Œuvre marquante pour Dado, qui réalise en 1999 et en 2000 des collages à partir de photos des bombardements de l'OTAN en Yougoslavie, dont il décidera de regrouper les reproductions sur la page « Dommages collatéraux » de son site web, en hommage à Géricault : [dado.fr/dommages-collatéraux](http://dado.fr/dommages-collatéraux)

<sup>80</sup>Voir « Les années belgradoises, 1953-1956 », *supra*, p. 89-98.



Кат. / Cat. 78 Зона за урбанизацију / La Zup [Priority area for urbanization], 1972



Кар. / Cat. 79 Пляжа / Beach, 1971

bust struggles to get up on maimed limbs; the flayed turn to mineral; a rib cage is covered with parasitic creepers – and all in a place which might be a mass-grave, a mortuary, a chopping-up meat hall, a cellar crammed with lunar sculptures, or a waste-ground for the detritus of some huge crate. Does the light come from this blue sky that narrowly borders the wall or the raft at the very instant it plunges into the heart of the earth, which – as here, in *Flanders*, in a splendid piece of painterly bravado – takes up more than half the canvas? In the absence

hommage à la région d'origine des maîtres flamands, que Dado admirait tant, et que commente ainsi finement Gaëtan Picon :

« En fait, jamais les mots ne furent moins utilisables : et cette peinture qui ressemble aux choses que nous savons nommer apparaît vite fort peu nommable. [...] Les règnes s'échangent, les formes passent les unes dans les autres : le crâne encore sanguinolent du trépané est un rocher, un buste antique se relève sur ses moignons d'estropié, l'écorché vif se minéralise, la cage thoracique se couvre des lianes d'une végétation parasite, en un lieu dont on ne sait s'il est charnier, morgue, salle d'équarrissage, cave de sculptures lunaires, ou

**The 1970s: from the *Ancestors* series to the triptychs**

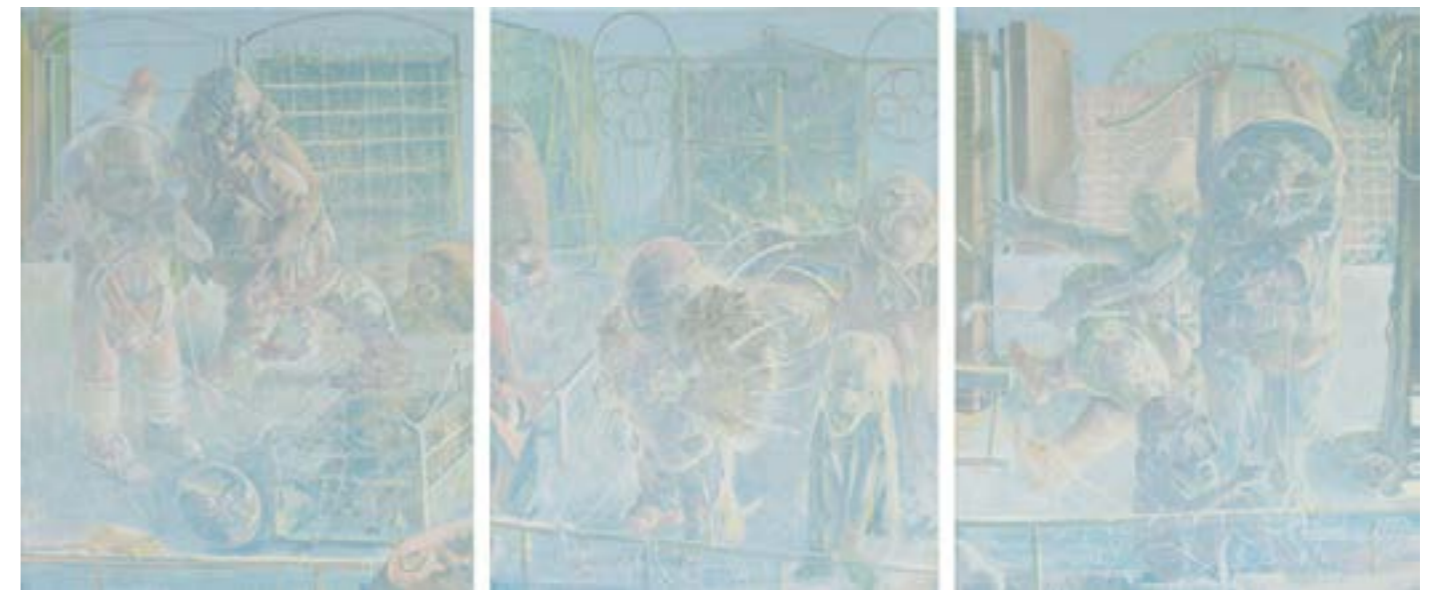
**Les années 1970 : de l'*Ancêtre* au triptyque**

of the sky, it remains the same: the light from an aquarium, perhaps, where water, long-vanished, has left traces of clarity."<sup>81</sup>

"The 1970s are undoubtedly the years Dado's art blossomed in the purest and most formidable manner. The big decisions have been taken, deep inside him. Though geology, metaphysics and the state of the matter have been expressed in the confounding images he intended to give them, he needs now to explore in details his inalienable domain and, all in all, illustrate from day to day, the themes he has chosen"<sup>82</sup>, Alain Bosquet analysed in the 1991 monograph. That period corresponds firstly to the years of collaboration with Galerie Jeanne Bucher, directed by Jean-François Jaeger [ill. 19] (1971-1975), and shows an intense productive activity which proved to be quite exhausting

terrain-vague pour les déchets d'un immense cageot. La lumière vient-elle de ce ciel bleu qui borde étroitement le mur ou le radeau au moment où il va s'enfoncer au cœur de la terre, ou qui – ici, dans *Les Flandres*, en un beau défi de peintre – tient plus de la moitié de la toile ? En l'absence du ciel, elle demeure la même : celle d'un aquarium, peut-être, où l'eau disparue aurait laissé cette empreinte de clarté<sup>81</sup>. »

« Les années 1970 sont sans doute celles où l'art de Dado connaît son plus pur et son plus redoutable épanouissement. Les grandes décisions sont prises, au fond de lui-même. Si la géologie, la métaphysique et l'état de la matière ont reçu les images confondantes qu'il entendait leur donner, il lui faut désormais explorer dans le détail son domaine inaliénable et, en somme, illustrer au jour le jour les thèmes qu'il a choisis<sup>82</sup> », analyse Alain Bosquet dans la monographie de



Кар. / Cat. 80 Hocopor / Rhinoceros, 1971

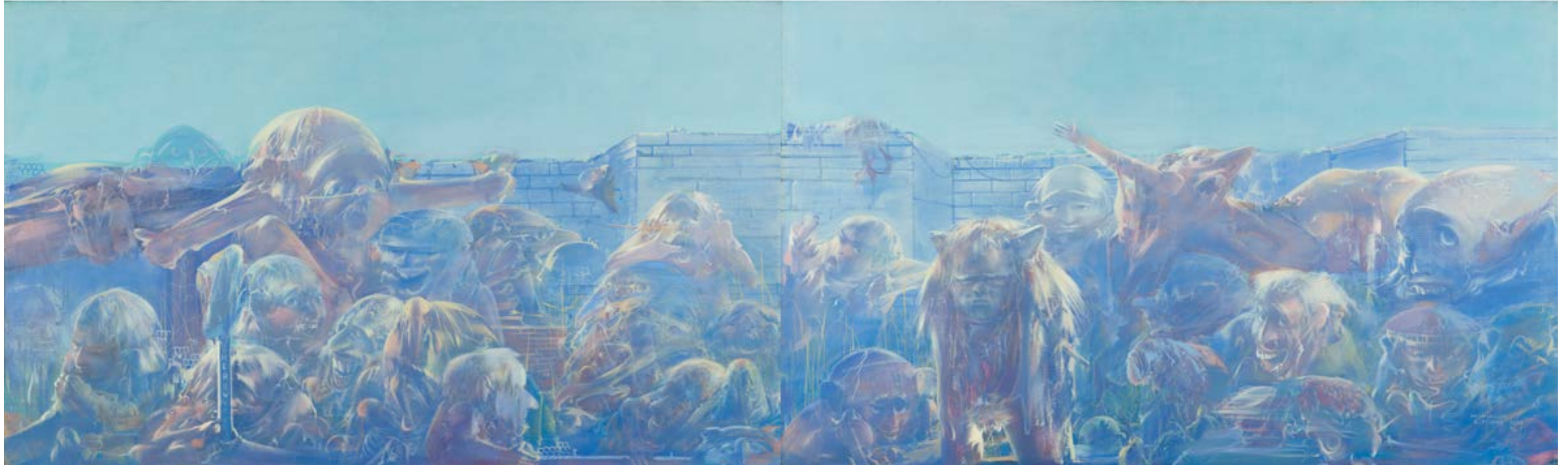
<sup>81</sup>Gaëtan Picon, *Dado*, ex. cat., Paris, Galerie Jeanne Bucher 1971; retaken on [dado.virtual.anti.museum/gaetan-picon-1971](http://dado.virtual.anti.museum/gaetan-picon-1971)

<sup>82</sup>Alain Bosquet, "Le temps des paraboles", in *Dado. Un univers sans repos*, op. cit., p. 57.

<sup>81</sup>Gaëtan Picon, *Dado*, cat. expo., Paris, Galerie Jeanne Bucher, 1971 ; repris sur [dado.fr/gaetan-picon](http://dado.fr/gaetan-picon)

<sup>82</sup>Alain Bosquet, « Le temps des paraboles », dans *Dado. Un univers sans repos*, op. cit., p. 57.





**Kat. / Cat. 81** Монжавул диптих / Montjavoult Diptych, 1976-1977

for Dado<sup>83</sup>, who in parallel was also assiduously making etchings in intaglio, but also drawings and collage<sup>84</sup>. Bernard Noël described, in 2002, the shock of his visit to the first "Dado" exhibition at Galerie Jeanne Bucher, in 1971<sup>85</sup>, in which were shown paintings Dado considered as significant: *The Pool*, *The Midnight Supper*, *The Children's Room* [1971, ill. 54, 53 and 17]<sup>86</sup>:

"No other exhibition has ever had such an effect on me: my vision, though violently occupied, suddenly receded, repelled by an internal invasion analogous to vertigo. The

1991. Cette période correspond d'abord aux années de collaboration avec la Galerie Jeanne Bucher, dirigée par Jean-François Jaeger [ill. 19] (1971-1975), et témoigne d'une activité picturale intense, qui se révèle assez épuisante pour Dado<sup>83</sup>, lequel mène parallèlement une pratique assidue de la gravure en taille douce, mais aussi du dessin et du collage<sup>84</sup>. Bernard Noël a décrit, en 2002, le choc de sa visite à la première exposition « Dado » à la Galerie Jeanne Bucher, en 1971<sup>85</sup>, où étaient montrés des tableaux que Dado considérait comme

gallery space was contaminated by the energy radiated by the pictures, and it was all blue. A blue intermixed with a white dust so penetrating that it powdered inside the body, bringing in its wake the theatre in the painted scene. Usually, one takes up one's stance before a canvas and this face-to-face encounter unfolds in accordance with the attraction exerted by the thing painted. The respective places are fixed once and for all whether the beholder paints or not. This time, things went off very differently because the painting overflowed."<sup>87</sup>

majeurs : *La Piscine*, *Le Réveillon*, *La Chambre des enfants* [1971, ill. 54, 53 et 17]<sup>86</sup> :

« Aucune autre exposition n'a eu, sur moi, pareil effet : la vision, bien que violemment occupée, a soudain reflué sous la poussée d'une invasion interne analogue à un vertige.

L'espace de la galerie était contaminé par l'énergie émanant des toiles et il était bleu. D'un bleu mêlé d'une poussière blanche si pénétrante qu'elle poudroyait à l'intérieur du corps et y transportait le théâtre de la scène peinte. D'ordinaire, on se campe devant une toile et le face-à-face va son chemin selon l'attrait exercé par la chose peinte. Les places respectives sont fixées une fois pour toutes

<sup>83</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., pp. 136-140.

<sup>84</sup>See "Collages, 1973-1975", *infra*, p. 164-172.

<sup>85</sup>"Dado", Galerie Jeanne Bucher, Paris, 30 March-8 May 1971.

<sup>86</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., pp. 141-142.

<sup>83</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 136-140.

<sup>84</sup>Voir « Collages, 1973-1975 », *infra*, p. 164-172.

<sup>85</sup>« Dado », Galerie Jeanne Bucher, Paris, 30 mars-8 mai 1971.

<sup>87</sup>Bernard Noël, "Dado", in *Dado. La chapelle Saint-Luc*, exhibition catalogue, Paris, Galerie Alain Margaron, 2002, p. 7; retaken on [dado.virtual.anti.museum/bernard-noel](http://dado.virtual.anti.museum/bernard-noel)

<sup>86</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 141-142.



Ил. / III. 52 Диптих Ерувал / *Hérrouval Diptych*, 1975-1976

It is also significant to point out how much Dado varied the formats in those years: from the series *Gallery of the Ancestors*, in a square format (60 × 60 cm), extended to that of *Ancestors* (162 × 130 cm) to the large triptychs, amongst them the masterful *Pali-Kao Triptych* (1972, ill. 18, coll. Galerie Jeanne Bucher Jaeger). That "of Rhinoceros" [cat. 80] takes its title from the nickname Dado had given a German woman met in a holiday camp in Corsica; it was also the inspiration for a series of prints in 1974. In the background of both paintings, we see those same structuring motifs of porticos, while the monstrous figures occupy the foreground and a milk-white veil covers the whole ensemble. The *Montjavoult Diptych* [cat. 81], part of the collections of Solomon R. Guggenheim in New York since 1977 thanks to the generosity of his

que le spectateur fasse ou non la peinture. Cette fois-là, il en allait autrement parce que la peinture débordait<sup>87</sup>. »

Au cours de ces années, il est aussi frappant de constater à quel point Dado varie les formats : de la série de la *Galerie des ancêtres*, de format carré (60 × 60 cm), prolongée par celle des *Ancêtres* (162 × 130 cm) jusqu'aux grands triptyques, dont le magistral *Triptyque de Pali-Kao* (1972, ill. 18, coll. Galerie Jeanne Bucher Jaeger). Celui « de Rhinocéros » [cat. 80] tire son titre du surnom que Dado avait donné à une Allemande rencontrée dans un camp de vacances en Corse ; elle inspirera aussi une série de gravures en 1974. À l'arrière

<sup>87</sup>Bernard Noël, « Dado », dans *Dado. La chapelle Saint-Luc*, cat. expo., Paris, Galerie Alain Margaron, 2002, p. 7 ; repris sur [dado.fr/bernard-noel](http://dado.fr/bernard-noel)



Ил. / III. 53 Поноћна вечера / *The Midnight Supper*, 1971



Ил. / III. 54 Базен / *The Swimming Pool*, 1971

dealer at that time, Julian Aberbach<sup>88</sup>, evokes the village in which Hérouval is situated. The figures appear more blurred, inaugurating the development of his pictorial technique during his American period. Its paired painting, *Dip-tych of Hérouval* (1975-1976, ill. 52) is in the collections of Centre Pompidou.

This period of collages corresponds to an intense creative crisis for Dado, dissatisfied with the paintings he exhibited at Galerie Jeanne Bucher in 1973, which he deemed not completely successful<sup>89</sup>. Dado started with existing drawings which he cut up and combined, enhancing with ink and gouache the whole piece on which he often drew again. That practice of destruction/creation was encouraged by his dealer Jean-François Jaeger, and seemed to have been largely misunderstood by the other interlocutors at the time, as bemoaned by the artist<sup>90</sup>.

plan des deux toiles, on repère ces mêmes motifs structurants de portiques, alors que les figures monstrueuses occupent le premier plan et qu'un voile laiteux recouvre l'ensemble.

*Le Diptyque de Montjavoult* [cat. 81], entré dans les collections du Solomon R. Guggenheim à New York en 1977 grâce la générosité du marchand de l'époque, Julian Aberbach<sup>88</sup>, évoque le village dans lequel est situé Hérouval. Les figures y apparaissent davantage fondues, amorçant l'évolution de la facture picturale de la période américaine. Son pendant, *Le Diptyque d'Hérouval* (1975-1976, ill. 52), figure dans les collections du Centre Pompidou.

La période des collages correspond à une crise créative profonde chez Dado, insatisfait de ses tableaux exposés à la Galerie Jeanne Bucher en 1973, qu'il estime insuffisamment aboutis<sup>89</sup>. Dado part de dessins existants, qu'il découpe et assemble, rehaussant à l'acrylique, à l'encre et à la gouache

Collages,  
1973-1975

Collages,  
1973-1975



Ил. / III. 55 Атлас дерматологије / Atlas of Dermatology, 1975



Ил. / III. 56 Кућа у Мејфери / Mayfair House, 1975

<sup>88</sup>See "America, 1976-1983", *infra*, pp. 172-180.

<sup>89</sup>"Firstly, the exhibition of my paintings in 1973... I was not happy with my exhibition, there were too many paintings. There were fifteen large paintings that I had made in a year and a half, materially, it was not possible for all of them to hold up" (Dado about his exhibition at Galerie Jeanne Bucher, Paris, 18 September-27 October 1973, in *Portrait en fragments*, *op. cit.*, p. 156).

<sup>90</sup>Dado, *Portrait en fragments*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>88</sup>Voir « America, 1976-1983 », *infra*, p. 172-180.

<sup>89</sup>« D'abord, l'exposition de mes peintures de 1973... Je n'étais pas content de mon exposition, il y avait beaucoup trop de tableaux. Il y avait quinze grands tableaux que j'avais faits en une année et demi, matériellement, ce n'était pas possible qu'ils tiennent tous » (Dado, à propos de son exposition à la Galerie Jeanne Bucher, Paris, 18 septembre-27 octobre 1973, dans *Portrait en fragments*, *op. cit.*, p. 156).



Ил. / Ill. 57 Триптих Букоко / Boukoko Triptych, 1975

The choice of drawings appeared to be a determining stage in the process:

"The collages with the sacrificed drawings, the two large ones which I find the most beautiful<sup>91</sup>, strangely I sacrificed the most beautiful drawings in order to make them. There are no drawings that would have been fit for the bin

l'ensemble ainsi constitué, sur lequel il redessine souvent également. Cette entreprise de destruction/création est encouragée par son marchand Jean-François Jaeger, et semble largement incomprise par les autres interlocuteurs de l'époque, comme le déplore l'artiste<sup>90</sup>. Le choix des dessins apparaît comme une étape déterminante :

<sup>91</sup>It is *The Butcher of Saint Nicolas* (1974, cat. 29) and *Mayfair House*, kept at Auberive Abbey (1975, ill. 56).

<sup>90</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 50.

and that I put in a collage. There were drawings that already hold up on a raisin format (50 x 65 cm) paper by themselves, which I destroyed."<sup>92</sup>

*The Butcher of Saint Nicolas* [cat. 29] refers to a legend discovered by Dado in Gérard de Nerval's *The Daughters of Fire*<sup>93</sup>, one of his favourite authors: three children, cut into pieces by a sadistic butcher to make salt pork,

« Les collages avec les dessins sacrifiés, les deux grands que je trouve les plus beaux<sup>91</sup>, curieusement, j'ai sacrifié les plus beaux dessins pour les faire. Il n'y a pas de dessins qui auraient été bons pour la poubelle et que j'ai mis dans le collage. C'étaient des dessins qui se tenaient déjà sur une feuille raisin très bien tout seuls, que j'ai détruits<sup>92</sup>. »

<sup>92</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 47.

<sup>93</sup>Gérard de Nerval, "Chansons et légendes du Valois", *Les Filles du feu*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1818, pp. 96-97.

<sup>91</sup>Il s'agit du *Boucher de saint Nicolas* (1974, cat. 29) et de *Mayfair House*, conservé à l'abbaye d'Auberive (1975, ill. 56).

<sup>92</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 47.



Ил. / III. 58 Велики лекови за велики бол / *Les grands maux les grands remèdes*, 1994



Ил. / III. 59 Касапин Светог Николе верзија 2 / 2nd state of *The Butcher of Saint Nicholas*

are miraculously resuscitated by the saint. The original drawing was photographed, as well as the vertical intermediary stage [ill. 20 and 59].

The title of the collage *Boukoko* [cat. 84] refers to a village in the Central African Republic that Dado visited in 1974 as part of a medical mission led by Dr Georges Jaeger, his dealer's brother, to a community of pygmies - of whom he made several very realistic portraits [ill. 22]. This first (and unique) trip to Africa, very memorable for the artist, also inspired him in the making of a triptych in 1975 [ill. 56].

The episode of collages in the 1970s culminated with the aborted adventure of the *Book of Job*. Between 1976 and 1978, Dado printed, in the studio of his printer Alain Controu, fifteen

*Le Boucher de saint Nicolas* [cat. 29] fait référence à une légende découverte par Dado dans *Les Filles du feu* de Gérard de Nerval<sup>93</sup>, l'un de ses auteurs de prédilection : trois enfants, découpés en morceaux par un boucher sadique pour faire du petit salé, sont miraculeusement ressuscités par le saint. Le dessin original a été photographié, ainsi que l'état intermédiaire, vertical [ill. 20 et 59].

Le titre du collage *Boukoko* [cat. 84] se réfère au village centrafricain que visite Dado en 1974, dans le cadre de la mission médicale

<sup>93</sup>Gérard de Nerval, « Chansons et légendes du Valois », *Les Filles du feu*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1818, p. 96-97.



Ил. / Ill. 60 Књига о Јову / Book of Job, 1979



Кат. / Cat. 82 Букоко I / Boukoko I, 1975

engravings for a book project that never saw the light of the day. Confiding in having wished "to make the Book of Job implode", he enhanced with gouache those prints that he had cut to make collages [ill. 60]. Dado continued to assiduously make collages in the 1990s [ill. 23 and 58] then in the 2000s.

From his very first stay in winter 1962, for his exhibition organised by Galerie Cordier-Warren in New York, Dado's feeling regarding the United States was characterised by an ambivalence, between fascination and repulsion. It was in New York though that Dado met, through shared Yugoslav friends, Hessie, who was living in the Lower East side, not far from the Bowery. It was in particular the vision of the homeless men and women "half frozen to death"<sup>94</sup> on the street that shocked the artist<sup>95</sup>. The symbol of the particularly memorable character of that "Dantesque" vision, in the "most unjust, the most inhuman city on the planet, there where everyone wants to go"<sup>96</sup>, the Bowery inspired him to do some drawings and some important paintings [cat. 15 and ill. 61] as early as 1962 and until the middle of the 1970s, during his years of working with the American dealer of Austrian origin, Julian Aberbach<sup>97</sup>, whose gallery, co-directed with his brother Joaquim alias "Jean", was located on 5th avenue in New York.

Until 1981, Dado regularly exhibited at the gallery of the brothers Aberbach and made frequent visits to the United States. He sometimes stayed in the country house of Julian Aberbach on Long Island, in Westhampton [ill. 62], where

<sup>94</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 162.

<sup>95</sup>"It was a very pleasant city at the time, very much alive. It was the period of the Bowery, which was full of homeless people agonising by the hundreds, I don't know, by the thousand [...]. Let's say I went to America to see the Bowery, that's what interested me" (*ibid.*).

<sup>96</sup>*Ibid.*

<sup>97</sup>Julian Aberbach (1909-2004) had escaped and fought Nazism by enrolling in the American army. After a brilliant career as music producer (he worked with Elvis Presley, among others), he opened, at the beginning of the 1970s, a gallery in New York with his brother Joaquim, alias "Jean". Among the artists the gallery represented was the Colombian artist, Fernando Botero.

du Dr Georges Jaeger, frère de son marchand, auprès d'une communauté de Pygmées – dont il réalise plusieurs portraits à la facture très réaliste [ill. 22]. Ce premier (et unique) voyage en Afrique, très marquant pour Dado, inspirera également un triptyque en 1975 [ill. 57]

L'épisode des collages des années 1970 culminera avec l'aventure avortée du *Livre de Job*. Entre 1976 et 1978, Dado grave chez son imprimeur Alain Controu quinze gravures pour un projet de livre qui ne verra pas le jour. Confiant avoir voulu « faire exploser le Livre de Job », il rehausse à la gouache ces gravures, qu'il découpe pour réaliser des collages [ill. 60].

Dado continuera à pratiquer assidûment le collage dans les années 1990 [ill. 23 et 58] puis dans les années 2000.

Dès son premier séjour à New York à l'hiver 1962 à l'occasion de son exposition organisée par la Galerie Cordier-Warren, le sentiment de Dado par rapport aux États-Unis se caractérise par son ambivalence, entre fascination et répulsion. C'est justement à New York que Dado rencontre, par des amis communs yougoslaves, Hessie, qui vivait dans le quartier du Lower East Side, non loin de Bowery. Le spectacle des clochards « à moitié congelés vivants<sup>94</sup> » sur l'avenue impressionne particulièrement l'artiste<sup>95</sup>. Signe du caractère particulièrement marquant de cette vision « dantesque », dans la « ville la plus injuste, la plus inhumaine du globe, où tout le monde veut aller »<sup>96</sup>, l'avenue Bowery lui inspirera des dessins et d'importants tableaux [cat. 15 et ill. 61], dès 1962 et jusqu'au milieu des années 1970, pendant ses années de collaboration avec le marchand américain d'origine

<sup>94</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 162.

<sup>95</sup>« C'était une ville très sympathique à ce moment-là, très vivante. C'était le moment de l'avenue Bowery qui était jonchée de clochards agonisant là par centaines, je ne sais pas, par milliers [...]. Disons que je suis allé en Amérique pour voir l'avenue Bowery, c'est ça qui m'intéressait » (*ibid.*).

<sup>96</sup>*Ibid.*

#### America, 1976-1983

#### America, 1976-1983



Kar. / Cat. 83 *The Hôtel-Dieu, Westhampton Crabs*, 1979





Кат. / Cat. 84 Без назива / Untitled, 1983



Кат. / Cat. 85 Омаж Фалстрому / Homage to Fahlström, 1976



Кат. / Cat. 86 Беба Биффон / Baby Buffon, 1976



Ил. / Ill. 61 Бовери беба I / Bowery Baby I, 1977



Ил. / Ill. 62 Вестхемптон диптих / Westhampton Diptych, 1978–1979

he observed the crabs on the beach [*The Hôtel-Dieu, Westhampton Crabs*, cat. 83, and ill. 25]. The Hotel Adams, in Manhattan, near Central Park on Fifth Avenue, where he stayed at other times, also inspired him with a significant series of paintings [cat. 30 and ill. 63].

His painting technique of the time changed, the characters appearing to melt into a blue atmosphere more predominant than ever, a little reminiscent of the very particular light of the first "grisailles" of the Belgrade period<sup>98</sup>. In 1976, Dado made in the same vein, a splendid *Homage to Fahlström* [cat. 85], at the very time

autrichienne Julian Aberbach<sup>97</sup>, dont la galerie, codirigée avec son frère Joachim dit « Jean », était située sur la 5<sup>e</sup> avenue à New York.

Jusqu'en 1981, Dado expose régulièrement chez les frères Aberbach et effectue de fréquents séjours aux États-Unis. Il réside parfois dans la maison de campagne de Julian Aberbach sur Long Island, à Westhampton [ill. 62], où il observe les crabes sur la plage [*The Hôtel-Dieu, Westhampton Crabs*, cat. 83, et ill.

<sup>97</sup>Julian Aberbach (1909–2004) avait fui et combattu le nazisme en s'engageant dans l'armée américaine. Après une brillante carrière de producteur de musique (il collabora notamment avec Elvis Presley), il ouvrit, au début des années 1970, une galerie à New York avec son frère Joachim dit « Jean ». La galerie comptait parmi ses artistes le Colombien Fernando Botero.

<sup>98</sup>See "The Belgrade years, 1953–1956", *supra*, pp. 89–99.



Ил. / Ill. 63 Диптих Адамс хотел / Hotel Adams Diptych, 1977–1979

his friend, met during the Cordier years and his neighbour at Hérouval at the beginning of the 1960s<sup>99</sup>, had just committed suicide.

The last painting in that series, *Baby Buffon* [cat. 86], announced the big Buffon period, which kept Dado busy for a few years in the decade that followed. The poet Alain Bosquet talked about that major painting in these terms:

"In *Baby Buffon*, in 1976 – a canvas measuring two metres on two – the front of the work offers the portrait, almost realist, of a man who could well be the famous scientist, similar to

<sup>99</sup>"I was working on *The Big Farm* when Fahlström came to our house. He told me he was interested, I think, genuinely. And I was interested in his work, a lot" (Dado, *Portrait en fragments*, *op. cit.*, p. 81).

25]. De même, l'Hotel Adams à Manhattan, situé près de Central Park sur la 5<sup>e</sup> avenue, où il séjourne à d'autres occasions, lui inspire une série importante de tableaux [cat. 30 et ill. 63].

La facture des toiles de cette époque change, les personnages paraissant se fondre dans une atmosphère bleue plus que jamais dominante – rappelant un peu la lumière si particulière des premières « grisailles » de l'époque belgradoise<sup>98</sup>. En 1976, Dado réalise dans la même veine un magnifique *Homage to Fahlström*

<sup>98</sup>Voir « Les années belgradoises, 1953–1956 », *supra*, p. 89–98.

a painting by Van Eyck or Van der Weyden, placing, in the middle of their altarpiece, the gentleman or the bourgeois who, according to the vocabulary of the time, was the 'donor', which means the patron or the person commissioning the work from the painter. It could be however that that man is there to emphasise the difference between realism and the rest of the painting, much more feverish. Strange anatomies - rats, monkeys and children - form a frantic parade while in contrast, a little girl lying appears to be deep in her daydream, unaware of the whole perturbation around her. In the centre of the painting, a hominoid, coming from Cro-Magnon, carries, at the end of a stake, a little boy, both impaled and spread apart, but, it would seem, perfectly at ease in that position. A cohort attends, some attentive and some indifferent, what could well be a pagan crucifixion."<sup>100</sup>

"My deepest concern is to add something to nature, to make an appendix to nature, not to assault it"<sup>101</sup>, Dado told Jorge Amat in the latter's film, *Dado Buffon* (1987). That reflection of Dado, fascinated from the beginning by the living<sup>102</sup>, echoes his passion for the famous French naturalist of the 18th century Georges-Louis Leclerc de Buffon, starting in the 1980s, whose reasons the poet Alain Bosquet analysed very accurately:

"Biology, anthropology, zoology and palaeontology get along well in Georges Louis Leclerc, count of Buffon. Insofar as he opposes, through intuition, the rigour and rigidity of the classifications of species, established with a very German stiffness by Carl von Linné - the Swede and he were born in the same year, 1707 - he anticipates crossbreeding, intermediary possibilities and passages, in all

[cat. 85], alors que son ami, rencontré lors des années Cordier et voisin d'Hérouval au début des années 1960<sup>99</sup>, vient de se donner la mort.

Le dernier tableau de cet ensemble, *Baby Buffon* [cat. 86], annonce la grande période Buffon, qui occupera Dado pendant quelques années lors de la décennie suivante. Le poète Alain Bosquet évoque en ces termes ce tableau majeur :

« Dans *Baby Buffon*, en 1976 - toile de deux mètres sur deux - le devant de l'œuvre offre le portrait, presque réaliste, d'un monsieur qui pourrait être le célèbre savant, à l'exemple d'un Van Eyck ou d'un Van der Weyden, plaçant, au sein même de leur retable, le gentilhomme ou le bourgeois qui, selon le vocabulaire de l'époque, était le "donateur" : qu'on entende par là le protecteur ou le commanditaire du peintre. Il se peut toutefois que cet homme soit là pour marquer la différence entre le réalisme et le reste de la toile, beaucoup plus affolé. Des anatomies bizarres - rats ou singes ou enfants - forment un cortège assez frénétique, alors que, par contraste, une fillette couchée semble se complaire dans une rêverie profonde et, en tout cas, ignore toute l'agitation autour d'elle. Au centre du tableau, un hominien, sorti de Cro Magnon, porte, au bout d'un pieu, une sorte de garçon en bas âge, à la fois empalé et écarté mais, dirait-on, parfaitement à l'aise dans cette position. D'autres comparses assistent, certains attentifs et certains indifférents, à ce qui pourrait être une crucifixion païenne<sup>100</sup>. »

« Mon souci le plus intime, le plus profond, c'est de rajouter quelque chose à la nature, faire un appendice à la nature, de ne pas l'agresser<sup>101</sup> », confie Dado à Jorge Amat dans

<sup>99</sup>« Je travaillais sur *La Grande Ferme* quand Fahlström est venu chez moi. Il m'avait dit que ça l'intéressait, je pense, authentiquement. Et moi, ça m'intéressait son travail, beaucoup » (Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 81).

<sup>100</sup>Alain Bosquet, « Le temps des paraboles », dans *Dado. Un univers sans repos*, op. cit., p. 59.

<sup>101</sup>Jorge Amat, *Dado Buffon, Notes sur L'Histoire naturelle de Buffon*, production : aaa avec la participation du CNAP, visible sur [dado.fr/dado-buffon-jorge-amat](http://dado.fr/dado-buffon-jorge-amat), 4'30".

<sup>102</sup>See "Mother nature", *supra*, pp. 123-131.

Buffon,  
1981-1987

Buffon,  
1981-1987



Kat. / Cat. 87 H.N. Buffon, 1986



Кат. / Cat. 88 Папуански канелофаг / Caneliphage Papou, 1985



Кат. / Cat. 89 Лос / Moose, 1985

the phenomena of creation. We know that for him, the organic molecules can be subjected, without sudden changes, to a kind of slow transformation, due to a thousand phenomena and the vagaries of randomness. That way of thinking can only be pleasing to Dado who, for years, will benefit from the company of his books, soon transformed into breviaries."<sup>103</sup>

The reading of *Histoire naturelle* (1749-1804), the major work of the naturalist, was particularly inspiring for Dado: "When [Buffon] speaks about nature, it is truly love letters he wrote. He was affectionate towards nature..."

<sup>103</sup>Alain Bosquet, "Visites fréquentes à Buffon", in *Dado, un univers sans repos, op. cit.*, p. 61.

le film de ce dernier, *Dado Buffon* (1987). Cette réflexion de Dado, fasciné depuis toujours par le vivant<sup>102</sup>, fait écho à sa passion pour le célèbre naturaliste français du XVIII<sup>e</sup> siècle Georges-Louis Leclerc de Buffon, à partir des années 1980, dont le poète Alain Bosquet analyse très finement les raisons :

« Biologie, anthropologie, zoologie et paléontologie font assez bon ménage chez Georges Louis Leclerc, comte de Buffon. Dans la mesure où il s'oppose, par intuition, à la rigueur et à la rigidité des classifications des espèces, établie avec une raideur toute germanique, par Carl von Linné - le Suédois et lui sont nés la même année, 1707 - il entrevoit des croisements, des possibilités intermédiaires et des passages, dans tous les phénomènes de la création. On sait que pour lui les molécules organiques peuvent subir, sans changements brusques, une sorte de transformation lente, due à mille phénomènes et aux caprices du hasard. Cette mentalité ne peut que plaire à Dado, qui va, des années durant, bénéficier de la compagnie de ses livres, devenus bientôt des bréviaires<sup>103</sup>. »

La lecture de *l'Histoire naturelle* (1749-1804), œuvre majeure du naturaliste, se révèle en effet particulièrement inspirante pour Dado : « Quand [Buffon] parle de la nature, ce sont de véritables lettres d'amour qu'il écrivait. Il avait une affection de la nature... Il parlait de tout, il parlait de la bestialité de la nature, il parlait de la violence, de ce côté écorché dans la nature qui me fascine, ce côté méchant de la nature<sup>104</sup> », déclare-t-il en 1988.

L'artiste emprunte ainsi des noms d'oiseaux étudiés par Buffon pour titrer ses tableaux : ainsi *Le Bambla* [cat. 33], *Le Proyer* [cat. 34], *Calao des Philippines* [ill. 64], *L'Averano* [ill. 28], *L'Azurin* [ill. 65], *Fou de Bassan* [ill. 66], autant de titres témoignant d'une passion pour l'ornithologie née dès l'enfance et qui se poursuivra dans les années 1990, avec l'aventure des

<sup>102</sup>Voir « Mère nature », *supra*, p. 123-131.

<sup>103</sup>Alain Bosquet, « Visites fréquentes à Buffon », dans *Dado, un univers sans repos, op. cit.*, p. 61.

<sup>104</sup>Dado, *Les Arts et les Gens*, France Culture, 2 mai 1988 ; repris dans *Peindre debout, op. cit.*, p. 180.



Кат. / Cat. 90 Слепи миш / *Bat*, 1988



Кат. / Cat. 91 Чигра Инка / *Sterne Inca*, 1986



Ил. / Ill. 64 Филипински Калао / Calao des Philippines  
[Great Hornbill], 1987

He spoke about everything, he spoke about the bestiality of nature, he spoke of violence, that hypersensitive side of nature that captivates me, that nasty side of nature"<sup>104</sup>, he declared in 1988.

The artist borrowed the names of birds studied by Buffon to give titles to his paintings: *Wing-banded Wren* [cat. 33], *Corn Bunting* [cat. 34], *Great Hornbill* [ill. 64], *Bearded Bellbird* [ill. 28], *Turdus Cyanurus* [ill. 65], *Northern Gannet* [ill. 66], all those titles show a passion for ornithology born in childhood, and which continued in the following decade, with the adventure of the Orpellières.<sup>105</sup>

<sup>104</sup>Dado, *Les Arts et les Gens*, on France Culture, 2 May 1988; retaken in *Peindre debout*, op. cit., p. 180.

<sup>105</sup>See "New explorations", *infra*, pp. 193-209.



Кат. / Cat. 92 Buffon, 1986

Orpellières<sup>105</sup>. Si l'on peine à identifier des oiseaux dans ces toiles, l'inspiration et l'hommage au grand naturaliste sont pleinement assumés :

« J'ai décidé depuis quelques années de me consacrer uniquement à l'*Histoire naturelle*. Quand on me demande : "Qu'est-ce que tu fais Dado ?". Eh bien, je peins l'*Histoire naturelle*. Je fais des tableaux qui sont des hybrides des animaux et je raconte une *Histoire naturelle* d'une manière qui est la mienne<sup>106</sup>. »

« Je n'aime pas le mot "l'œuvre", je n'aime pas le mot "but", je n'aime pas le mot "idée", je n'aime pas le mot "bonheur", je n'aime pas le mot "sexe", mais j'aime le mot "lumière",

<sup>105</sup>Voir « Nouvelles explorations », *infra*, p. 193-209.

<sup>106</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 90.



Ил. / Ill. 65 L'Azurin [Turdus Cyanurus], 1987



Ил. / III. 66 Блуна / Northern Gannet, 1988

Henri  
Michaux,  
Meidosem,  
1987

Henri  
Michaux,  
Meidosem,  
1987

Though it's hard to identify the birds in those paintings, the inspiration and homage to the great naturalist are fully assumed:

"I decided a few years ago to devote myself solely to *Histoire naturelle*. When I'm asked: "What are you up to, Dado?" Well, I'm painting *Histoire naturelle*. I make paintings that are hybrids of the animals and I tell a *Histoire naturelle* in a way that is mine."<sup>106</sup>

"I don't like the word 'the work', I don't like the word 'purpose', I don't like the word 'idea', I don't like the word 'happiness', I don't like the word 'sex', but I like the word 'light', I like the word 'water', I like the words 'vegetables' and 'minerals', and that's why I became pally with Buffon"<sup>107</sup>, Dado said in 1987 to the filmmaker Jorge Amat. Indeed the "very simply vegetable and organic nobility"<sup>108</sup> of the work sought by the artist finds in that series of paintings, its most beautiful completion. The passion for Buffon didn't stop there: in addition to the important series of prints and a book of bibliophilism<sup>109</sup>, Dado created, from salvaged armchairs on which he painted, a *Cabinet of Natural History* in his studio in Hérouval [ill. 27]. Unfortunately, most of those painted armchairs burnt in the fire that broke out in Hérouval in the autumn 1988.

"Round thighs, round bust, round head. But those eyes? Slanting, slumped, pierced. But that in-between-eyes? So big, so big, so empty. To swallow what, with that emptiness? That Meidosem, tenacious and hard as a watcher, he waits, as a lizard. Without blinking, hoping to have his fill, he waits..."<sup>110</sup>

Around 1960, Bernard Réquichot, the friend of Dado, made him discover, when he was still young, the poetry of Henri Michaux: "We

j'aime le mot "l'eau", j'aime le mot "végétaux", "minéraux", et c'est pour cela que je me suis accoquiné avec Buffon<sup>107</sup> », dit encore Dado en 1987 au réalisateur Jorge Amat. De fait, la « noblesse, très simplement végétale et organique<sup>108</sup> » de la peinture tant recherchée par l'artiste trouve peut-être dans cette série de tableaux son plus bel achèvement. La passion pour Buffon ne va pas s'arrêter là : outre une importante série de gravures et un livre de bibliophilie<sup>109</sup>, Dado compose, à partir de fauteuil de récupération sur lesquels il peint, un *Cabinet d'Histoire naturelle* dans son atelier d'Hérouval [ill. 27]. Malheureusement, la plupart de ces fauteuils peints brûleront dans l'incendie survenu à Hérouval à l'automne 1988.

« C uisses rondes, buste rond, tête ronde. Mais ces yeux ? Obliques, dégringolés, percés. Mais cet entre-deux yeux ? Si grand, si grand, si vide. Pour avaler quoi, avec ce vide ?

Lézard tenace et dur comme le guet, il attend, ce Meidosem. Sans ciller, dans l'espoir de se remplir, il attend<sup>110</sup>... »

C'est l'ami Bernard Réquichot qui fait découvrir au jeune Dado la poésie d'Henri Michaux vers 1960 : « On parlait surtout de littérature, de choses dont les jeunes gens se parlent de tous temps. C'est lui qui m'a parlé d'Henri Michaux, par exemple, tout le temps. *Monsieur Plume*, Réquichot était fou de Michaux. C'est Réquichot qui m'a pris par la main et qui m'a amené chez Michaux<sup>111</sup>. » Dado rencontre donc probablement son œuvre littéraire avant de rencontrer l'homme, également auteur d'une œuvre graphique, défendue par Daniel Cordier.

<sup>106</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 90.

<sup>107</sup>dado.fr/dado-buffon-jorge-amat, 22'

<sup>108</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 64.

<sup>109</sup>Buffon (comte de), *Des hirondelles et de quelques oiseaux, connus, méconnus ou inconnus* [Fontfroide], Fata Morgana, 1988, illustrated with 24 intaglios.

<sup>110</sup>Henri Michaux, "Portrait des Meidosems", in *La Vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972, p. 146.

<sup>107</sup>dado.fr/dado-buffon-jorge-amat, 22'

<sup>108</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 64.

<sup>109</sup>Buffon (comte de), *Des hirondelles et de quelques oiseaux, connus, méconnus ou inconnus* [Fontfroide], Fata Morgana, 1988, illustré de 24 gravures en taille-douce.

<sup>110</sup>Henri Michaux, « Portrait des Meidosems », dans *La Vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972, p. 146.

<sup>111</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 86.



mainly talked about literature, about the things young people talk about, always. It was him who mentioned Henri Michaux, for example, all the time. *Monsieur Plume*, Réquichot was passionate about Michaux. It was Réquichot who took me by the hand to Michaux."<sup>111</sup> Dado probably knew his literary work before meeting the man, also author of a graphic oeuvre promoted by Daniel Cordier. Dado's fascination for Michaux' poetry was immediate and enduring, as he told Christian Derouet in 1981:

"His texts, his poetry of the 1930s, my dream is to make drawings like that, drawings so alive, so chaotic maybe, and so expressive, and also inspired. Because those texts are extraordinary clear and alive!"<sup>112</sup>

And it's troubling to work out the secret correspondences established between those two bodies of work; Michaux seemed to appreciate Dado's work, as is shown by the frequency of his visits to the exhibitions at the Galerie Jeanne Bucher, visits which, for my father were much more important than any article in the press<sup>113</sup>. In 2004, Dado also shared his profound admiration for the poet with Kristell Loquet: "Writings like *Qui je fus*<sup>114</sup> are highly subversive, therefore timeless, very strong. That's what dynamism is."<sup>115</sup>

The title of those two paintings, *Meidosem*, from the name of the imaginary creatures created by Michaux, was given shortly after the poet's death, in 1984. They are among the rare paintings of Dado referring to poetry,

La fascination de Dado pour la poésie de Michaux est immédiate et durable, ainsi qu'il le confie à Christian Derouet en 1981 :

« Ses textes, ses poésies des années 1930, pour moi, mon rêve, c'est de faire des dessins comme ça, des dessins aussi vivants, aussi confus peut-être, et aussi expressifs, et aussi inspirés. Parce que c'est d'une transparence et d'un vivant extraordinaires, ces textes<sup>112</sup> ! »

Et il est troublant de deviner les correspondances secrètes qui s'établissent entre ces deux œuvres ; Michaux semblait apprécier le travail de Dado, comme en témoigne la fréquence de ses visites aux expositions de la Galerie Jeanne Bucher, visites qui pour mon père étaient bien plus importantes que n'importe quel article de presse<sup>113</sup>. En 2004, Dado fait aussi part de sa profonde admiration pour le poète à Kristell Loquet : « Des écrits comme *Qui je fus*<sup>114</sup> sont hautement subversifs et donc intemporels, très forts. C'est ça la force<sup>115</sup>. »

Le titre de ce tableau, *Meidosem*, du nom des créatures imaginaires de Michaux, a été donné peu après le décès du poète, survenu en 1984. Il figure parmi les rares tableaux de Dado se référant à la poésie, avec *La Fin du monde* (1955-1956, ill. 35), titre donné en hommage au poète monténégrin Aleksandar Leso Ivanović (« Chaque mort est une fin du monde »). Mais, surtout, ils soulignent l'importance d'une rencontre avec une œuvre et un homme qui ont profondément marqué Dado. Le cadeau de la légataire du poète, Micheline Phamkin, à mon père, un poème inédit de

<sup>111</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 86.

<sup>112</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 109.

<sup>113</sup>"[...] when I had my exhibition of drawings on the French Revolution, Michaux came two or three times to the exhibition, and I was told, at the gallery... - they hadn't sold much and they were very sad about it. But they told me: 'Michaux came for the third time.' And I was happy. For me, it was a great success. I didn't have the front page in the papers, but I had three visits of Henri Michaux to my exhibition, he came back to see my drawings again" (Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 110).

<sup>114</sup>Henri Michaux, *Qui je fus*, Paris, Nouvelle Revue française, 1927.

<sup>115</sup>Dado, Conversation with Kristell Loquet, 2004, on the occasion of the exhibition "Dix-sept artistes à dix-sept ans", organisée par Jean-Luc Parant and Kristell Loquet at Musée Rimbaud in Charleville-Mézières, in *Peindre debout*, op. cit., p. 196.

<sup>112</sup>Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 109.

<sup>113</sup>« [...] lorsque j'ai fait mon exposition de dessins, là, sur la Révolution française, Michaux est venu deux ou trois fois à l'exposition, et on me disait à la galerie... - ils n'avaient pas vendu grand-chose, ils étaient très tristes. Mais on m'a dit : "Michaux est venu pour la troisième fois." Et j'étais heureux. Pour moi, c'était un grand succès. Je n'avais pas la une des journaux, mais j'avais trois visites d'Henri Michaux à mon exposition, il revenait revoir les dessins » (Dado, *Portrait en fragments*, op. cit., p. 110).

<sup>114</sup>Henri Michaux, *Qui je fus*, Paris, Nouvelle Revue française, 1927.

<sup>115</sup>Dado, Entretien avec Kristell Loquet, 2004, donné à l'occasion de l'exposition « Dix-sept artistes à dix-sept ans », organisée par Jean-Luc Parant et Kristell Loquet au Musée Rimbaud à Charleville-Mézières, dans *Peindre debout*, op. cit., p. 196.



Kar. / Cat. 93 *Meidosem*, 1987

with *The End of the World* (1955–1956, ill. 35), a title given as a homage to the Montenegrin poet Aleksandar Leso Ivanović ("Each death is an end of the world"). More than anything though, they highlight the importance of a meeting with an oeuvre and a man that deeply influenced Dado. The gift of the poet's legatee, Micheline Phamkin, to my father, a previously unpublished poem by Michaux, *Tableaux*, which he chose to open the catalogue of the third Biennial in Cetinje in 1996, is a vibrant tribute to that.

"Standing there, totally stripped of his skin, from head to knees, slashed, raised, flayed naked, gaping, and bloodied, apparently not quite finished, not really perturbed, preserving a look of serenity.

Unbearable to see, if stroked with a wisp of bird down he would be cast into panic, his scarlet lips cut to the quick, helplessly even and orbicular, as the grainy rim of a stoneware vase, form a firm and wise mouth, that presents no complaint.

The ghastly wretchedness of his savaged tissue, turned inside out, with his blood-soaked red straps, and his glottis, cut across and pierced, and the levator muscles savaged apart, ripped aside, do not affect the calm look, measured and sociable, the look of one who maintains his faith in humanity, justice, equity.

After the passage of the skilful torturer, there's no despair; no anger, no resentment.

Behind the shaven, bared and gaping skull, that nothing defends, at the mercy of a pebble, a leaf, a fag-end, a bit of plaster that might fall in there, this tranquil man, without apprehension, reflects, confident despite everything in Society and, all in all, no more mistreated than any other, and still 'your servant'!"

Henri Michaux, *Tableaux I* [Paintings].

Dado often evoked the memory of a conversation with Michaux, who told him that he would have liked to rewrite all his work – words he could have internalised. In 2008, he made a last homage to the poet, an enhanced bronze in which he integrated the motif of a typewriter, which he called *The Scribes of the Blockhouse. For Henri Michaux* [ill. 29]. The work was presented at the Venice Biennial in

Michaux, *Tableaux I*, qu'il choisit pour ouvrir le catalogue de la troisième biennale de Cetinje en 1996, en est aussi un vibrant témoignage.

« Debout, dépouillé totalement de sa peau, de la tête aux genoux, arrachée, soulevée, l'écorché nu, ouvert, en sang, apparemment pas abattu, pas vraiment inquiet, garde encore un air de sérénité.

Atroces à voir, et que le toucher d'un simple duvet d'oiseau affolerait, ses écarlates lèvres à vif, maintenant sans protection, strictement égales et orbiculaires comme les lèvres grenues d'un vase de grès, font une bouche sage et ferme, qui n'esquisse pas une plainte.

L'horrible misère de ses tissus martyrisés, retournés, aux sanguinolentes brides rouges, et sa glotte traversée, percée, et les muscles releveurs des paupières sauvagement écartés, tirés au dehors, n'ont pas changé le regard calme, mesuré, de bonne compagnie, de celui qui garde sa foi dans l'humanité, dans la justice, dans l'équité.

Le désespoir après le passage du savant tortionnaire n'est pas venu, ni la colère, ni le ressentiment.

Derrière le crâne dénudé, rasé, ouvert, que rien ne défend plus, à la merci d'un caillou, d'une feuille, d'un mégot, d'un morceau de plâtre qui y tomberait, l'homme tranquille, sans appréhension, réfléchit, faisant confiance malgré tout à la Société, pas plus maltraité qu'un autre, en somme, et toujours "serviteur" ! »

Henri Michaux, *Tableaux I*

Dado évoquait aussi souvent le souvenir d'une conversation avec Michaux, qui lui confiait qu'il aurait voulu réécrire toute son œuvre – des propos qu'il aurait pu faire siens. En 2008, il réalise un ultime hommage au poète, sous la forme d'un bronze rehaussé dans laquelle il intègre le motif d'une machine à écrire, qu'il intitule *Les Scribes du blockhaus. Pour Henri Michaux* [ill. 29]. L'œuvre sera présentée à la Biennale de Venise en 2009, aux côtés des bronzes en hommage à ses autres amis artistes disparus – Bernard Réquichot, Öyvind Fahlström, Robert Malaval, Hans Bellmer, Unica Zürn, Matias Specha...

### Nouvelles explorations, 1990-2000

### New explorations, 1990-2000

2009, alongside the bronze tributes to other artist friends who had passed away – Bernard Réquichot, Öyvind Fahlström, Robert Malaval, Hans Bellmer, Unica Zürn, Matias Specha...

The last years of the production of Dado, who passed away in 2010, were a period of great creative revitalisation in the career of the artist who, undoubtedly stimulated by the fire that broke out in the mill of Hérouval in the autumn 1988<sup>116</sup>, regularly left his studio to explore other horizons, at the same time that he freed himself from the art market system, choosing instead the loyalty of a circle of collector friends.

The first foray outside the studio took place in 1992, with the purchase, in Bez-de-Naussac (Aveyron) of a family home belonging to Dr Monique Arnal, a collector, whom Dado met through the intermediary of his friend Vanina Vogel Georges, the widow of the painter Claude Georges [ill. 68]. Dado took over the house left as it was by the aunt of the owner, Maria Lauret, salvaging her personal objects to create reliquaries, and the sheets embroidered with her initials (ML) on which he directly painted [cat. 41]. The writer Jacques Henric was particularly enthralled by that "dadoisation" of the deceased's sheets:

"One is born on a sheet, one dies on it, one has orgasms on it, one transmits life on it. And it can be painted on too. I mean that, on these magnificent expanses of old cloth worn to a precious transparency, Dado, combining ardour and perfect mastery [...], recreated, in its very weft and weave, a life – something that is always a mixture of heaven and hell."<sup>117</sup>

Two years later, in 1994, in the middle of the Yugoslav conflict, Dado took over an old wine cellar in the south of France, in Sérignan, in the domaine des Orpellières<sup>118</sup>, whose walls

<sup>116</sup>See my text "Brûler les morts", 2004, dado. virtual.anti.museum/amarante-szidon-burning-the-dead

<sup>117</sup>Jacques Henric, "Rites de passages", in *Dado. Le trousseau de Maria L.*, exhibition catalogue, Paris, Galerie Rachlin-Lemarié, 2000; retaken on dado.virtual.anti.museum/jacques-henric-rites-of-passage

<sup>118</sup>dado.fr/orpellières

Les dernières années de la production de Dado, qui s'éteint en 2010, sont une période de grand renouvellement créatif dans la carrière de l'artiste, qui, sans doute aussi stimulé par l'incendie qui frappe le moulin d'Hérouval à l'automne 1988<sup>116</sup>, quitte régulièrement son atelier pour explorer d'autres horizons, en même temps qu'il s'affranchit du système marchand, préférant la fidélité d'un cercle de collectionneurs proches.

La première incursion hors atelier s'effectue en 1992, avec l'achat, à Bez-de-Naussac (Aveyron), d'une maison de famille au Dr Monique Arnal, collectionneuse, que Dado rencontre par son amie Vanina Vogel Georges, veuve du peintre Claude Georges [ill. 68]. Dado investit la maison laissée en l'état par la tante de la propriétaire, Maria Lauret, récupérant ses objets personnels pour composer des reliquaires, et les draps brodés à ses initiales (ML) sur lesquels il peint directement [cat. 41]. L'écrivain Jacques Henric a été particulièrement émerveillé par cette « dadoisation » des draps de la défunte :

« Un drap, on y naît, on y meurt, on y jouit, on y transmet la vie. Et on y peint aussi. Je veux dire que sur ces beaux anciens tissus auxquels l'usure a donné une précieuse transparence, Dado, avec une belle fougue et une maîtrise parfaite [...] y a recréé, dans sa trame même, une vie, qui est toujours enfer et paradis mêlés<sup>117</sup>. »

Deux ans plus tard, en 1994, en plein conflit yougoslave, Dado intervient dans une ancienne cave vinicole, dans le sud de la France, à Sérignan, dans le domaine des Orpellières<sup>118</sup>, dont les murs sont recouverts de tags [ill. 69]. Il y réalise sa plus grande œuvre *in situ*, qualifiée de « *Guernica* en couleur » par Alain Jouffroy<sup>119</sup>. Vers la même période, avec un jeune tagueur, Stéphane Bausch, dit Also, Dado commence à peindre à Montjavoult sur les murs d'une maison appartenant à des militants trotskystes,

<sup>116</sup>Voir mon texte « Brûler les morts », 2004, dado. fr/amarante-szidon-bruler-morts

<sup>117</sup>Jacques Henric, « Rites de passages », dans *Dado. Le trousseau de Maria L.*, cat. expo., Paris, Galerie Rachlin-Lemarié, 2000 ; repris sur dado.fr/jacques-henric

<sup>119</sup>Alain Jouffroy, « Dado, le 13 janvier 1943, retour en avant », *Artpress*, n° 248, juillet-août 1999.

were covered in graffiti [ill. 69]. There he made his biggest work *in situ*, called "Guernica in colour" by Alain Jouffroy<sup>119</sup>. At around the same time, with a young graffiti artist, Stéphane Bausch, alias Also, Dado began painting in Montjavault, on the walls of a house belonging to Trotskyite militants, a place he named "Embassy of the 4th International"<sup>120</sup>. In 1999, Dado painted on the walls of the Chapelle Saint-Luc in Gisors<sup>121</sup>, then in 2002, on those of a blockhouse in Fécamp<sup>122</sup>, where he also installed bronzes made at the Bocquel foundry. On his intervention in Orpellières and the Chapelle Saint-Luc, Dado declared at the beginning of the years 2000: "Painting, with frames and [that] 'fixtures' side, is the ultimate bourgeois art, which is not the case of a leper hospital or an abandoned wine cellar. That's where I expressed myself in the best way."<sup>123</sup>

All those forays outside the studio didn't prevent Dado from pursuing in parallel, an intense activity in paintings and drawings.

A compulsive reader and an enlightened music lover, Dado was inspired as much by Handel's operas and oratorios [ill. 33] as by the *Memoirs* of the Cardinal de Retz to draw a series of large paintings [cat. 39] but also by the author Irène Némirovsky, interned in a concentration camp in Auschwitz, and her novel *Suite française*, which was the inspiration for a series of ceramics, *Les Oiseaux d'Auschwitz* - that a dealer chose to call *Les Oiseaux d'Irène* because he deemed the title too "grim" - as well as a large painting, *Suite française* (2006), purchased by the Fonds national d'art contemporain. Contemporary history remained an important source of inspiration, in particular the trauma of the Second World War, whose memories were reawakened by the breakup of Yugoslavia: *Self-portrait in Nuremberg* (1997, ill. 70) and *War Scene* (1997-1999), for exam-

<sup>119</sup>Alain Jouffroy, "Dado, le 13 janvier 1943, retour en avant", *Artpress*, n° 248, July-August 1999.

<sup>120</sup>dado.fr/ambassade

<sup>121</sup>dado.fr/visite-virtuelle-chapelle-saint-luc

<sup>122</sup>dado.fr/blockhaus-fecamp

<sup>123</sup>Dado, in Jorge Amat, *Dado tagueur* (2004), 1h03'24" - 1h03'40"

lieu qu'il baptisera « Ambassade de la IV<sup>e</sup> Internationale<sup>120</sup> ». En 1999, Dado peint sur les murs de la chapelle Saint-Luc à Gisors<sup>121</sup>, puis en 2002 sur ceux d'un blockhaus à Fécamp<sup>122</sup>, où il installe également des bronzes, réalisés à la fonderie Bocquel. Sur son intervention aux Orpellières et à la chapelle Saint-Luc, Dado déclarera au début des années 2000 : « La peinture, avec les cadres et [ce] côté "mobiliériste", est un art bourgeois par excellence, ce qui n'est pas le cas d'une léproserie ou d'une cave vinicole abandonnée. C'est là où je me suis exprimé le mieux<sup>123</sup>. »

Toutes ces incursions hors atelier n'empêchent pas Dado de poursuivre parallèlement une intense activité picturale et dessinée.

Lecteur compulsif et mélomane éclairé, Dado s'inspire tant des opéras et oratorios de Haendel [ill. 33] que des *Mémoires* du cardinal de Retz pour titrer une série de tableaux de grand format [cat. 39] mais aussi de l'écrivain Irène Némirovsky, déportée à Auschwitz, et de son roman *Suite française*, qui lui inspire une série de céramiques, *Les Oiseaux d'Auschwitz* - qu'un marchand avait préféré intituler *Les Oiseaux d'Irène* parce qu'il jugeait ce titre trop « dur » - ainsi qu'une grande peinture, *Suite française* (2006), acquise par le Fonds national d'art contemporain. L'histoire contemporaine reste en effet toujours une source d'inspiration importante, tout particulièrement le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, ravivé avec l'éclatement de la Yougoslavie : ainsi *l'Autoportrait* à Nuremberg (1997, ill. 70) et *Scène de guerre* (1997-1999). Ses derniers voyages lui inspirent également de nouveaux tableaux : le magistral *Tikal* (1996-1997, ill. 71), conservé au Centre Pompidou, évoque un séjour marquant au Guatemala avec mon frère Malcolm.

La série des *Méchantes Petites Filles*, huiles sur bois, débutée en 1995, fut spécialement réalisée pour la Biennale de Cétinje en 1996 [cat. 95 and 96] à l'invitation du prince Nikola Petrović-Njegoš.

<sup>120</sup>dado.fr/ambassade

<sup>121</sup>dado.fr/visite-virtuelle-chapelle-saint-luc

<sup>122</sup>dado.fr/blockhaus-fecamp

<sup>123</sup>Dado, dans Jorge Amat, *Dado tagueur* (2004), 1h03'24"-1h03'40".



Кат. / Cat. 94 Сећања кардинала де Реца / Memoirs of Cardinal de Retz, 1992



**Кат. / Cat. 95** Портрет госпође С.Р. (Соња Рикије) / Portrait of Madame S.R. (Sonia Rykiel), 1994



**Кат. / Cat. 96** Марјој / Marjou (MPF) (Mean Little Girls series), 1996



Кат. / Cat. 97 Без назива / Untitled, 1990



Ил. / Ill. 67 Ивина школа / Ivo's School, 2006

ple. His last trips also inspired new works: the masterly *Tikal* (1996–1997, ill. 71), kept at the Centre Pompidou, evokes a memorable stay in Guatemala, with my brother Malcolm.

The series of *Naughty Little Girls*, oil on wood, started in 1995, was completed for the Biennial in Cetinje in 1996 [cat. 95 and 96] at the invitation of Prince Nikola Petrović-Njegoš.

Finally, the theme of the school, the "Jules Ferry mould"<sup>124</sup>, as Dado called it, is also prevalent: in addition to *The School of Prescillia* (2001–2002), countless *Schools of Ivo*, from the name of his grandson [ill. 67] appeared.

<sup>124</sup>Dado, Conversation with Charlotte Waligora, 2009, in *Peindre debout*, op. cit., p. 212. Minister of education, Jules Ferry (1832–1893) wrote the laws to regulate primary

Enfin, la thématique de l'école, le « moule de Jules Ferry<sup>124</sup> », comme la qualifiait Dado, est également omniprésente : outre *L'École de Prescillia* (2001–2002), de nombreuses *Écoles d'Ivo*, du nom de son petit-fils [ill. 67], voient le jour.

À travers tous ces thèmes transparaît toujours la fascination de Dado pour le vivant, qui s'inscrit au cœur de son œuvre depuis les débuts. En 2002, interrogé par le réalisateur

<sup>124</sup>Dado, Entretien avec Charlotte Waligora, 2009, dans *Peindre debout*, op. cit., p. 212. Ministre de l'Instruction publique, Jules Ferry (1832–1893) est l'auteur des lois sur l'école primaire en France votées en 1881–1882 sous la Troisième République, qui rendent l'école gratuite, l'instruction primaire obligatoire et participent à laïciser l'enseignement public.



Ил. / III. 68 Бивша кућа Марије Лорет  
/ The former house of Maria Lauret in  
Bez-de-Naussac, Aveyron

Through all those themes, Dado's fascination for the living surfaces, which has been at the heart of his work since the very beginnings. In 2002, questioned by the filmmaker Jorge Amat, he talked about his painting in these terms: "It is not a painting of circumstances, it is not an epistolary painting either, it's painting full stop, which would be very close to what I said about the living world, simply, the living world from A to Z, that is the grasses, the seeds, the cells. [...] It's not the mineral, it's the living that I'm interested in. Talking about the living would be a form of expression that I'm entitled to."<sup>125</sup>

"The art scene today, apart from the graffiti artists, doesn't interest me. When I'm told to go and see a new exhibition in a museum, I don't go because it's enough for me to look at the graffiti artists along the A15"<sup>126</sup>, he said to Amat in his film *Dado tagueur*. In fact, the graffiti, like the children drawing or the school exercise book [ill. 72] proved to be stimulating

education in France in 1881-1882, under the Third Republic, which made school free, primary education compulsory and paved the way for the secularisation of state school.

<sup>125</sup>Dado, in Jorge Amat, *Dado tagueur* (2004), 25'29" - 26'29".

<sup>126</sup>Dado, in Jorge Amat, *Dado tagueur* (2004), 53'40" (The A15 is the motorway Dado used to take to go to Paris).

Jorge Amat, il évoquera en ces termes sa peinture : « Ce n'est pas une peinture de circonstance, ce n'est pas une peinture épistolaire non plus, c'est la peinture tout court, qui serait très proche de ce que je disais, du monde vivant tout bêtement, du monde vivant de A à Z, c'est-à-dire le côté graminées, des graines, des cellules. [...] Ce n'est pas le minéral, c'est le vivant qui m'intéresse moi. Ce serait une forme d'expression qui me revient de droit, de parler du vivant<sup>125</sup>. »

« La chose artistique aujourd'hui, à part les tagueurs, ne m'intéresse pas. Quand on me dit d'aller voir un nouvel accrochage dans un musée, je n'y vais pas parce qu'il me suffit de regarder les tagueurs le long de l'A15<sup>126</sup> », déclare-t-il encore à Amat dans son film *Dado tagueur*. De fait, le tag, comme le dessin d'enfant ou le cahier d'écolier [ill. 72] se révèlent autant de langages stimulants pour Dado : son graphisme se fait plus nerveux et son geste encore plus libre, comme dans cette re-visitation des *Limbes*, chef-d'œuvre de 1958 [cat. 37]<sup>127</sup>. Quelques années avant sa mort, parallèlement à une activité importante de sculpteur avec la complicité de la fonderie Bocquel, il s'intéresse aux possibilités du numérique, d'abord à travers des collages numériques réalisés dans l'imprimerie de sa sœur Marija et de son beau-frère Dejo Bajačić [ill. 73], puis à travers la création, en 2008, d'un site internet, d'un « anti-musée virtuel », *Syndrome Dado*, avec la complicité de mon mari, Pascal Szidon, créant des œuvres éphémères spécialement pour le site, photographiées par mon frère Domingo, dont quelques tirages sur bâche furent exposés lors de la biennale de Venise en 2009, où Dado représentait le Monténégro, nouvellement indépendant.

<sup>125</sup>Dado, dans Jorge Amat, *Dado tagueur* (2004), 25'39"-26'29".

<sup>126</sup>Dado, dans Jorge Amat, *Dado tagueur* (2004), 53'40". L'A15 est une autoroute empruntée par Dado pour se rendre à Paris.

<sup>127</sup>*Les Limbes*, 1958-1959, huile sur toile, 194 x 259,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Don de la Scaler Foundation, 1979, AM 1978-744, voir ill. 5.



Ил. / III. 69 Дадо ради у Орпелијеру, Серињан, око 1996. године / Dado working at the Orpellières, Sérignan, circa 1996

expressions for Dado: his graphics became more vigorous and his gesture even freer, as in that re-making of *Limbs*, a masterpiece from 1958 [cat. 37]<sup>127</sup>. A few years before his death, in parallel to working as a sculptor with the help of the Bocquel foundry, he became interested in the possibilities of the digital, first with digital collages made in the printing press of his sister Marija and his brother-in-law Dejo Bajačić [ill. 73], then in the creation of an internet site, a "virtual anti-museum", *Syndrome Dado*, in 2008, with the help of my husband, Pascal Szidon, creating ephemeral pieces specially for the site, photographed by my brother Domingo, of which a few prints on canvas sheets were exhibited in the Venice Biennial in 2009, in which Dado represented Montenegro, newly independent.



Ил. / Ill. 70 Аутопортрет у Нирембергу / Self-portrait in Nuremberg, 1997

<sup>127</sup>*Limbs*, 1958–1959, oil on canvas, 194 × 259.5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Gift of the Scaler Foundation, 1979, AM 1978-744, see ill. 5.

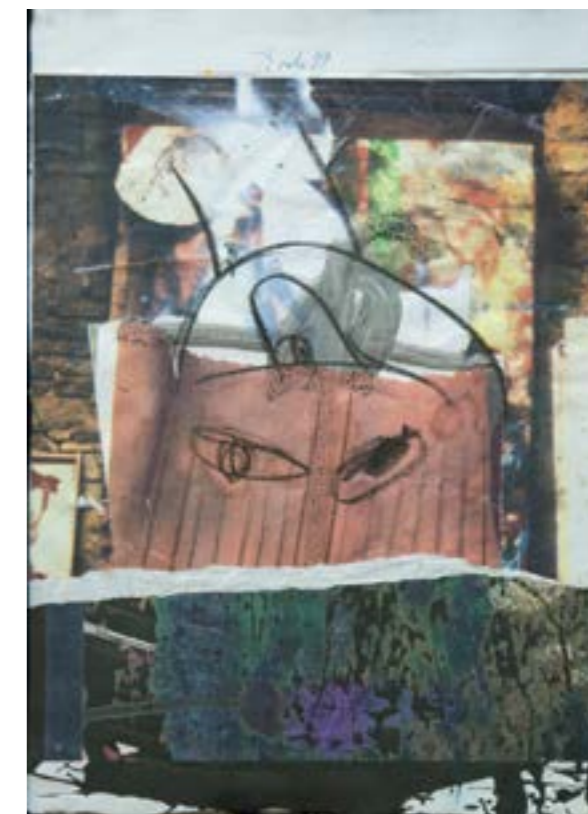
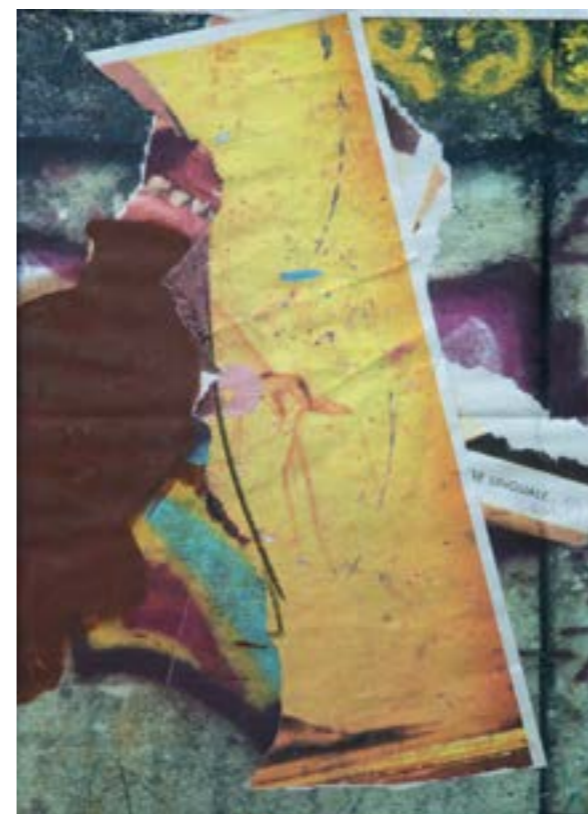


Ил. / III. 71 Тикал / Tika, 1996-1997





Ил. / III. 72 У сарадњи са Пресилијом / In Collaboration with Prescillia, 1992



Ил. / III. 73 Без назива [дигитални колажи] / Untitled [digital collages], 1999



**Ил. / III. 74** Дато, Цетињско бијенале, 1991,  
инсталација у част Данила Киша  
/ Dado, Cetinje Biennale, 1991, installation  
in tribute to Danilo Kiš



Кат. / Cat. 98 Без назива / Untitled, 1961

Разговор с Марсело Билоом и  
Жерменом Вијатом

Conversation with Marcel Billot and  
Germain Viatte

„То врви...”  
“It’s swarming...”

This interview is the first known big interview with Dado, led by Marcel Billot, a distinguished gallery owner, and Germain Viatte, at the time a young curator, on the occasion of Dado’s retrospective at Centre national d’art contemporain (CNAC) in January 1970, curated by both of them. In a rather loose conversation, this interview gave Dado, then thirty-six years old, the opportunity to go back over his career to date, from his native Montenegro to his arrival in France in 1956. Large extracts were reproduced in the catalogue of the exhibition at CNAC. We decided to publish it here in its quasi entirety, complementing it with a substantial set of notes in order to facilitate its reading and keep its oral style, the best way to render the richness of the exchange between the three men. Beyond the anecdote, always juicy, the whole project of an oeuvre appears through these lines, as well as all the recurrent themes issuing from it: the influence of the native Montenegrin landscape on the oeuvre, nature seen through the prism of death, anatomy and medicine, the opposi-

Овај интервју је први познати велики Дадов интервју, који су водили Марсел Било, истакнути галериста, и Жермен Вијат, тада млади кустос, поводом Дадове ретроспективе у Националном центру за савремену уметност (Centre national d’art contemporain – CNAC) у јануару 1970. године, чији су били организатори. У форми прилично слободног разговора, он омогућава Даду, тада тридесетшестогодишњаку, да се осврне на пут који је прешао, од родне Црне Горе до доласка у Француску 1956. године. Велики одломци су преузети у каталогу изложбе CNAC-а. Одлучили смо да га овде објавимо готово у целини, обогаћујући га значајним системом бележака да бисмо олакшали читање и задржали усмени стил, који најбоље може пренети богатство конверзације три човека. Осим анегдоте, која је увек сочна, цели пројекат једног дела оцртава се кроз ове редове, као и све репетитивне теме које из тога проистичу: утицај црногорског родног крајолика на рад, природа виђена

tion nature/culture, the East and the West, the war(s), the issue of races, the motif of the wall, among others.

A knowledgeable editor, collector and art lover, Marcel Billot (1923–1999) organised exhibitions at the Centre national d'art contemporain (CNAC), among them Dado's, with Germain Viatte. He is one of the authors of the monograph on Bernard Réquichot (Bruxelles: La Connaissance, 1973). He had a gallery in Paris, Galerie B., in the 6th arrondissement, where he exhibited among others, the works of Hessie, Dado's wife, in 1976.

Chief inspector of fine arts from 1966 to 1969, Germain Viatte (1939–2024) became secretary general of Centre national d'art contemporain (CNAC) in 1970. Taking part, from 1973, in the programming at Centre Beaubourg (Georges Pompidou), he directed the Musée national d'art moderne from 1992 to 1997. He then became director of Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie and director of the museology project at Musée du quai Branly until its opening in 2005. He was an art historian and curated many exhibitions, among them *Paris-Paris* at Centre Pompidou in 1981, *La planète affolée* and *Peinture Cinéma Peinture* at Centre de la vieille Charité in Marseille in 1986 and 1989.

M.B.: *So what the hell did your grandmother do, your great-grandmother?*

D.: It's at this point, right, that I heard this story... Come to think of it, I can't vouch for it because it was told by my uncle, who's a bit of an eccentric.

M.B.: *Your uncle the shoemaker?*

D.: No, the painter<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Dado's maternal uncle, Mirko Kujačić (1901–1987), who also taught at the Fine Arts school in Herceg-Novi in Montenegro, where Dado studied, as he recounts later to his two interviewers.

кроз призму смрти, анатомија и медицина, опозиција природа – култура, Исток и Запад, рат(ови), расно питање, мотив зида нарочито.

Издавач, колекционар и истакнути љубитељ уметности Марсел Било (1923–1999) организовао је изложбе у Националном центру за савремену уметност, укључујући и Дадову, заједно са Жерменом Вијатом. Он је један од аутора монографије о Бернару Рекишоу (Brisel, La Connaissance, 1973). Држао је галерију у Паризу, Галерију Б. у VI арондисману, где је, између осталог, приказао радове Дадове супруге Хеси, 1976. године.

Главни инспектор за лепе уметности од 1966. до 1969. године, Жермен Вијат постао је генерални секретар Националног центра за савремену уметност 1970. године. Од 1973. учествовао је у програмирању Центра Бобур (Жорж Помпиду), где је био директор Националног музеја модерне уметности од 1992. до 1997. године. Затим је постао директор Националног музеја уметности Африке и Океаније и директор музеолошког пројекта Музеја Ке Бранли до његовог отварања 2005. године. Као историчар уметности, био је кустос многих изложби, укључујући „Париз–Париз“ (Paris, Paris) у Центру Помпиду 1981. године, „La planète affolée“ („Успаничена планета“) и „Peinture Cinéma Peinture“ („Сликарство – Филм – Сликарство“) у Центру Вјеј Шарите у Марсељу 1986. и 1989. године.

**М. Б.: Па шта је урадила твоја бака, твоја прабака?**

Д.: Ипак, за ту причу сам сазнао овде... Имајте на уму, не гарантујем да је истинита, јер ми ју је испричао мој ујак, који је мало луцкаст.

**М. Б.: Ујак, то је онај обућар?**

Д.: Не, то је сликар.

**6 November 1969**

**[1st tape]**

**6. новембар 1969. Године [Прва трака]**

G.V.: *There's an uncle who's a painter, is it an artists' family?*

M.B.: *It's swarming...*

D.: It's incredible.

M.B.: *But you have a painting by your brother<sup>2</sup>, there...*

D.: Oh! My brother, he's a good painter, right!

G.V.: *He still lives in Yugoslavia?*

D.: A good painter, eh, very, very pretty, but completely washed-out...

G.V.: *That's amusing...*

D.: My brother is strange, you know, he's a liar! That need to lie he has, it's unbelievable, to tell high tales... He tells a story, for example: my auntie Julie<sup>3</sup>, she had two sons, the elder of whom was a lovely guy. He was in the resistance, he was arrested, he died in Auschwitz, that we know, for certain... But my brother, he finds a way to spin yarns, like there's a guy from Montenegro who went to Antwerp, and he saw the son of auntie Julie, then a one-armed man, selling matches in the street... [Laughs.] That gave me the creeps because I saw that auntie for ten years, she had taken the place of my mother. When my mother died<sup>4</sup>, Aunt Julie came to our house with the ghost of her son. And every day, the cards: is he alive or not? Every day, the result was: he lives, so she refuses to take the war pension, and her son, he's alive.

<sup>2</sup>Eldest among the siblings, Bozidar Đurić practised as a painter till his death in 2012 in Zadar (Croatia) where he had settled.

<sup>3</sup>Julia – Dado gave her name in French here – Bastać was a paternal aunt, who took care of the family at the death of Dado's mother when she was giving birth, at the beginning of 1945. Dado's mother left behind five orphans, among them the baby who died a few months later.

<sup>4</sup>The daughter of the first hygienist doctor in Montenegro, Vjera Đurić (1902–1945), born Kujačić, taught natural sciences at Cetinje's senior school. A pioneer in women's education, Montenegro was one of the first countries in the Balkans to open the doors of senior school to girls in 1869, with the financial help of Russia (see Elizabeth Roberts, *Realm of the Black Mountain. A History of Montenegro*, London: Hurst & Company, 2007, ill. following page 240).

**Ж. В.: Постоји ујак сликар<sup>1</sup>, је ли то породица уметника?**

**М. Б.: То врви од уметника...**

Д.: Невероватно.

**М. Б.: Али имаш неко платно твог брата? овде...**

Д.: Ах! Мој брат, да он добро слика!

**Ж. В.: Још живи у Југославији?**

Д.: Али добар сликар, веома, веома добар, али потпуно испран...

**Ж. В.: Ах да, то је смешно...**

Д.: Мој брат је чудан, знаш, он је лажов! Има ту потребу да лаже, то је невероватно, да измишља приче... На пример, исприча причу: моја тетка Јулија<sup>3</sup>, имала је два сина, од којих је старији био диван човек. Био је у Покрету отпора, ухапшен је, умро је у Аушвицу, то знамо, то је сигурно... Али мој брат нађе начин да ми исприча неку измишљотину, као неки тип из Црне Горе отишао је у Антверпен и видео тетку Јулијиног сина, без руке, како продаје шибике на улици... [Смех.] Мени је то ледило крв у жилама јер сам десет година гледао ту тетку, која ми је заменила мајку.<sup>4</sup> Кад је моја мајка умрла, тетка Јулија је дошла у кућу с духом свог сина. И сваки дан, карте: да ли је жив или није? Сваки дан, одговор је био: жив је, она одбија пензију и њен син живи.

<sup>1</sup>Реч је о Дадовом ујаку Мирку Кујачићу (1901–1987), који је такође предавао у Уметничкој школи у Херцег Новом у Црној Гори коју је Дадо похађао, као што ће касније испричати својим саговорницима.

<sup>2</sup>Најстарији од браће и сестара Божидар Ђурић бавио се сликарством све до своје смрти у Задру (Хрватска) 2012. године, где се претходно настанио.

<sup>3</sup>Јулија Баста му је била тетка са очеве стране која се бринула о породици након смрти Дадове мајке током порођаја, почетком 1944. године. Иза ње је остало петоро сирочади, укључујући бебу, која је преминула неколико месеци касније.

<sup>4</sup>Кћи првог медицинског референта за здравство Црне Горе Вјера Ђурић (1902–1944), рођена Кујачић, предавала је биологију у гимназији на Цетињу. Црна Гора, као пионир у образовању жена, била је једна од првих земаља на Балкану која је отворила гимназију за девојке 1869. године, уз финансијску помоћ Русије (в. Elizabeth Rober, *Kraljevstvo crne planine. Istorija Crne Gore*, Hurst & Company, London, 2007, ил. након стр. 240).

M.B.: *She says no to the war pension?*

D.: Yes, she refused it because he was alive. She died of cancer two years ago, but he was still alive...

M.B.: *Cards...*

D.: Yes, every day! The cards, and black [Turkish<sup>5</sup>] coffee... She didn't take care of us, as you can imagine! She lived in the mythology of her elder son...

G.V.: *But he was never found, right?*

D.: No, of course not! The guy was killed, for sure... I even wonder if his name doesn't appear in Resnais' *Night and Fog*, because there are Yugoslav names there.

G.V.: *But is it certain he was in Auschwitz?*

D.: Certain, because the two brothers were in the train. And one managed to escape, because the English, I think, were shooting at the train, and that one, the eldest, he was a womaniser, apparently he stayed with a 'bird' in a carriage behind the train. He went to do an elaborate war. That's how he was taken in...

G.V.: *He did well then...*

D.: Yes. And it's all those things that count, I think, in a child's mind. You happen to live in wartime, the stories that are told about a previous war that was even more spectacular, and in the end...

M.B.: *From what you say, it seems that in Montenegro, people are quite familiar with the war?*

D.: In short, there was only that: famines, wars, with those few words one summed up everyone's life. What I'm saying is true, it's accurate.

D.: Oh, I don't know... The Turkish occupation? Careful though, on that there's some historical ambiguity. Montenegro has almost never been... has never been occupied by the Turks.

<sup>5</sup>In Montenegro, it was very common to read the coffee grounds to predict the future.

М. Б.: *Одбија пензију?*

Д.: Ах да, одбија је, и он је био жив. Умрла је од рака пре две године, али њен син је живео...

М. Б.: *Карте...*

Д.: Ах, сваког дана! Карте и црна кафа [турска<sup>5</sup>]... Није се бавила нама, замисли! Била је у својој митологији о свом најстаријем сину...

Ж. В.: *Али у стварности, никада га нису пронашли?*

Д.: Наравно да нису! Тип је убијен, знаш... Питам се чак да ли му име стоји у Ренеовом филму *Ноћ и магла*, јер се тамо виде југословенска имена.

Ж. В.: *Али сигурни смо да је био у Аушвицу?*

Д.: Сигурни, јер су оба брата била у возу. Један је успео да побегне јер су, мислим, Енглези митраљирали воз, а овај старији, био је женскоарош, остао је изгледа са неком „женском“ у вагону иза воза. Отишао је изгледа да води неку софистицирану борбу. Тако су га укрцали у...

Ж. В.: *Значи био је добро инспирисан...*

Д.: Да. Али све те ствари имају, мислим, велики утицај на ментални склоп детета. Наиђеш на рат, на приче које се причају о неком претходном рату, који је био још спектакуларнији и онда, на крају...

М. Б.: *Мислим да сте, судећи по ономе што причаш, у Црној Гори били прилично упознати с ратом?*

Д.: У суштини само је тога и било: глад, ратови, у неколико речи могао би се сажети живот сваког појединца. То је истина, то је аутентично.

М. Б.: *А турска [османска] окупација, када се она завршила? Према ономе што причаш, делује као да је била изузетно кратка...*

<sup>5</sup>У Црној Гори је било врло уобичајено „читати“ из талога кафе да би се предвидела будућност.

G.V.: *But it has remained an obsession of sort...*

D.: ...of an islet... Well, you just have to look at the middle of the last century, when Gérard de Nerval staged an opera, *The Montenegro*<sup>6</sup>, which was a flop. It was the symbol... In a way, I think, I can compare it to 1850, Montenegro and Greece, with Lord Byron, it was today's Vietnam. No more no less. All the liberal people... At that time, there was a big part... What is today Marxism, the aspect that Christianity had, had that role in 1850, I think. I must say that the Montenegrins were really the extreme right section of the Christian Orthodox church, you know. To be honest the Muslims, they took a beating when the Montenegrins charged at them, and the other way around too. A religious war, really. So it flattered the Western societies a lot because there were Christians. Oh, the poor Christians grabbed by the throat by the Turks, then finally, when the Italians... [Pause.] Shall I continue?

G.V.: *[Laughs.] So the grandmother?*

M.B.: *Shall we move on?*

G.V.: *No one will hear the story of the grandmother. [Laughs.]*

D.: That autobiographical side pisses me off a little. I'd like it to remain something that's destined to others. I don't see why the details that are personal to me have to figure...

G.V.: *No, but anyway, we'll talk about this and that, and then we can see what today's conversation will have brought...*

M.B.: *Definitely.*

G.V.: *Because from that autobiographical mess, we can retrieve impressions, which then don't take on any autobiographical aspect... Well, that's how I see things anyway. And if it doesn't work, we'll drop it.*

<sup>6</sup>A comic opera in three acts co-written in 1849 with Jules-Édouard Alboize de Pujol. Dado was fascinated by de Nerval (see Dado, *Portrait en fragments. Propos recueillis par Christian Derouet*, 1981–1988, Strasbourg: L'Atelier contemporain, 2023, p. 90); during a trip to Istanbul in 1984, he insisted on visiting the cemetery mentioned in *Voyage en Orient*.

Д.: Ах, не знам... Турска окупација? Пази, у вези с тим постоји нека врста историјске мистерије. Црну Гору практично никада нису... никада нису окупирали Турци.

Ж. В.: *Али ипак је остала нека врста опсесије...*

Д.: ...као острвце... Па, само погледајте средину прошлог века, Жерар де Нервал је поставио оперу *Црногорци*<sup>6</sup> која је доживела неуспех. То је био симбол... Ако желите, ја то видим и упоређујем с 1850. годином, Црна Гора и Грчка, с Лордом Бајроном, то је био данашњи Вијетнам. Ни више ни мање. Сви либерални људи... Треба рећи да је тада ипак постојала велика... оно што је данас марксизам, мислим да је тада хришћанство имало ту улогу, 1850. године. Треба рећи да су Црногорци били заиста екстремна десница Православне хришћанске цркве, разумеш. Да ти кажем, муслимани су ту стварно испаштали кад би Црногорци јуришали на њих, и обрнуто. Верски рат, дакле. То је јако пријало западним друштвима, јер су била хришћанска. Па, јадни хришћани које прождиру Турци, и на крају када су Италијани... [Пауза.] Да наставимо?

Ж. В.: *[Смех.] А бака?*

М. Б.: *Затворићемо врата.*

Ж. В.: *Нико неће чути бакину причу. [Смех.]*

Д.: Дакле, заиста ме мало смара ова аутобиографска страна. Желео бих да то остане нешто што је намењено другима. Не видим зашто би лични детаљи о мени требало да буду укључени...

Ж. В.: *Не, али у сваком случају, ако разговарамо овако слободно, онда после можемо да видимо шта је данашња дискусија донела...*

<sup>6</sup>Комична опера у три чина, написана 1849. године у сарадњи са Жилом Едуаром Албоаз де Пижолом. Дадо је гајио велику фасцинацију Нервалом (в. интервју са Кристијаном Деруеом, *infra*, стр. 97–107); током путовања у Истанбул 1984. године инсистирао је да посети гробље које се помиње у делу *Путовање на Исток*.

M.B.: *Definitely!*

D.: When I entered the office [of CNAC], I remembered immediately the paintings... What was missing were the flags pierced with bullets that they had there, what was especially missing was the object that fascinated me the most, like all children would be fascinated: the death mask of a pacha<sup>7</sup>...

G.V.: *The what?*

D.: The death mask of a pacha assassinated by the Montenegrins. It had been placed under a glass dome – a head of extraordinary beauty, an aquiline nose like that, his eyes closed and a kind of sleep... of plaster, you know<sup>8</sup>.

M.B.: *And why were you fascinated? You say all children are fascinated by it. It's still... I don't know, you can find yourself in front of Pascal's death mask, God knows if the children are able to see it like that in a photo...*

D.: Oh no, not in a photo, mind, it was completely different.

M.B.: *No, not even in a photo...*

G.V.: *The general atmosphere...*

D.: ...led to a kind of impression in depth.

G.V.: *But how were you able to go into that castle? People could enter?*

M. B.: *Апсолутно.*

Ж. В.: *Јер из ове аутобиографске збрке можемо извући утиске који више уопште не делују аутобиографски... Па, ја то тако видим. А ако не успе, једноставно ћемо одустати.*

M. B.: *Апсолутно!*

D.: Сигурно је да, кад сам ушао у канцеларију [Националног центра за савремену уметност], одмах сам се сетио слика... Недостајале су само заставе пробушене мецима које су тамо биле; посебно је недостајао предмет који ме је највише фасцинирао, као што би фасцинирао свако дете: посмртна пашина маска<sup>7</sup>...

Ж. В.: *Шта?*

D.: Посмртна маска паше ког су убили Црногорци. Била је изложена испод стакленог звона – глава изузетне лепоте, орловски нос, баш тако, затворене очи, у некој врста сна... од гипса<sup>8</sup>, јел'.

M. B.: *А зашто те је то фасцинирало? Кажеш да фасцинира сву децу. Ипак, то су... Не знам, можеш се наћи пред посмртном маском Паскала, а бог зна да ли ће сва деца икада имати прилику да је виде на слици...*

D.: Ах, не, не, не на слици, пази, то је било потпуно другачије.

M. B.: *Не, мислим, чак ни на слици...*

<sup>7</sup>It is the death mask of the pacha Kara Mahmud Bushati (1749-1796), made from his head triumphantly carried in Cetinje after his defeat at the battle of Krusić on 4 October 1796. It is kept in the Historical Museum in Cetinje, specifically the 'castle' Germain Viatte alludes to, which was the palace of Prince Nikola Petrović-Njegoš at the time of the short period of the total independence of Montenegro in the 20th century, from 1910 to 1918. This mask, all by itself, is the symbol of the resistance of the Montenegrin people facing the Ottoman Empire; the historian Elizabeth Roberts showed to what degree this victory of the Montenegrins, in spite of the evident military superiority of the pacha's troops, had left its mark on people's minds, with a Turkish decree, promulgated in 1799, establishing that Montenegro had actually never been a vassal of Turkey (*Realm of the Black Mountain. History of Montenegro, op. cit.*, p. 167).

<sup>8</sup>Dado's memory may have failed him: the mask presented today at the Historical Museum is in bronze, just like the sculptures Dado made at the end of his life, for example the series *Angels of Montenegro* (2007).

<sup>7</sup>Реч је о посмртној масци Махмуд-паше Бушатлије (1749-1796), која је направљена од његове главе, тријумфално донесене на Цетиње након његовог пораза у бици код Круса, 4. октобра 1796. године. Ова маска се чува у Историјском музеју на Цетињу, тачније у „дворцу“ на који Жермен Вијат алудира који је био палата принца Николе Петровића Његоша у време кратког периода потпуне независности Црне Горе у 20. веку, од 1910. до 1918. године. Ова маска сама по себи представља симбол отпора црногорског народа против Османлијског царства; историчарка Елизабет Робертс показала је колико је та победа Црногораца, упркос очигледној војној супериорности пашиних трупа, оставила дубок утисак, а турски декрет, донесен 1799. године, утврдио је чак да Црна Гора никада није била вазал Турске (*Краљевство црне планине. Историја Црне Горе*, стр. 167).

<sup>8</sup>Дада сећање вара: маска је од бронзе, баш као и скулптуре које ће Дадо израдити пред крај свог живота, попут серије *Анђели Црне Горе* из 2007. године (в. илустрацију у интервјуу са Клер Марга, *infra*, стр. 135).



Ил. / III. 75 Посмртна маска Кара Махмуд-паше Бушатлије / The mortuary mask of the death Pacha Kara Mahmud Bushati

D.: I could go in with the son of the keeper whenever I wanted. I used to go in without paying. And it was very close to our house. I slept 50 metres from the head of the pacha, really. Perhaps in my mind, the impression I had of that day has surely thrived, I think. A coordination like that of the phenomena of horror that repeat and finally enclose the figure, a kid, and then he's done for, right... The pacha, after the postman's son with pus coming out of his ear, things like that...

G.V.: *Those are real facts?*

D.: Those are real facts, nothing's invented.

G.V.: *But you stayed in Cetinje until you were what age?*

Ж. В.: *Општа атмосфера...*

D.: ...допринела је некој врсти дубоког утиска.

Ж. В.: *Али како си улазио у тај дворца? Тамо се могло ући?*

D.: Могао сам да уђем са сином чувара кад год сам желео. Улазио сам без плаћања. Наравно, то је било на два корака од моје куће. Спавао сам безмало на педесет метара од пашине главе. Вероватно се у мом уму утисак који сам стекао тог дана распламсао, претпостављам. Таква координација феномена ужаса који се понављају и на крају заокупе личност, дете, и онда је готово... Паша, па онда син поштарца с гнојем који му цури из ува, такве ствари...

Ж. В.: *Да ли су то стварни догађаји?*

D.: То су стварне ствари, ништа није измишљено.

Ж. В.: *Али до које године си остао на Цетињу?*

D.: До почетка пубертета, безмало [после тога] било је готово... Детињство, то је била Црна Гора и заправо се зато више нисам вратио тамо<sup>9</sup> јер верујем да је то један потпуно затворен свет, затворено поглавље и много би ме сморило да поново видим те ствари, мислим, да их заиста поново видим...

M. B.: *Али, то је... Ти то видиш као нешто потпуно завршено...*

D.: Па, очигледно, јер нисам ја одлучио да ми мајка умре [кад сам имао] једанаест година. Она је умрла, тако да сам остао си-роче и имао сам ујака који ме је прихватио да би ме одвео...

Ж. В.: *А твој отац, ниси имао оца?*

D.: Мој отац је био нека врста хипер-сензибилног човека, неспособан да скува литар млека за своју децу.

<sup>9</sup>Дадо се вратио у Југославију тек много година касније, током лета 1971. године. Том приликом је дао интервју Мишелу Братићевићу (в. *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 153-159).

D.: Until I entered puberty if you want, [after] it was finished... Childhood was Montenegro, and that's the reason why I didn't go back<sup>9</sup> because I think that it is a self-contained universe, a closed chapter, and it'd upset me a lot to revisit those things, I mean to see them again really...

M.B.: *But it is... You see that as a very, very self-contained thing...*

D.: Obviously, because I didn't decide for my mother to die [when I was] eleven years old. She died, so I ended up an orphan, and I had an uncle who came to take me away...

G.V.: *What about your father, you didn't have a father?*

D.: My father was a hypersensitive man, incapable of boiling a litre of milk for his kids.

G.V.: *He was a doctor your father, right?*

D.: No, are you crazy! My grandfather<sup>10</sup> was a doctor, very well-known by the way.

M.D.: *And your self-contained universe... I don't know... You always have... Well, I understand Montenegro through what you have to say, through you... I represent it as something very closed.*

D.: But it was closed because of the...

G.V.: *But that's the little troubles of childhood in general, when one finds...*

D.: It is still like that, but it's strange that in my personal case, childhood, the place where it finished, I left it.

Ж. В.: *Он је био лекар, твој отац, зар не?*

Д.: Не, јеси ли луд! Мој деда<sup>10</sup> је био лекар, врло познат, заправо.

М. Б.: *А твој затворени свет... Не знам... Увек си... Па, ја разумем Црну Гору кроз оно што ти о њој говориш, кроз тебе... Доживљавам је као нешто веома затворено.*



Ил. / III. 76 Др Јован Кујачић и његова ћерка Вјера, Дадови деда и мајка, око 1910. године. / Dr Jovan Kujačić and his daughter Vjera, Dado's grandfather and mother, circa 1910

<sup>9</sup>Dado only returned to Yugoslavia much later, during summer 1971, when he gave an interview to Michel Bratičević (see *Peindre debout. Entretiens, 1969-2009*, Strasbourg: L'Atelier contemporain, 2016, pp. 153-159).

<sup>10</sup>Dado's maternal grandfather, Doctor Jovan Kujačić (1869-1958), educated at Moscow's university, had a determining influence on his grandson, whom he made copy anatomical plates. First hygienist doctor in Montenegro, he wrote books on the scourge of alcohol while pursuing a career as a translator of classical texts (among them Homer), but also of Russian authors like Tolstoy, whom he had met during his regular stays in Russia.

<sup>10</sup>Дадов деда по мајци, доктор Јован Кујачић (1869-1958), школован на универзитету у Москви, пресудно је утицао на свог унука, ког је подстицао да прецртава анатомске табле. Први лекар хигијеничар у Црној Гори написао је књиге о пошасту алкохола, док је истовремено градио каријеру преводиоца класичних текстова (посебно Хомера), али и руских аутора, попут Толстоја, ког је упознао током својих редовних боравака у Русији.

G.V.: *You left that place and you never went back...*

D.: I went back later, when I was around twenty... But then for holidays and all that, it was with other obsessions and other abilities to capture things...

M.B.: *But then...*

D.: There was the war!

M.B.: *Where did you go after that?*

D.: Oh, I went here and there, then to the Fine Arts school. At fourteen, I left for the Fine Arts school, for example, and that was it<sup>11</sup>.

M.B.: *But geographically, is all that completely different?*

D.: Yes, it was completely different... I am immersed in a world, that of Yugoslavia. You have three civilisations that live alongside each other. When you go to the seaside, you are in Italy, I insist. Dubrovnik is Venice, more beautiful in my opinion. You go to the west, you are in the Ottoman Empire, absolutely, with eastern architecture – Turkey. And Montenegro is a hybrid thing, no, not hybrid, but if you like... it's nothing! It's impossible to define... There is not one style of architecture that would have struck me, that would have dominated that universe.

G.V.: *There is no Muslim influence, for example?*

D.: None at all where I grew up. There was a Muslim baker, that was it.

M.B.: *But there's no mosque with little bell towers?*

D.: Zero!

G.V.: *Montenegro, that's where there are Byzantine churches, right? Saint-Sophie...*

D.: Not even that, no, that's in Macedonia. Saint-Sophie is in Macedonia, in Ohrid<sup>12</sup>. No, my dear Montenegro was a kind of islet, a

<sup>11</sup>In Herceg-Novi, a Montenegrin town on the Adriatic Sea.

<sup>12</sup>Saint-Sophie Cathedral, seat of the Macedonian Orthodox Church, was built in the 11th century.

Д.: Али било је затворено због...

Ж. В.: *То су, генерално, те патње из детињства, када их поново...*

Д.: И још увек је затворено, али је занимљиво да је у мом случају детињство завршено тада када сам напустио то место.

Ж. В.: *Напустио си то место и никада се ниси вратио...*

Д.: Вратио сам се касније, негде пре двадесете године, на пример... Међутим, тог пута на одмор и тако то, дошао сам с другим опсесијама и другим способностима да скапирам ствари...

М. Б.: *Али онда...*

Д.: Десио се рат!

М. Б.: *Где си отишао после?*

Д.: О па, мало сам лутао, отишао сам у Уметничку школу. Са четрнаест година сам отишао у Уметничку школу, на пример, и то је све.<sup>11</sup>

М. Б.: *Али географски, да ли је све то потпуно другачије?*

Д.: Ах, било је потпуно другачије... Био сам урођен у један свет, онај у Југославији. Тамо имате три цивилизације које се сусрећу. Када одете на обалу мора, ви сте у Италији, морам то рећи. Дубровник је Венеција, али још лепши, мислим. Ако идете на запад, потпуно сте у Османлијском царству, са оријенталном архитектуром – Турска. А Црна Гора је – то је нека хибридна ствар, не, није хибридна, али, ако хоћете... то је ништа! Не може се то дефинисати... Не постоји архитектонски стил који би ме импресионирао или који би доминирао тим светом.

Ж. В.: *Нема, на пример, никаквог муслиманског утицаја?*

Д.: Никаквог, никаквог, тамо где сам ја одрастао. Био је један муслимански посластичар, то је све.

<sup>11</sup>У Херцег Новом.

very curious thing because the houses in Cetinje, well they were like... In France, they have similar houses, with red roofs, with windows. They have double glazing simply because it is too cold.

M.B.: *And the landscape, how is it?*

D.: The landscape... At that time, there were always goats, the staple food of the population.

M.B.: *Yes, but is it mountainous? Is it rocky?*

D.: Well, yes, it's precisely because of these goats that there was no vegetation. There was rosemary, and that's about it! The goats didn't eat rosemary, I think, so it was growing like crazy. Everything that was a shrub of 20 or 30 centimetres high was immediately gobbled up. After the war, where I started to grow up, I could see more things, there was the massacre of the goats, all the goats were slaughtered... And that's the truth! All the goats...

M.B.: *But why, to eat them?*

D.: No, they were sort of exported, I don't know where. [*Laughs.*] Malicious gossip had it that they went to the Soviet Union, but I don't believe that. We didn't eat many goats in those days, but we killed trillions, I don't know how really, or where? But the massacre took place, without me seeing it. The war also took place without me seeing it. It was at the edge of the city, and I didn't see anything, I felt it... That's why there was a thirst for digging... Well, it's frightening! The first horror shows... It was quite straightforward... I was on my usual walk with my friends to see Lake Scutari [Skadar], 10 kilometres from there<sup>13</sup>, and then, round a bend, puff... We were... overcome by a stench...

<sup>13</sup>It is difficult to know with any precision where Dado was walking, even though we can guess he took the road towards Rijeka Crnojevića, a village from where a river of the same name starts that leads to Lake Skadar (Dado used the Italian name, Scutari), situated 15 kilometres from Cetinje, the artist's native town. Maybe he went through Košćele, where he chose to have a rest, and from where one can admire the river and the lake in the distance. Lake Skadar is the biggest lake in the Balkans, and is partly in Montenegro, partly in Albania. That lake has had a very important place in Dado's imaginary, and that from his early works.

M. B.: *Али нема џамија са малим минаретима?*

Д.: Ма какви!

Ж. В.: *Црна Гора, то је место где су византијске цркве, зар не? Света Софија...*

Д.: Ни то, не, то је у Македонији. Света Софија је у Македонији, на Охридју.<sup>12</sup> Не, моја драга Црна Гора, то је као једно острвце, веома чудна ствар, јер куће на Цетињу, оне изгледају, на пример... У Француској куће могу да буду сличне, са црвеним крововима, с прозорима. То су двоструки прозори, једноставно зато што је превише хладно.

М. Б.: *А како изгледа природа?*

Д.: Па, природа... У то време, увек је било коза, које су биле основна храна за становништво.

М. Б.: *Да, али да ли је брдовито? Да ли је стеновито?*

Д.: Да, баш! У ствари, због тих коза није било никакве вегетације. Било је само рузмарина, то је све! Рузмарин козе нису јеле, мислим, и он је растао као луд. Све што је било неко грмље, висине 20 или 30 центиметара, одмах би козе појеле. Онда, после рата, кад сам почео да одрастам и када сам уочавао више ствари, десио се масакр коза, све козе су биле уклоњене... И то је истина! Бум! Све козе...

М. Б.: *А зашто, да би клопали?*

Д.: Не, више-мање смо их извезли, не знам где. [Смех.] Зли језици кажу да су плате у Совјетски Савез, али не верујем у то. Нисмо много јели козе у то време, али смо их побили на милијарде, не знам ни како ни где. Али масакр се догодио а да нисам видео. Рат се такође догодио а да га нисам видео. Био је на прагу града, а ја нисам видео ништа, само сам наслућивао... Зато је било неке чудне жудње за истраживањем осећаја да се мора нешто чинити... У сваком случају, страшно је! Први призори

<sup>12</sup>Реч је о Саборној цркви Свете Софије, седишту Охридске архиепископије у XI веку.

but incredibly violent, of putrefaction, you see. What was there? There were three horses that had been dumped like that on the side of the road, in the sun, and behind the three horses, there was Lake Scutari, the most lyrical, the most beautiful view you can imagine! Because the lake, one can see it from a bird's eye view, 15 kilometres from there. It is no longer the blue one sees, with little waves and fish that are in there... One doesn't see anything, it's a thing, an extraordinary backdrop. So surely it's elements like that which built the mind of a kid. Among other things, there is that, and then, I don't know, to reminisce all those things... I often dream of Montenegro, but in my own way. I even dreamed about it the other day. But then... impossible to explain, impossible! It was first... we landed on a plane (Montenegro was no longer on the continent, it was an island)... What do I see? I recognise my poor monastery<sup>14</sup> of Montenegro, but all cracked, and built with bricks, but not the industrial bricks you see everywhere, big bricks. And they were bricks and not stones, and without jointing, they were simply laid. All the houses were made without cement, and next to the beautiful monastery.

M.B.: *Like the walls made of dry stones, the stones placed one next to the other...*

D.: No, not at all!

M.B.: *But they were bricks, yes?*

D.: Stones are inserted between one another, and then it gives an impression of incredible solidity, even though there is no binding element there. But there, it was placed like boxes of matches, perhaps a little bit you know, it was light, but then there were many houses above the monastery... Oh blimey! Toc, toc, toc, toc... And I was going there, there were a few residents, there were slightly dirty stairs, like that. A strange dream, but a real dream! I almost counted all the bricks, it was so real... And there were birds at the bottom of the town...

<sup>14</sup>Dado mentions the monastery of Cetinje, old historical capital of Montenegro. It was reconstructed at the beginning of the 18th century by Prince-Bishop Danilo, after having been destroyed by the Venetians in the Morean war in 1692.

ужаса... Није било компликовано... Ишао сам у своју уобичајену шетњу с другарима на Скадарско језеро, удаљено 10 километара одатле<sup>13</sup> и онда, иза једног скретања, бум... Као да нас... је ударио неки смрад... али невероватно снажан, смрад трулежи, знаш. Па шта је било? Била су то три коња, које су једноставно бацили поред пута, на сунце, а иза та три коња, било је Скадарско језеро, најлирскији, најлепши предео који можеш замислити! Јер језеро се види из птичје перспективе, на 15 километара. То више није плаветнило које ти је пред носом, с малим таласима и рибама које су тамо... Ништа се не види, то је нешто као нека невероватна позадина. Дакле, такви елементи су сигурно градили ментални склоп једног клинца. Између осталог, то је то, и шта знам, да бих се сетио свих тих ствари... Често сањам о Црној Гори, али на свој начин. Чак сам је сањао и пре неки дан. Али не може се испричати, неиспричиво је! Прво... слетали смо авионом (Црна Гора више није била на континенту, била је острво)... Шта видим? Препознајем свој јадни манастир<sup>14</sup> у Црној Гори, нажалост, сав испуцао, а направљен од цигле, али не индустријске цигле коју видиш свуда, већ од велике цигле. И то су биле цигле, а не камен, и без малтера, само су биле послугане. Све куће су биле направљене без малтера, разумеш, а поред прелепог манастира.

М. Б.: *Као зидови од сувог камења, камење само поређано једно поред другог...*

Д.: Али то уопште није то!

<sup>13</sup>Тешко је тачно одредити куда се Дато тачно шетао иако се може претпоставити да је ишао путем ка Ријеци Црнојевића, селу одакле извире истоимена река, која води до Скадарског језера (Дато је користио италијански назив – Скутари), удаљеног око 15 километара од Цетиња, родног града уметника. Можда је пролазио кроз Кошћеле, где је изабрао да буде сахрањен, а одакле се пружа поглед на реку и језеро у даљини. Скадарско језеро је највеће језеро на Балкану и налази се између Црне Горе и Албаније. Ово језеро заузима врло важно место у Дадовој машти још од његових првих радова.

<sup>14</sup>Дато прича о манастиру на Цетињу, бившој историјској престоници Црне Горе. Манастир је обновио владика Данило почетком XVIII века, након што су га Венецијанци уништили током Морејског рата 1692. године.



G.V.: *And where was it? Was it Montenegro?*

D.: Yeah! Not anything else! It was Montenegro, I recognised it but it was changed... It was not the one that exists... I wanted to give it a lick of paint with my paintbrushes, just like that. [Laughs.] I remember, there was at the foot of those kinds of bricks, that were red ochre in colour, not bricks but some sandstone, there were a few curious residents, they had hens with extraordinary plumage and not long feathers, but pretty short feathers... small hens in shades of black, red, white... There you are, that was the dream on Montenegro. Another time, my dream was different, it was hills, but instead of being covered in rosemary and scrawny vegetation, it was covered in forget-me-nots, and all the hills were like that, blue, and low-covering. That was beautiful! But I had that dream when I was very ill, in hospital, I dreamed that in our dear old Paris. But that dream was triggered because the day before, I'd had the visit of a friend, a fellow countryman, who had told me about Montenegro, because he was about to go back there...

G.V.: *And he had mentioned the landscape a little...*

D.: He had talked about it in his own way, but I was not listening. At that moment, Réquichot<sup>15</sup> was there, he had come and I was very fond of my friend Réquichot, and so my Yugoslav friend had interrupted me a little. With Réquichot, we had things to share, [the friend] had arrived unexpectedly, and he told me that... but nevertheless, it triggered that dream. Réquichot, he used to come and see me every week, he was the only cousin I had, he used to bring me art

M. B.: *Али то су биле цигле, зар не?*

D.: Камење се уклапа једно с другим и, упркос томе што нема лепка, оставља утисак солидности. А овде, све је било поређано као кутије шибица, можда мало, видиш, било је лагано, али ипак, изнад манастира је било толико кућа... О, мајко мила! Куц, куц, куц, куц... И отишао сам тамо, било је неколико становника, степениште је било мало прљаво, тако. Чудан сан, али прави сан! Готово да сам избројао све цигле, било је тако реално... А доле у граду било је птица...

Ж. В.: *И где се то налазило? Да ли је то био Црна Гора?*

D.: А! Не друго! То је била Црна Гора, препознао сам је, али трансформисана... Није то била она која стварно постоји... Хтео сам да јој – куц! – ударим неколико потеза четкицом. [Смех.] Сећам се, испод тих неких цигли, које су биле окерцрвене, не боје цигле него пре боје пешчара, било је неколико радозналих становника тамо, имали су кокошке са невероватним перјем, али не с другим перјем, већ с лепим, кратким перјем... мале кокошке, али црне, црвене, беле боје... Ето, то је био сан о Црној Гори. Једном сам сањао другачије, била су то брда, уместо да буду прекривена рузмарином и оскудном вегетацијом, била су прекривена незаборавком, и сва брда су била таква, плава, на све стране... То је прелепо! Али сањао сам то кад сам био јако болестан, у болници, сањао сам то у нашем драгом Паризу. Али тај сан је био испровоциран, јер ме је претходног дана посетио пријатељ, земљак, који ми је причао о Црној Гори јер се спремао да се врати тамо...

Ж. В.: *И он је поменуо природу...*

D.: Поменуо ју је на свој начин, али га нисам слушао. Тада је ту био Рекишо<sup>15</sup>, и он

<sup>15</sup>A French painter and writer, Bernard Réquichot (1929–1961) is the author of an original and sombre work. Shortly after his arrival in France, Dado became friends with him, they were almost like brothers. The two men met through the intermediary of Daniel Cordier, who was also Réquichot's dealer. Dado was very affected by the suicide of his friend, which took place in December 1961, and he made a painting as a tribute, *The Large Farm. Homage to Bernard Réquichot* (1962–1963, ill. 44) which combines motifs from Montenegro and French Vexin. See also the interview with Blandine Masson, 1994, in *Peindre debout, op. cit.*, pp. 191–192.

<sup>15</sup>Француски сликар и писац Бернар Рекишо (1929–1961) стварао је јединствена и мрачна дела. Недуго након доласка у Француску, Дадо је с њим склопио готово братско пријатељство. Њих двојица су се упознали преко Данијела Кордијеа, који је такође био Рекишоов трговац уметнинама. Дадо је био веома погођен самоубиством свог пријатеља, које се догодило у децембру 1961. године, и насликао

material and all that, biscuits... Poor old friend! Ah! I was hungry in those days! You know, I was completely washed-out. They had given me an enema and I had nothing left to eat... They didn't want to give me anything [to eat]. I was under observation, I don't really recall, and when they told me that I could eat... It's incredible what one can gobble up, you know, the large intestine was empty, after that you eat newspapers, anything, to fill it, it's scary! Réquichot was bringing me plain biscuits, oranges; I gobbled them up like a dog!

G.V.: *Did you like food then?*

D.: Oh, it's a pain really... That's my reactionary side.

G.V.: *What about cakes, cream? [Laughs.]*

D.: And everything that's pig... horrible, sheer horror, I loathe that.

M.B.: *That's your Muslim side, right?*

D.: I was never able to think, when I eat pork, that I am not eating my neighbour's thigh. I still have a human side with a big H. Chickens, hens, all that... rabbit!

M.B.: *Listen, veal is the same thing...*

D.: How horrible!

M.B.: *Listen, last week...*

D.: You didn't see the face I pulled? Right...

M.B.: *You said yesterday how good it was...*

D.: Listen, I didn't want to upset Hessie<sup>16</sup>. I am a hypocrite like everyone else. I ate because I had to work that afternoon. Telling Hessie... Firstly, the butcher, he delivers to our house and often he screws us, he brings us liver instead of steak, so after the organ transplant I asked him and he said: "Impossible to sell offal nowadays, finished!"

G.V.: *But why?*

<sup>16</sup>Dado's spouse, Hessie (1933–2017) was also an artist. Dado and Hessie met in 1962 in New York, where Dado had exhibited at Galerie Cordier-Warren, in March.

је такође дошао, а ја сам био врло везан за свог пријатеља Рекишоа у ту време, па ми је мој југословенски пријатељ мало сметао. Рекишо и ја смо имали много тема за разговор, а он [пријатељ] се појавио и почео то да ми прича... а ипак, то је испровоцирало тај сан. Рекишо ме је посеђивао сваке недеље, био је једини рођак ког сам имао, доносио ми је да цртам и све то, колаче... Јадан матори! Ах! Како сам само био гладан у то време! Знаш, био сам потпуно исцрпљен. Дали су ми клистир и више нисам имао ништа да једем... Нису хтели да ми дају [храну]. Био сам на посматрању, не сећам се више, а онда су ми рекли да могу да једем... Невероватно је колико можеш да прождереш, знаш, кад је дебело црево испражњено, после једеш новине, било шта, само да попуниш, то је застрашујуће! Рекишо ми је доносио суве колаче, поморанце; прождирио сам то као пас!

Ж. В.: *Али волиш ли клопу?*

D.: Ох, прилично ме смара... То је мој реакционарни део.

Ж. В.: *А колачи, кремиви? [Смех]*

D.: Дакле, све што је свињетина... ужас, одвратно, то не подносим.

M. B.: *То је твоја муслиманска страна, зар не?*

D.: Никада нисам могао да једем свињетину а да не помислим да једем комшијину бутину. Увек имам тај људски осећај, са великим Љ. Кокошка, пилетина, све то... зец!

M. B.: *Слушај, телетина, то је иста ствар...*

D.: Какав ужас!

M. B.: *Слушај, прошле недеље...*

D.: Зар ниси видео какву сам фацу направио? Дакле...

M. B.: *Рекао си да је јуче било веома укусно...*

је платно у његову част, *Велика фарма. Омаж Бернару Рекишоу* (1962–1963, ил. 44), где комбинује мотиве из Црне Горе и француског Вексена. Видети такође интервју са Бландин Масон, *infra*, на стр. 191–192.

D.: Ah, you know, there's Blaiberg<sup>17</sup> on television, eating a slice of heart... That's not on [*general laughter*], you see, but that's how it is. Nobody thought about it except me, because I am a monster... So I asked the question to the butcher boy, who was charming, I asked him: "Tell me, you manage to sell your organs, I mean the organs, all the offal and the rest?" "No," he said, "kidneys, liver, spleen, all that is zero now!" It's a curious phenomenon... I could see it coming, that phenomenon.

M.B.: *How's that? Because of the transplants?*

D.: You see, that yarn that was spun about the heart, all those transplants... The guy, he kills himself on his moped and immediately, they remove his heart. All that is frightening, it's a show, you know...

M.B.: *That, I must say, Blaiberg helping himself to a slice of heart...*

D.: I hit the roof, you understand, because it's crazy the way we talk about horror, horror has taken on an extraordinary presence.

G.V.: *Yes, but cold, still, no?*

D.: Ah! Certainly not, with for example the surgical performances, not cold at all, on the opposite!

G.V.: *Yes, people on the opposite, are passionate... That kind of curiosity...*

D.: No more no less, they are gawkers looking at an accident on the road!

M.B.: *Yes, but you see, it's funny all the same, there are lots of people...*

D.: Anyway, I think that horror story is a very old story, everybody knows it, but we have found nothing, apart from mysticism, that could take its place, that could blow it up... It was Céline<sup>18</sup> who said: "For sixty years,

D.: Нисам желео да нервирам Хеси<sup>16</sup>, знаш. Лицемеран сам као и сви други. Јео сам зато што сам морао да радим поподне. Рећи Хеси... Прво, тај месар је месар који доставља кући и често нас сјебе, донесе нам уместо бифтека цигерицу. Дакле, од када су почеле трансплантације органа, поставио сам му питање, а он ми је рекао: „Немогуће је продати изнутрице, готово!”

Ж. В.: *Зашто?*

D.: Ах, слушај, ту је Блајберг,<sup>17</sup> који је на телевизији и једе парче срца... Није ОК [општи смех], видиш, али тако то иде. Нико о томе није размишљао, осим мене, пошто сам ја чудовиште... па сам поставио питање месару, који је био шармантан. Питао сам га: „Реците ми, успевате ли да продате своје органе, мислим, изнутрице и тако то?” „Не“, казао је, „бубрези, цигерица, слезина, ништа од тога!” Занимљив феномен... Видео сам да долази тај феномен.

М. Б.: *Како то мислиш? Због трансплантација?*

D.: Разумеш, та прича коју су испричали о срцу, све те трансплантације... Човек гине на мотоциклу, одмах му изваде срце. Све то је застрашујуће, то је спектакл, замисли...

М. Б.: *Морам рећи, Блајберг који једе парче срца...*

D.: Ту сам скочио, разумеш, јер је невероватно како се прича о ужасу, ужас је постао нешто изванредно присутно.

Ж. В.: *Да, али увек хладан, зар не?*

<sup>16</sup>Дадова супруга Хеси такође је уметница. Једно од њених дела, које је део донација Кордије, било је изложено у поставци колекција у Центру Помпиду посвећеној уметницама, под називом *elles@centrepompidou* 2009. године. Лепу ретроспективу њеног рада организовала је галерија Арно Лефевр у Паризу, у октобру 2015. године, уз коју је објављена и обимна монографија. Дадо и Хеси су се упознали 1962. године у Њујорку, где је Дадо излагао у галерији Кордије-Варен, у марту.

<sup>17</sup>Реч је о Филипу Блајбергу (1909-1969), Јужноафриканцу, који је био трећи човек којем је трансплантирано срце.

we've had time to think." There's a rupture that takes place, appalling, but we don't see it... Everything is stretched towards the covered side that one doesn't see. Do you realise what death is, and all the stuff in store for us? It is dreadful, it's really shitty. It's even overtaken by stupidity, by horror... Because fabricating horror deliberately is much more serious than... Beasts die, there's lightning killing cows, that's the spectacle of death, which is familiar to me because the slaughterhouse is just next door<sup>19</sup>. I don't feel...

G.V.: *And you go there?*

D.: Quite often...

M.B.: *That's where he goes to get his bones...*

D.: That's right. I know the people at the slaughterhouse very well. Unfortunately, they drink. They are people in full alcoholic euphoria, and they don't bring me much, but they are courageous. That said, when you see those guys, you think of wars and things like that, and even violence on a smaller scale... There is a heron that walks on the pond... The neighbour kills it. I pick up the heron. It's so stupid to kill a heron, dammit.

G.V.: *And why does he kill it?*

D.: Supposedly it eats the trout. You're kidding! In a pond, ask Jean Rostand, he will say... Well, in any book of natural sciences, in a pond, you have an extraordinary fauna that feeds all those birdies. The heron jumping on a trout, really? It's super speedy, a trout, you cannot catch it, that would be a surprise.

France, he had met a man shabbily dressed, looking like a homeless person, with an incredible presence, not far from La Coupole, in the Montparnasse neighbourhood. The next day, in *France Observateur*, he had seen the photo of that man, who was none other than Louis-Ferdinand Céline (see the interview with Kristell Loquet, 2004, in *Peindre debout, op. cit.*, pp. 193-196).

<sup>19</sup>La Bellée, a hamlet located a few kilometres from Hérouval, not far from Vaudancourt, where Dado went regularly with his friend Réquichot. According to Dado, Gérard Patris, who directed the studio of lithograph where Dado started to work shortly after he arrived in Paris, had made a film on Dado in La Bellée, which unfortunately we were never able to trace.

D.: Ах! Никако, на пример с тим хируршким перформансама, уопште није хладно, напротив!

Ж. В.: *Да, људи су штавише острашћени... Та радозналост...*

D.: Ни више ни мање, то су радозналци који гледају саобраћајну несрећу!

М. Б.: *Да, али видиш, ипак је то занимљиво, има много људи...*

D.: Мислим да је, у сваком случају, та прича о ужасу веома стара прича, сви то знају, само што нисмо нашли ништа, осим можда мистике, што би је могло заменити, што би је могло разбити... Селин<sup>18</sup> је рекао: „За шездесет година имамо довољно времена за размишљање.“ Дешава се нека експлозија, разумеш, ужасна, али је не видимо... Све је усмерено ка оном скривеном делу који не видимо. Можеш ли да замислиш шта су смрт и све те ствари које нас чекају? То је ужасно, заиста срање. Чак је и удвостручено глупошћу, ужасом... Јер свесно стварати ужас много је озбиљније него... Животиње умиру, муња убија краве, то је спектакл смрти, који ми је најпознатији јер се клиника налази одмах поред<sup>19</sup>. Не осећам се...

Ж. В.: *И идеш тамо?*

D.: Прилично често...

М. Б.: *Тамо иде по своје кости...*

<sup>18</sup>Није нимало изненађујуће што Дадо овде цитира Селина. Медицинска метафора која се провлачи кроз целокупно дело *Путовање на крај ноћи* сигурно га је привукла због везе са његовим сопственим радом. Дадо је често причао да је, неко време након доласка у Француску, наишао на једног запуштеног лика, налик бескућнику, с невероватним ставом, недалеко од Куполе у четврти Монпарнас. Сутрадан је у *Франс обсерватор* видео фотографију тог човека, који није био нико други до Луј Фердинанд Селин (в. интервју са Кристел Локе, 2004, *Сликати стојећи/Peindre debout*, стр. 193-196).

<sup>19</sup>Ла Беле, место које се налази неколико километара од Ерувала, недалеко од Воданкура, где је Дадо редовно одлазио са својим пријатељем Рекишоом. Према Дадовим речима, Жерар Патри, који је водио литографски атеље у којем је Дадо почео да ради убрзо након доласка у Француску, снимео је филм о Даду у Ла Белеу, али нажалост никада нисмо успели да пронађемо његов траг.

M.D.: *But you talk about death then, and you say: "Do you realise what is in store for us?" You seem to find that...*

D.: Oh, it crushes my spirits a lot! And I find it exhausting. Yes, it's something, it's perhaps the only thing that... that prevails...

M.D.: *But on what level?*

D.: On the physical level, naturally. I am a painter, I live in the world of forms, so it's on that plane that death appears as some kind of volcanic eruption, of horror...

M.B.: *Yes, horror, but in so far as, as a painter, you live in a world of forms, death could on the contrary seduce you...*

D.: Ah no! Absolutely not!

M.B.: *But you see what I mean, with the forms it can generate, the decomposition. There's something alive about death...*

G.V.: *That's where it connects with the horror, if death was an interruption...*

D.: Precisely, for example I am convinced that some form of consciousness exists in a guy who's just died, including in his skeletal state. I can perfectly imagine that when I am dead, I'll see my own decomposition. You see, it's a mystical form of damnation. But damnation is life, to be alive is a form of terrible damnation, the most extraordinary. That's the problem, the crux of everything, in my opinion, to believe that it is not damnation, you know, of two things, one... For me it is one.

M.B.: *What, of what, of living, of existing?*

D.: Obviously, with all the spectacles that are in store afterwards! Personally it perturbs me a lot, and then in nature, I see much more death than life. In various forms...

G.V.: *Even in nature like this one?*

D.: Yes, of course, especially.

M.B.: *But it's very strange the way you talk about nature, and you perceive the things of nature...*

D.: Ultimately, I think that nature fascinates me because it is given to us to see in

D.: Па да. Веома добро познајем људе у клаоници. Нажалост, они пију. То су људи у пуном алкохолном заносу и не пружају ми много, али су добри. Ипак, када видиш те ликове, помислиш на ратове и сличне ствари, па чак и на насиље у најмањем облику... Нека чапља која шета по рибњаку... Комшија је убије. Ја покупим чапљу. Стварно је тако сулудо убити чапљу, јебига.

Ж. В.: *А зашто је убија?*

D.: Наводно зато што једе пастрмке, ма дај! У свакој бари, питај Жана Ростана, он би рекао... У било којој књижи из биологије, у бари имаш невероватан еко-систем који храни све те птице. Чапља ће скочити на пастрмку, ма дај! Пастрмка је страшно брза, тешко да би је ухватила, много би ме то чудило.

М. Б.: *Али причаш о смрти и кажеш: „Схваташ ли шта нас чека?“ Изгледа да то доживљаваш...*

D.: Ах, то ме много погађа! И сматрам то веома тешким. Да, то је можда једина ствар која... која доминира...

М. Б.: *Али у ком смислу?*

D.: Ах! Па наравно у физичком смислу. Ја сам сликар, живим у свету форми и управо у том контексту смрт долази као нека врста вулканске експлозије, ужаса...

М. Б.: *Да, ужаса, али с обзиром на то да као сликар живиш у свету форми, смрт би могла, напротив, да те привуче...*

D.: Ах, не! Никако!

М. Б.: *Али разумеш шта хоћу да кажем, због форме коју може да створи распадање. Смрт има нешто живо у себи...*

Ж. В.: *Ту се спаја са ужасом, ако би смрт била прекид...*

D.: Тачно, на пример, уверен сам да може постојати нека врста свести код особе која је управо умрла, све до потпуног скелетног стања. Савршено могу да замислим да, када умрем, видим сопствено распадање. Разумеш, то је мистична форма проклетства. Али проклетство је живот, бити жив

our lifetime. We experience our own death I think each time we see something beautiful in nature. There is that extraordinary dimension there.

G.V.: *Because we experience a sensation of eternity in front of nature?*

D.: Exactly! We are shit, really. It's something I'm going [to paint?] one day... Perhaps that's this kind of bitterness one has when seeing, for example, the view of Lake Scutari. For me, it is a door open beyond, yes... It was so closed.

G.V.: *Which was closed by the three horses?*

D.: Well, yes, for example, and it was closed in a rather terrifying way because the scene I saw with my friend Cugo [on Lake Skadar]... He was killed in a hunting accident, that friend - I heard about it when I was already in France. Twenty years ago, he was killed by his brother while hunting on Lake Scutari in a rowing boat. He no longer had a head, gone! The gun just went off... People say that he murdered his brother. Can you imagine, my mate, well his brother, who brings back the boat with his brother who no longer has a head... He must have been left with his jaw or something like that, because with a hunting rifle, at close-range, there's no longer any head! I heard about it in Courcelles<sup>20</sup> when I had just arrived, my father wrote to me to tell me that my friend Cugo was dead. Well, it was with him that I was going on those escapades. It's strange that he had landed there, it was not a similar scene, because he was shooting ducks in the winter, or something like that. His death really upset me. You see, perhaps it's today. You see, I have never really thought about that view, I have never made a comparison, but now, talking about it...

M.B.: *You are talking about nature which gives you a kind of feeling of eternity?*

<sup>20</sup>Courcelles-lès-Gisors (Eure), where Dado took over, at the end of the 1950s, an old derelict cinema with the help of Daniel Cordier, his dealer, before he settled in Hérouval in 1960.

је најстрашнија, најневероватнија форма проклетства. То је, мислим, проблем, срж свега, да верујемо да то није проклетство, знате, две ствари... За мене, једна од њих то јесте.

М. Б.: *Шта, шта је, живети, постојати?*

D.: Наравно, са свим спектаклима који долазе касније! Мене лично то много мучи, и у природи видим много више смрт него живот. У разним облицима...

Ж. В.: *Чак и у природи као што је ова?*

D.: Ах, да, наравно, нарочито ту.

М. Б.: *Али ипак, врло је чудно како говориш о природи и како доживљаваш ствари из природе...*

D.: Мислим да ме природа на крају крајева фасцинира јер нам је током нашег живота дато да је видимо. Сваки пут, мислим, када видимо нешто лепо у природи, осетимо сопствену смрт. То је та изванредна димензија.

Ж. В.: *Зато што пред природом имамо осећај вечности?*

D.: Тачно! Ми смо срање. То је нешто што ћу једног дана [насликати?]... Можда је то та врста горчине коју осећамо, на пример, када гледамо панораму Скадарског језера. За мене, то је заиста отворена капија ка оностраном, зар не. Било је тако затворено...

Ж. В.: *Која је била затворена због три коња?*

D.: Па да, на пример, и била је затворена на прилично застрашујући начин, јер приказ који сам видео са својим пријатељем Цугом [на Скадарском језеру]... Тај пријатељ је убијен у лову - сазнао сам то када сам већ био у Француској. Пре двадесет година убио га је брат у лову на Скадарском језеру, у чамцу. Више није имао главу, бум! Претпостављам да је пушка случајно опалила... Људи кажу да је брат убио свог брата. Можеш ли да замислиш, мој пријатељ, заправо његов брат, који враћа чамац с братом који више нема главу... Вероватно му је остала само вилица или тако нешто, јер сачмарица из близине,

D.: Yes, anyway... You know, let's stop. I want to point it straightaway, the stories, nature, death and all that, it seems too huge...

G.V.: *What do you mean by "too huge"?*

D.: Too frightening, it doesn't have any computable dimension, and, because of that, it's a...

G.V.: *For example, you observe a pond, is it one of the most living things that exists, a pond?*

M.B.: *Yes, with a microscope...*

G.V.: *Yes, that's right, last time you showed us that...*

D.: Yes... but in the end, even in the pond, the ultraviolet kills all the micro-organisms, and one has to look in the sludge, hidden in the shadow where there's no movement of water...

M.B.: *You talk about nature... I always felt the way you apprehend everything that happens in nature, and there is a very strange thing that delights me because I think it is an extraordinary encounter, it's the same with Hessie...*

D.: Yes, because there's no need to demonstrate it any more, Hessie used to live in big cities before, you see? The presence of death in the countryside is much more violent, certainly, than in the city.

G.V.: *In the city, it is made to disappear...*

D.: In the city there are the dustmen, that artificial side, that side that starts again every morning at dawn, it functions, that's it. But in the countryside, no. Mud catches your legs, it's just not the same... This winter for example, I was almost buried alive, a real shit! I was walking, and I had mud up to here... That's it, it was already starting. [Laughs.] There was really a kind of slimy mouth, there, taking hold of you...

M.B.: *But is it a sensation against which you feel you can react, or is it too pervasive?*

D.: It all depends on the state of mind and the life that are inflicted on you at that moment. For example, the spring and stuff like that, it's quite scary, that extraordinary energy...

глава једноставно нестане! Сазнао сам то у Курселу<sup>20</sup>, кад сам тек стигао тамо, отац ми је написао да је мој пријатељ Цуго мртав. Е па, с њим сам ишао на те излете. Чудно је да је завршио тамо, јер то није био сличан приказ, пошто је ловио патке зими или нешто слично. Његова смрт ме је потресла. Знам, можда данас... Знам, никада нисам размишљао о том приказу, никада нисам повезивао те ствари, али сада, док вам ово причам...

*М. Б.: Говориш о природи која ти даје неку врсту осећаја вечности?*

D.: Да, у сваком случају... Знам, хајде да прекинемо. Желим одмах да напоменем, те приче о природи, смрти и свему томе, делују ми превише огромно као теме...

*Ж. В.: Шта желиш да кажеш тиме „превише огромно“?*

D.: То је застрашујуће, у ствари, то нема мерљиве димензије и због тога је то...

*Ж. В.: На пример, када посматраш рибњак, то је једна од најживљих ствари које постоје, рибњак?*

*М. Б.: Да, под микроскопом...*

*Ж. В.: Ах, тачно, прошли пут си нам показао...*

D.: Да... али на крају крајева, чак и у бари, ултраљубичасти зраци убијају све микроорганизме и мораш да тражиш у муљу, скривено у сенци где нема никаквог покрета воде...

*М. Б.: Говориш о природи... Увек сам осећао начин на који заправо доживљаваш све што се дешава у природи и постоји једна врло чудна ствар која ме очарава, јер смаграм да је то изванредан сусрет, а то је да је код Хеси исто...*

D.: Да, јер то више није потребно доказивати, Хеси је раније живела у великим градовима, разумеш? Присуство смрти на

<sup>20</sup>Курсел-ле-Жисор (ег.), где је Дадо крајем педесетих преузео напуштени бивши биоскоп уз помоћ свог трговца Данијела Кордијеа, пре него што се 1961. године настанио у Ерувалу.

## [2nd tape]

M.B.: *All in all, you are made for earthly paradise, no?*

D.: Oh yes, certainly, for sure!

G.V.: *What about old painting?*

D.: I was already asked that question, in fact... It has been recorded. There you go! They told me: "What do you think of culture?" It was in 1968, of course, it was complete chaos. It was the question they asked everyone. And suddenly... Today, if I was looking at that painting again, I'm not sure I would like it... At that time, when I saw it, it was the Virgin of Fouquet, in Antwerp. Oh, it was a beautiful painting<sup>21</sup>! To say that culture is rubbish... no, that's not okay!

G.V.: *The red angels?*

D.: I was thinking of the racial problems that concern us personally, it is curious that Fouquet painted black and white angels. The blue angels are the black babies, the red angels the white babies. But it's obvious... It's incredible...

G.V.: *What is very surprising are those heads carried by wings, the absence of bodies.*

D.: There was certainly a precise mystic idea underneath, the absence of torso, certainly. It's another quotation of Céline: "the nuisance of the human torso". Well, I had the privilege of contemplating a torso. Headless, just a hand remained, the arm with the hand, but then he was undressed, because he was a wretch of a man who had thrown himself under the train, in front of the Fine Arts school, 80 metres away... But you couldn't see him. But as we knew the area, with a friend we went that way, there were cops, the train had stopped. And then what did we see? Fuck, it was scary...

M.B.: *The guy had been beheaded?*

<sup>21</sup>This passage (which ends with "the absence of bodies") was directly transcribed from the catalogue of the retrospective at CNAC. It doesn't figure on the tape kept at Bibliothèque Kandinsky.

## [Друга трака]

селу свакако је много насилније него у граду.

*Ж. В.: У граду је смрт прикривена...*

D.: У граду постоје ђубретари, тај вештачки аспект, све то што се понавља сваког јутра у зору, што се котрља, шта год. Али на селу, не. Блато те обухвата око ногу, није то исто... Ове зиме, на пример, скоро сам се жив сахранио! Хођао сам и блато ми је било до овде... Ево, већ је почело. [Смех.] Заиста постоји нека врста лепљиве чељустии, тамо, која вас хвата...

*М. Б.: Али да ли је то осећај против ког мислиш да можеш да се бориш или је превише надмоћан?*

D.: Све то зависи од расположења и живота којим си оптерећен у том тренутку. На пример, пролеће и све то, то је све прилично застрашујуће, та невероватна сила...

*М. Б.: На крају крајева, ти си створен за земаљски рај?*

D.: О да, сигурно, дефинитивно!

*Ж. В.: А шта је са старим сликарством?*

D.: Дакле, већ су ми поставили то питање... То је било забележено. Клик! Питали су ме: „Култура, шта мислиш о њој?“ Било је то 1968, наравно, био је потпуни хаос. То је било питање које су постављали свима. И одједном... Данас, када бих поново видео ту слику, нисам сигуран да би ми се допала... Тада, када сам је видео, била је то Фукеова Богородица у Антверпену. Ах, то је била лепа слика!<sup>21</sup> Рећи да је култура смеће... не, то није нормално!

*Ж. В.: Црвени анђели?*

D.: Мислио сам на расне проблеме који нас лично дотичу. Занимљиво је да је Фуке насликао црне и беле анђеле. Плави анђели

<sup>21</sup>Овај део (који се завршава са „без тела“) директно је пренесен из каталога ретроспективе Националног центра за савремену уметност и не појављује се на траци сачуваној у Библиотеци Кандински.

D.: Yes, beheaded! The head was 60 metres away, without the jaw, and combed, it looked like the person who had loved him, that guy – it was a hapless homosexual who had committed suicide, because they were persecuted at that time – that someone had come to comb his hair<sup>22</sup>. His hair was perfectly combed, and the mask without a jaw. He was somehow reduced to a kind of purity. There was no jaw, which is the symbol of food, of destruction, and there were eyes, so there was smell, sight, and then brain. And he was deprived of that... It was very strange that division, like that, at random; but I shuddered when I saw his hand. The hand that kills, the hand that [stretches], that loves... But effectively, it's the hand that is there, formidable, it is not so much the head, it's the hand. It is very strange to see a headless body, and shudder at the sight of a hand.

G.V.: *What about the torso then?*

D.: The torso was total butchery, the trunks [of animals], you can see them in the big butcher shops. Of course, when we look at it a little closer, we realise it is a man, a pair of buttocks, you have the thighs cut off by the train, and then you have the fat – it was a fat guy, he was big, that poor man – and then the bone all that, you imagine? And then there was a kind of explosion around the anus, like that, blood, internal bleeding probably. You could see the blood that had come out of the anus, it was

<sup>22</sup>This passage sheds light on a recurrent motif in the works of the years 1954–1955, that of the amputated torso. In *The Cyclist* (1955, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, see ill. 3), we can see the torso of a woman without arms or legs, with a protruding pubis, very similar to the female character lying down in *The Crucifixion* (1955, ill. 34) (whole, this time), masterpiece of the Belgrade period that had particularly captivated Gilles Deleuze (see [dado.virtual.anti.museum/gilles-deleuze-letter-to-dado](http://dado.virtual.anti.museum/gilles-deleuze-letter-to-dado)). At the end of 1990, Dado confessed to Philippe Piguet, who asked him what memory of the war had the biggest influence on him: "That of the black and white photographs exhibited in 1945 in the window display of the bookshops of the town where we lived. On one you could see a naked woman, very beautiful, whose torso was pierced with holes. It was the first time that sex came to my mind" ("Dado, La peinture, ces deuils successifs" [interview], *Cimaise*, n° 251, January-February 1998).

су црне бебе, а црвени анђели су беле бебе. Али то је очигледно... Невероватно је...

Ж. В.: *Оно што је заиста запањујуће јесу те главе које носе само крила, без тела.*

Д.: Сигурно је постојала нека специфична мистична идеја у вези с тим, одсуство трупа, свакако. То је још један цитат Селина, „поквареност људског трупа“. Па, имао сам привилегију да посматрам један труп. Без главе, остала му је само рука, рука с шаком, али је био свучен, јер је то био несрећник који се бацио под воз, испред Уметничке школе на 80 метара... Али није се видео. Међутим, пошто смо ми познавали тај крај, отишли смо тамо један пријатељ и ја, било је полицајаца, воз је био заустављен. И шта смо видели? Ах, јеботе, било је страшно...

М. Б.: *Лик је био обезглављен?*

Д.: Ах, обезглављен! Глава је била 60 метара даље, без вилице, и почешљана, као да ју је онај ко је волео тог типа – био је то јадни хомосексуалац који је извршио самоубиство јер су у то време били прогањани – дошао да га очешља.<sup>22</sup> Коса је била савршено очешљана, а маска без вилице. Био је стварно сведен на неку врсту чистоте. Није било вилице, која је симбол хране, уништавања, а биле су очи, дакле, мирис, вид и затим мозак. И био је лишен те... Било је врло занимљиво то сечење, тако насумично; али оно што ме је престравило био је поглед на руку. Рука је још један застрашујући детаљ. Рука која убија, рука која [се пружа?], која

<sup>22</sup>Овај пасус сасвим јасно представља један мотив који се понавља у делима из 1954–1955: мотив ампутираниог торза. Тако се, на пример, у *Бициклисти* (1955, Центар Помпиду, Национални музеј модерне уметности, в. ил. 3) може препознати торзо жене без руку и ногу, са истакнутим пубисом, веома сличан женском лику у лежећем положају на слици *Распеће* (1955, ил. 34) (приказан у целини), ремек-делу београдског периода које је посебно фасцинирало Жила Делеза (в. [dado.me/gilles-deleuze-rismo](http://dado.me/gilles-deleuze-rismo)). Крајем 90-их Дадо је поверио Филипу Пигеу, који га је питао које је његово најдубље сећање на рат: „Оне црнобеле фотографије које су биле изложене 1945. године у излогу књижара у граду у којем смо живели. Међу њима је била и слика наге жене, предивне, чији је торзо био пробушен рупама. То је био први пут да је секс био призван у мој ум“ („Дадо. Сликаство, те узастопне жалости“ [интервју], *Cimaise*, бр. 251, јануар-фебруар).

horrible, absolutely horrible, and the people, I hadn't seen them!

M.B.: *But it was the hand that had you...*

D.: The hand was dirty, in fact, it was very odd, his hand was very dirty, all black like that.

G.V.: *He was holding on.*

D.: Probably... He was holding on, of course, how stupid of me, I had never thought about that. In the convulsions, the hand out of reflex probably, had remained clinging. It was filthy.

M.B.: *You say, the hand is more formidable than the head?*



Ил. / III. 77 *Цуго / Cugo*, 1955

воли... Али, у ствари, то је рука која је ту, застрашујућа, не толико глава, колико рука. Веома је занимљиво видети одсечену главу и дрхтати на призор једне руке.

Ж. В.: *А труп, шта је с трупом?*

Д.: Па, труп је био права касапница, трупове [животиња] виђамо у свим великим месарама. Наравно, када боље погледамо, схватимо да је то човек, стражњица, бутине исечене возом, и онда сало – био је дебео, тај несрећни човек – и кост и све то, видиш. И била је као нека експлозија из ануса, крв, унутрашње крварење, вероватно. Видела се крв која је изашла из ануса, било је страшно, апсолутно страшно, а људе нисам видео!

М. Б.: *Али рука те је...*

Д.: Рука је била прљава, иначе, било је врло чудно, имао је руку врло прљаву, потпуно црну, тако.

Ж. В.: *Држао се.*

Д.: Вероватно... Држао се, наравно, глуп сам, никад нисам помислио на то. У конвулзијама, рука се несвесно ухватила. Била је потпуно прљава.

М. Б.: *Кажеш да је рука најстрашнија, страшнија од главе?*

Д.: Више него гениталије, ако хоћеш...

М. Б.: *Не, али више од главе?*

Д.: О па глава, да, глава је била страшна!

М. Б.: *То значи да је с обзиром на то да глава није била присутна, рука те је вероватно узрујала...*

Д.: Не, али знаш, постоји лек за то, за ослобађање од тих опсесија, то је, на пример, мислим, невероватан гениј примитивне уметности. Они су успели да направе неку врсту веома паметног, фантастичног заобиласка, пошто су чак и главе код Фукеа, кад мало размислиш, без тела, ти одсечени анђели тако у ваздуху...

М. Б.: *А ни боја баш не помаже.*

D.: More than the genitals, if you wish...

M.B.: *No, but more than the head?*

D.: Oh, the head yes, it was horrible, the head!

M.B.: *That is, because it was no longer there, it was the hand that disturbed you, undoubtedly...*

D.: But you know, there's a remedy for that, to get rid of those obsessions, for example, it seems to me, it is the extraordinary genius of primitive art. They succeeded in doing some sort of very clever, marvellous detour, for, in short, even Fouquet's heads there, are quite terrifying when we think about it a little, without bodies, those headless angels like that, in the air...

M.B.: *And the colour makes matters worse.*

D.: That's it. But I think that more and more I return to primitive art, I look at that, I think of the deliberate sensibility.

G.V.: *You mentioned Mantegna earlier...*

D.: Yes indeed, I like his Christ<sup>23</sup> very much, it is a painting I was very keen on seeing. On my way to France, I stopped in Milan, at the Brera, and I saw my Jesus, the most beautiful ever painted. He was a fantastic guy, Jesus, for his time, and on that painting, it's really him... A beautiful painting, do you know it?

M.B.: *Yes, of course.*

D.: On the hessian canvas. No colours, and not much paint.

G.V.: *By the way, what struck me when you mentioned it, is that there's a kind of similitude in your way of using colour...*

D.: With Mantegna?

G.V.: *The greyness of Mantegna, that kind of slightly ethereal aspect...*

D.: Yes, of course! As you know, I was born only a few hundred kilometres from Italy. The

D.: Тако је. Али мислим да се све више окрећем примитивној уметности, гледам то, мислим, то је жељени сензибилитет.

Ж. В.: *Причао си о Мантењи малопре...*

D.: А да, много ми се свиђа његов Христ<sup>23</sup>, то је слика коју сам полетео да видим. Када сам долазио у Француску, зауставио сам се у Милану, у Брери, и видео сам свог Исуса, најлепшег који је икада насликан. Он је готиван лик, Исус, за своје време, и ту је стварно он... Лепо је то дело, знате ли га?

М. Б.: *Да, наравно.*

D.: На јути. Без боја и врло мало насликано.

Ж. В.: *И баш то што ме је изненадило када си о томе причао јесте да постоји нека врста сличности у твојем начину коришћења боје...*

D.: Са Мантењом?

Ж. В.: *Мантењине гризајле, та њихова помало неопипљива страна...*

D.: А, да, наравно! Знаш, ипак сам рођен неколико стотина километара од Италије. Далматинска обала је мала Италија која ту шета ... Некада је то била грчка колонија, римска, па после Италија... То небо...

М. Б.: *У твојој уметности види се та близина Италије, а мени се више пута догодило да гледајући твоје слике помислим на Немце.*

D.: Дакле, што се тиче класичног сликарства, ако можемо говорити о некој врсти образовања, јер дете од четрнаест година које иде у уметничку школу има уметничке књиге, на сву срећу. Раније, у Црној Гори, ако би дете ишло у уметничку школу, морало је отићи у Италију да види слике, или у Немачку, или у Француску. Ја сам остао на месту. Књиге... Много је боље гледати класичне слике у књигама него уживо, јер да бисте видели оригинал, морате путовати, исцрпљени сте, лоше су осветљени. Мислим

<sup>23</sup>Lamentation over the Dead Christ (circa 1480), by Mantegna, was one of Dado's favourite paintings.

<sup>23</sup>Мантењино *Оплакивање Христа* (око 1480) била је једна од омиљених Дадових слика.

Dalmatian coast is a little Italy that's meandering there...It used to be a Greek colony in the past, then Roman, and after that, Italy... That sky...

M.B.: *In your painting, you indicate Italy is close as far as your painting is concerned, and I happened to think, more than once in front of your drawings, of the Germans.*

D.: Well, as far as classical paintings are concerned, if one talks about a certain training, because a kid of fourteen who's at the Fine Arts school he has art books, fortunately. Yesterday in Montenegro, if he was studying at the Fine Arts the kid, he had to go to Italy to see paintings, or to Germany, or to France. But I stayed put. Books... It's much better to look at classical paintings in books than in reality because the originals, to see them you have to walk, you are exhausted, then they are badly lit. We are almost always disappointed I think, when we see the original, because they are badly lit at that moment, you are exhausted, you have made the journey, while there, on the spot, I spent hours, entire afternoons looking at classical paintings. And the painter who fascinated me the most and in my very first paintings we can see his influence, was [Konrad] Witz. That chest by Witz...

G.V.: *It is strange, but not at all contradictory, what you admire is constructed painting, at least what you talk about, Mantegna, Fouquet, Witz...*

D.: Yes, yes, yes.

G.V.: *And you could have spoken to us spontaneously, well, someone who can precisely have a superficial vision...*

D.: Goya, no?

G.V.: *...would have said Bosch, Grünewald, Goya...*

D.: No, not at all, it's the complete opposite, there are always masters like that... For example, Witz is the one who gave me the most, and he's the least known. Witz is very little known, I have never seen his paintings in reality, but the draperies, the architecture, the details are very beautiful. No, for me Bosch is

да је човек готово увек разочаран када види оригинал, јер у том тренутку су лоше осветљени, исцрпљени сте, путовали сте, док ја, на свом месту, проводио сам сате, читава поподнева, гледајући класичне слике. А сликар који ме је највише фасцинирао и чији се утицај може осетити у мојим првим сликама јесте [Конрад] Виц. Та Вицова прса...

Ж. В.: *То је занимљиво и заправо није нимало контрадикторно. Оно чему се ти дивиш јесте конструктивно сликарство, мислим, оно о чему говориш, Мантења, Фуке, Виц...*

D.: Да, да, да.

Ж. В.: *И могао си спонтано да нам причаш, мислим, неко ко управо може имати површну перспективу...*

D.: Гоја, не?

Ж. В.: *...би рекао Бош, Гриневалд, Гоја...*

D.: Не, нимало, баш потпуно супротно, такви мајстори увек... На пример, Виц је тај који ми је највише пружио, а он је тај који је најмање познат. Виц је врло мало познат, никада нисам видео његове слике, али драперије, архитектура, детаљи, то је све врло лепо. Не, за мене, Бош, то је као да је насликано јуче, то је застрашујућа виртуозност. Бројгел је бољи, мислим, јачи је, стварнији. Бош, он се лепо зезао, очигледно.<sup>24</sup>

Ж. В.: *А Гриневалда, јеси ли видео?*

D.: Не. Волим друге Немце, више волим [Мартина] Шонгауера.

Ж. В.: *И овде, такође, више волиш конструктивни примитивизам него делиријум.*

<sup>24</sup>На крају свог живота, Дадо ће ипак изразити своје дивљење према Бошу: „Обожавам Хијеронима Боша, његова виртуозност ме фасцинира. Волим да посматрам његова дела, чак и у репродукцији. Када сам стигао у Париз, 1956. године, једна од првих ствари које сам урадио била је да одем у музеј у Сен Жермен у Леје Сен Жермен ан Ле да бих се дивно Бошовој слици *Мађионичар* (Елизабет Кутирје, „Дадо или уметност 'страшна насумичност'“ [интервју], *Апсолутно уметност*, бр. 29, мај-јун 2009, стр. 54).

like it was painted yesterday, his art is incredibly masterly. Breughel's is better, I think, it's stronger, more genuine. Bosch, he was having a laugh, that's obvious<sup>24</sup>.

G.V.: *And Grünewald, have you seen them?*

D.: No, I prefer the other Germans, I prefer [Martin] Schongauer.

G.V.: *And there too, you choose structured Primitivism over madness.*

D.: Yes, clearly, perhaps because it represents something exotic for me compared to my own work.

M.B.: *Exotic? Your paintings in general are bloody structured.*

D.: Those which are successful, unfortunately... *Tonton* is really structured for example. And then the other one, *Arlequin*, also.

M.B.: *The one that's in the house, the large one, is fantastically structured.*

D.: No, not that one, no, it's an explosion that one, it's an eruption.

M.B.: *Yes, maybe it's erupting, but what organisation, what composition in the erupting! Earlier on, you said about two or three paintings, that one can really feel that the composition is a...*

D.: Well yes, but it's the foundation of an artwork! For a painting to have its own life, it has to be composed. If it falls flat on its face, it's because something went wrong, there's no wriggling out of it, right... [Silence.] But you studied art history, no? You travelled in Europe a lot for your studies, naturally?

G.V. and M.B.: Yes...

D.: О! Да, тотално, можда зато што то представља бег за мене у односу на мој властити рад.

M. Б.: *Бег? А твоје слике су генерално врашки добро конструисане.*

D.: Оне које су успешне, нажалост... На пример, *Тонтон* је врашки добро конструисано дело. А и она друга, *Арлекин*, такође.

M. Б.: *Она што је код куће, велика, она има фантастичну конструкцију.*

D.: Ах! Не, не то, то је ерупција, то је експлозија.

M. Б.: *Да, можда експлозија, али каква организација, каква конструкција у тој експлозији! Уосталом, малопре си рекао за два или три платна, да се осећа да је конструкција...*

D.: Ах, али то је основа уметничког дела! Да би слика имала свој сопствени живот, мора бити конструисана. Ако разбије нос, то значи да је нешто пошло наопако, нема шта даље да се мозга... [Тишина.] Али ви сте учили историју уметности? Пуно сте путовали по Европи, због студија, наравно?

Ж. В. и М. Б.: *Да...*

D.: Занимљив је тај феномен класичног сликарства, заиста. Постоје непријатности, као што су, па „ох, чудо!“ Све то, на крају...

Ж. В.: *Хоћеш рећи „непријатности“... У ком случају, на пример?*

D.: Па, видиш, један Ел Греко из Фрик колекције у Њујорку, на пример, један грчки војник<sup>25</sup> са брадом. Имао сам осећај да ће ме пљунути у фацу тај човек. Брадат је, гледа те. То је предивно, огромно, али не знаш шта да мислиш. Не мислим да је то заиста генијална реконструкција света. Нажалост, тај човек је само седео ту. Ел Греко га је савршено насликао и то је то. И пази, све је доприносило стварању дела. Класични сликари су били невероватно привилеговани,

<sup>25</sup>Дада сећање вара у питању је заправо Винченцо Анастаџи (1571–1576), рођен у Перуђи. Ова значајна личност Малтешких витезова учествовала је у бици против Османлија 1565. године.

D.: It's strange that phenomenon of classical painting, right? There's uneasiness, like that, successively, that one experiences, then 'oh wonders!'... All that in the end...

G.V.: *You meant to say 'uneasiness'... In which case, for example?*

D.: Well, you see, a El Greco in the Frick Collection in New York for example, a Greek serviceman<sup>25</sup> [sic] with a beard. I felt he was going to spit at my face, that guy. He has a beard, he's looking at you. It's magnificent, it's huge, but we don't know what to think of it. I don't think it's a really great reproduction of the world. Unfortunately, that guy has sat there. El Greco painted him perfectly, end of story. Mind you, everything contributed to the creation of the work. Classic painters had many privileges, because the stone-cutter was talented, the gunsmith too, and the architect the same. Try to make a painting [laughs] today with a block of council flats, it's just not possible... The elements have burst, they have fallen in the shit, and it's good I think, that's when we can look at the problem in a way that's more... I am very happy to live in the present time because I benefit from an absolutely total solitude.

G.V.: *And that solitude... For example, you talk about Frick, and New York, how did you feel in New York? Because in reality, it must be terrible for someone who... Well, there's a dehumanised side but there's also a side...*

D.: The city of New York? But it is too human, that city, it was the Old Testament really, the city itself, as it is. It's certainly the least hypocritical city on earth, I don't know many others, but New York crackles with life, it's a city that's upright, there's no problem. As for that poor El Greco in New York, I don't really understand what he's doing there! In the Escorial, it's different, the walls are there, the landscapes and everything, but there! It made

<sup>25</sup>Dado's memory is failing him; he is talking about *Portrait of Vincenzo Anastagi* (1571-1576). Born in Perugia, that great figure of the Knights of Rhodes took part in a battle against the Ottomans in 1565.

јер је кројач био генијалан, оружар такође, архитекта исто. Покушај данас да направиш слику [смех] с неким социјалним становима, то није могуће... Елементи су разбијени, пали су у срање, и то је добро, мислим, то је начин на који можемо да гледамо проблем на... Веома сам срећан што живим данас јер имамо апсолутну тоталну самоћу.

Ж. В.: *А та усамљеност... На пример, причаш о Фрику и Њујорку, шта си осећао у Њујорку? Јер, на крају, то мора да је страшно за некога ко... Па, постоји та дехуманизована страна, али такође постоји и страна која...*

D.: Град Њујорк? Али тај град је невероватно људски, то је стварно као Стари завет, сам живот какав јесте. Сигурно је то најмање лицемеран град на свету, не познајем много других, али Њујорк пршти од живота, то је град у ерекцији, ту нема дилеме. Што се тиче тог јадног Ел Грека који се налази тамо у Њујорку, баш не видим шта он тражи тамо, мислим! У Ескоријалу је другачије, ту су зидови, пејзажи и све, али овде! Било ми је мука док сам обилазио те слике. Био је тамо и један Рембрант...

M. Б.: *Да ли те Рембрант нервира?*

D.: Шта? Не, уопште не...

M. Б.: *Али те баш не занима.*

D.: Било, јеси ли био у Њујорку?

M. Б.: *Нисам.*

D.: Треба да одеш...

M. Б.: *Да, веома је занимљиво...*

Ж. В.: Зар те не привлачи?

M. Б.: *Не, искористићу неку прилику...*

D.: Тамо сам упознао Хеси, у Њујорку. Хеси је имала два сина, то су ми најстарији. У то време је имала своја два мала детета. Живела је у јадној прчварници, у невероватном кварту.

Ж. В.: *У ком кварту си ти живео?*

<sup>24</sup>At the end of his life, however, Dado declared his admiration for Bosch: "I adore Hieronymus Bosch, his virtuosity captivates me. I love contemplating his works, even in reproduction. When I arrived in Paris in 1956, one of the first things I did was to go to the Saint-Germain-en-Laye museum to see Bosch's painting, *The Conjurer*" (Élisabeth Couturier, "Dado ou l'art 'atroce aléatoire'", [interview], *Art absolut*, no 29, May-June 2009, p. 54).



Ил. / III. 78 Икар / Icarus, 1955

me sick seeing those paintings in that place. There was a Rembrandt...

M.B.: Does Rembrandt bore you?

D.: What? No, it's not that...

M.B.: But you don't care.

D.: Billot, you went to New York, no?

M.B.: No.

Д.: На Лоуер Ист Сајду.<sup>26</sup> Те квартове аутоматски греје град. Имају фрижидере и све. Има и пацова.

<sup>26</sup>Кварт у којем је Дадо боравио 1962. године, насељен претежно имигрантима из источноевропских земаља – Украјине, Пољске, између осталих. Тај квартал га је инспирисао за наслове дела, попут *Бовери Беба I* (1977, приватна колекција) или Триптих са Боверија (1975, Галерија Жан Бише Жежер, Париз).

D.: You must...

M.B.: Yes, it's very strange...

G.V.: You are not tempted?

M.B.: That's not it, but I'll take advantage of the right set of circumstances...

D.: I met HESSIE there, in New York. HESSIE had two boys, the big ones. She had her two little kids at the time. She lived in a dump, you know, that neighbourhood, you wouldn't believe it.

G.V.: You used to live in which neighbourhood?

D.: Lower East Side<sup>26</sup>. But in those neighbourhoods, the places are all automatically heated by the city. They have fridges and everything. And there are rats.

G.V.: What about the underground?

D.: Oh, that underground is scary, with the wire mesh<sup>27</sup>... There's just the hand, it's always the same in fact. There's a wonderful literary work by Gérard de Nerval, *La Main enchantée*, do you know it?

G.V.: I'm not sure.

D.: You don't know it? I'll have to lend you the book.

M.B.: Is it the story of the devil?

D.: Yes, if you want.

M.B.: It's a devil story, yes. I remember it, there was also a film.

D.: A film was made from *La Main enchantée*?

M.B.: It's called *La Main du diable*<sup>28</sup>, I think.

<sup>26</sup>A neighbourhood mainly populated with immigrants from Eastern Europe – Poland, Ukraine among others – in 1962, the year when Dado travelled there. It inspired him with titles for his works, like *Bowery Baby I* (1977, private coll.), and *Bowery Triptych* (1975, Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris).

<sup>27</sup>Dado happened to mention at times, and not without strong emotion, the courage of his Montenegrin fellow-countrymen who had emigrated to New York and taken part in the construction of the underground.

<sup>28</sup>Film made by Maurice Tourneur in 1943.

Ж. В.: А метро?

Д.: Ах, тај метро је застрашујући, са оном решетком...<sup>27</sup> Увек је ту рука, заправо увек иста рука. Постоји једно предивно књижевно дело Жерара де Нервала, *Опчињена рука*, знате ли га?

Ж. В.: Не, не знам шта је то.

Д.: Не знаш? Па, даћу ти књигу.

М. Б.: Да ли је то прича о ђаволу?

Д.: Да, може се тако рећи.

М. Б.: То је ђаволска прича, да, да. Сећам се, био је неки филм.

Д.: Снимљен је филм по *Опчињеној руци*?

М. Б.: Мислим да се звао *Ђавоља рука*<sup>28</sup>, ако се не варам.

Ж. В.: А шта за тебе представља цртеж у односу на сликарство?

Д.: Ментална вежба, слично као моје скулптуре. Цртеж је нешто што се баца на папир, то нису ствари које могу да уклоним, на пример, не скицирам их оловком, већ их директно цртам...

Ж. В.: Док, насупротив томе, у сликарству стално бришеш...

Д.: Стално бришем, тако је.

Ж. В.: Као да „једеш“ своју слику...

Д.: Слика која заиста има свој живот и која је лепа, то је слика у којој има барем десет других слика; она је завршена десет пута и та десета верзија је та која на крају зрачи претходним сликама које су избрисане.<sup>29</sup> То је, мислим, проблем како створити

<sup>27</sup>Дадо је понекад с великим емоцијама спомињао храброст својих сународника из Црне Горе који су емигрирали у Њујорк и учествовали у изградњи метроа.

<sup>28</sup>Филм је режирао Морис Турнер 1943. године.

<sup>29</sup>Преклапање и прекривање карактеришу Дадов приступ у његовим сликама, цртежима, као и у гравирама. На својим сликама Дадо жртвује неколико верзија (понекад и десетак), док с гравирама или цртежима користи могућности које нуди преклапање. Један део из необјављеног интервјуа с Кристијаном Деруеом, реализован у оквиру припрема за изложбу „Експресивност потеза“ у Центру Помпиду 1981. године, у том смислу веома добро објашњава:



G.V.: *What about drawing, what does it represent for you, compared to painting?*

D.: A mental exercise also, like my sculptures. A drawing's created like that, it's not something you can remove for example, I don't sketch them with a pencil, I draw directly...

G.V.: *While in painting, on the opposite, you erase all the time...*

D.: I erase all the time, it's true.

G.V.: *You eat your painting...*

D.: A painting that really has a life of its own and is beautiful is a painting in which there is at least ten states, it has been ten times completed, and it's the tenth time that counts, that finally radiates from those ten previous paintings that were erased<sup>29</sup>. That is, I think, the problem with producing a very strong painting. Firstly, I am incapable of imagining the painting I'm going to do<sup>30</sup>. As soon as I have an idea,

<sup>29</sup>Superimposition and overlapping characterise Dado's method in his paintings, his drawings and his prints. In his paintings, Dado sacrifices several versions (sometimes up to ten) while in his prints and drawings, he makes the most of the possibilities offered by superimposition. A passage in a not previously published interview with Christian Derouet, conducted within the preparations for the exhibition 'L'exaspération du trait' at Centre Pompidou in 1981, is very enlightening in that respect: "To sum it up [...], I make ghost works. I call them ghost because the visitor doesn't see them, and neither do I. Why? Because they are either taken over, covered by a layer of paint when it's a painting, or they are blackened by a dark background - there are drawings with a black background or figures superimposed, you see, in some drawings made with Indian ink, there are superimpositions [...]. You see [in that drawing], that head has been drawn on top of that figure, they merge, that's what interests me. It is a discovery I made on another battlefield, which is copper-plate engraving. I have no qualms re-engraving a figure on top of another figure, as on a photo plate on which you would make a superimposition. With Indian ink, it works wonderfully well. My paintings are made like that too. When, in one of my paintings, you have two or three figures that are placed tightly one next to the other, they are, so to speak, repainted one on top of the other, without for all that the third, which arrives in third position, concealing the two others. It makes a whole, it's inlaid... [...] I try, while working on those limited aggressions, to simply increase the expressiveness of my drawing."

<sup>30</sup>Dado hasn't made studies for his paintings for a long time. We can guess that it was not the case in his earlier works, because we have two studies that prove it: one for *The Crucifixion* (1955), the other for *The Cyclist* (1955). In the later works, we know of only one study, for *The Large Farm. Homage to Bernard*

веома снажну слику. Прво, нисам способан да замислим слику коју ћу направити.<sup>30</sup> Свака идеја, ето, то је безвредно. Понекад, магловито, помислим да ћу направити... Увек почињем од градилишта, мислим, једно добро градилиште, и на крају насликам само једну особу. Понекад ту убацам и неки булдозер...

Ж. В.: [Смех.] *Пролазиш преко гомиле плаветнила...*

Д.: Да, и задржавам један лик.

Ж. В.: *То је оно где је, на крају, слика смрт и васкрсење.*

Д.: Ах да, који се смењују, који се окрећу, то је циркуларни покрет.

Ж. В.: *То је само циклус живота, да.*

Д.: Увек ме је то плашило, никада нисам знао како су насликане те прелепе слике о којима смо говорили. Не верујем да су почели од једног краја и завршили на другом. То би ме веома изненадило. То би личило на апсолутно људски недостижан подвиг.

Ж. В.: *Управо, цртеж је често служио да се рекреира тај циклус: припремни цртежи. Твоји цртежи никада нису припремни.*

„На крају, правим [...] фантомска дела. Зовем их фантомима јер их ни посматрач ни ја не видимо. Зашто? Зато што су или прекривена слојем боје када је реч о слици, или су затамњена црном подлогом – има цртежа са црном подлогом или са ликовима који се преклапају, видиш, на неким цртежима тушем има преклапања [...]. Видиш [на овом цртежу], ова глава је нацртана преко овог лика, они се стапају, то је оно што ме занима. То је откриће до којег сам дошао на другом бојном пољу, а то је бакротиск. Немам никаквих задршки да прецртам један лик преко другог, као на фото-плочи где би направио преклапање. У тушу се то фантастично слаже. Моје слике су направљене на исти начин. Када на једној од мојих слика имаш два или три лика који се тискају један уз другог, они су, да тако кажем, префарбани један преко другог, а да трећи, који долази као трећи, не прикрије претходна два. Све то чини целину, то се утискује... [...] Покушавам, вршећи те агресије, да једноставно повећам експресивност свог цртежа.“

<sup>30</sup>Дадо већ дуже време не ради студије за своје слике. Можемо да претпоставим да то није био случај са раним радовима, јер до нас су доспеле две студије: једна за *Распеће* (1955), друга за *Бициклисту* (1955). У каснијим радовима, позната је само студија за *Велику фарму. Омаж Бернару Рекишоу* (1962–1963, ил. 44).

that's it, it's rubbish. Vaguely, sometimes, I say to myself that I'm going to make a... I always begin with the mass graves, I think a good mass grave, and then in the end, I paint a lone figure. A bulldozer here, one there...

G.V.: [Laughs.] *You put some blue on the mass grave...*

D.: Yes, and I keep one figure.

G.V.: *That's there where, in fact, the painting is death and resurrection.*

D.: Yes, which follow one another, rotate, it's a circular movement.

G.V.: *It's just the cycle of life, right.*

D.: I've always been intimidated by that, I could never imagine how they made those magnificent paintings which we mentioned earlier. I don't think they started on one corner, and finished at another. I would be very surprised if that was the case. It would look like a feat absolutely out of human reach.

G.V.: *In that case precisely, drawing was often used to recreate that cycle: the preparatory drawings. Your drawing is never preparatory.*

D.: No, never, it is a special work, let's say, a kind of duality that I have in me. [I start] drawing and then I play with the bones a little, I laugh with my plumber yesterday, they are phases, like that, in succession. A filmmaker friend<sup>31</sup> told me that during the shooting of his film, he went to the morgue, and there, criminologists cut open a human brain that one can see in the film actually, but it didn't fit in well, it is shown in negative because it's too appalling. They cut up a brain exactly as they get a bible. So you have that there, the nervous system, all that stuff. I imagine that for us, it's that brain which counts, those different powers of sensibility that operate, it works for this, it doesn't necessarily work for that, and so forth and so forth, we are always browsing through our brain, I think!

*Réquichot* (1962–1963, ill. 44).

<sup>31</sup>Dušan Makavejev (1932–2019), Serbian filmmaker. The film mentioned by Dado, from 1967, is called *Love Affair or the Case of the Missing Switchboard Operator*.

Д.: Не, никада, то је самостално дело, да кажемо да је то нека врста дуалности коју имам у себи. [Посветим се] цртању и онда мало петљам с костима, смејем се са својим водоинсталатером, то су одломци, тако, сукцесивни. Један пријатељ филмски редитељ<sup>31</sup> испричао ми је да је током снимања свог филма отишао у мртвачницу и тамо су му криминолози изрезали људски мозак, који се уосталом види на филму, али је лоше интегрисан, приказан је у негативу, јер је био превише страшан. Сече се мозак баш као што се добија библија. Тако имате то, нервни центри, све те форе. Тако да замишљам да је за нас тај мозак важан, то су различите моћи сензибилитета које делују, то функционише овде, не функционише нужно овде, и тако даље, и стално листамо свој мозак, мислим!

[Хеси улази у просторију.]

Д.: Сликаш шест добрих сати дневно и то је исцрпљујуће, зар не? Рецимо да сада дани изгледају кратко. Почињем ујутру око 9-10 сати. Завршавам око пет сати. За ручак се зауставим на сат и по, а затим увече цртам. Зими цртам много више.

Ж. В.: *И остајеш затворен у свом простору или понекад изађеш у шетњу?*

Д.: Шта мислиш! Никада не излазим, потпуно сам уроњен у свој посао! Изашао сам јуче, јер је била магла, а брдо преко пута било је осветљено, али само један део, и умирао сам од жеље да одем тамо, морао сам да идем, па сам се попео горе. То је једина шетња у којој сам био после дуго времена... А онда идем и скупљам кукуруз, али то је чисто из техничких разлога, за исхрану кокошака...

Ж. В.: *А шта је са свим тим мачкама у кући?*

Д.: То је феномен рађања... Ох, није тешко разумети, труло нам је да их убијемо

<sup>31</sup>Душан Макавејев (1932–2019), српски филмски режисер. Филм који Дадо помиње датира из 1967. године и носи назив *Љубавни случај или трагедија службенице ПТТ*.

[Hessie enters the room.]

D.: I paint a good six hours a day, and it’s exhausting really. I’d say that now, days seem shorter to me. I start in the morning at around 9 or 10 a.m. I finish at around 5 p.m. For lunch, I stop for an hour and a half, then in the evening, I draw. In the winter, I draw much more.

G.V.: And you stay put in your room, or you go for a walk from time to time?

D.: What do you think? I never go out, I am completely lost in my slaughterhouse! I went out yesterday, because there was a mist and the hill facing us was lit, but just a part of it, and I was dying to get there, I needed to go there, so I climbed up. That’s it, it’s the only walk I took in a very long time... And of course I glean corn, but that’s purely practical, it’s to feed the chickens...

G.V.: What about all those cats in the house?

D.: It’s the fact of birth... Oh, it’s not difficult to understand, we don’t like to kill them at birth. The last one to be born, was born the same day as Yanitza’s birthday, on 18 October [sic], so I said to Hessie: “You know, if we have to throw it into the pond, today is Yanitza’s birthday!”. So it is there... So there are four cats, too many, but the children look after them, they have enough to eat. It’s important to have animals at hand...

G.V.: You like animals?

D.: Oh yes, animals are terrifying... Beautiful and terrifying at the same time.

G.V.: Why terrifying, because it’s a kind of parallel world?

D.: Unpredictable, an unpredictable world mainly, it’s the violence and wonder aspect, I’d say. Birds especially, in my opinion, are the most dreadful animals, because of their morphology<sup>32</sup>. Reptiles, in fact, are good guys, they

одмах по рођењу. Последња која се родила дошла је на свет истог дана када је био Јаницин рођендан, 18. октобра, па сам рекао Хеси: „Знаш, треба да је шутнем у језеро, а данас је Јаницин рођендан!“ И тако је остала... Тако да сада имамо четири мачке, што је превише, али деца се брину о њима, имају шта да клопају. Не, животиње су врло важне да их имамо у близини...

Ж. В.: Волиш животиње?

D.: Ах да, животиње су застрашујуће... Оне су лепе и застрашујуће у исто време.

Ж. В.: Зашто застрашујуће, зато што су нека врста паралелног света?

D.: Неоткривен, један неоткривен свет, пре свега, то је та комбинација насиља и чуда. Птице нарочито, мислим да су оне најстрашнија бића због своје морфологије.<sup>32</sup> Рептили су, на крају крајева, готивни ликови, имају тај мирни изглед, попут дедице на портирници СНАС-а, знаш, пензионера [смех]. Али птице, та агилност, та брзина живота...

Ж. В.: А ноћне птице? Да ли волиш ноћ? Јер, у суштини, твој свет је потпуно дневни свет. Јеси ли радио слике ноћу? Јеси ли почео... На пример, колаж је нека врста...

D.: Да, моје прве слике биле су, рецимо, ноћне. А касније су постале дневне. То је

<sup>32</sup>Посматрање, познавање и страст према птицама представљају засебну тему у Дадовом раду, од првих птица које је сликао као дете на зидовима породичне куће у Цетињу – које се и даље могу видети – до назива птица преузетих из Природне историје птица (1770–1783) Бифона, којима је назвао већину својих слика из осамдесетих година (као што су *Le Proyer*, 1984 [кат. 34], *Le Quereiva*, 1985, *Calao des Philippines*, 1987 [ил. 64], итд.), све до својих керамичких радова израђених на основу орнитолошких табли почетком овог века, у знак поштовања према Ирени Намировски, који ће резултирати објављивањем књиге *Иренине птице* у издању Editions de la Différence (2007). Такође, 1994. године, управо га је његова страст према орнитологији навела да инвестира у Орпелијере, стари вински подрум прекривен графитима (Еро), смештен у зони са изузетном фауном и флором, класификовану као Natura 2000, која између осталог станиште пружа малој белој чапљи, каландри, риђокљуној чигри, окатној грмуши, морском кулику и сивој чапљи (в. интервју с Гијем Клавелом, у: *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 141–144).

have a mind-your-own-business demeanour, the museum attendant at CNAC’s side to them, you know, people who’ve retired [laughs]. But the birds on the other hand, that agility, that kind of speed of life...

G.V.: What about nocturnal birds? Do you like the night? Because your world is a completely diurnal world. Have you made night paintings? You started... For example, the collage is a kind of...

D.: Yes, my first paintings were, let’s say, nocturnal. And afterwards, they became diurnal. It is indeed that fact of butterfly and moth, owl and falcon in a way, but let’s say that at the beginning, it was a bird of prey, and it remained like that, but the bird of prey carnivorous diurnal aspect. Then elements visible in some paintings like the architecture and all that<sup>33</sup>, it became a moment of weakness. I think the morphology of the figure must be reduced to itself, to it alone. Using pre-existing elements, no, I’ve tried it already...

G.V.: For when it comes down to it, you did it, there are views of the house, there on the painting we have at CNAC<sup>34</sup>...

D.: Indeed, it’s our house, but transposed, in a big way! There’s a cat’s head weighing

ings from the 1980s (like *Corn Bunting*, 1984, cat. 34; *Spangled Cotinga*, 1985, *Great Hornbill*, 1987, ill. 64, etc.) and his works on ceramics made from ornithological plates in the 2000s, as a tribute to Irène Némirowsky, which will be later published as *Oiseaux d’Irène*, at Editions de la Différence (2007). In 1994, it was also because of his passion for ornithology that Dado took over Les Orpellières, an old wine cellar covered in graffiti (Hérault) located in a zone with exceptional flora and fauna listed in Natura 2000, which provide a habitat to the little egret, the greater short-toe lark, the sandwich tern, the spectacled warbler, the Kentish plover and the grey heron among others (see the interview with Guy Clavel, in *Peindre debout*, op. cit., pp. 141–144).

<sup>33</sup>Dado is probably thinking of the paintings from 1965–1966 (*Mehmet Ali Pacha*, *The Fall of Icarus*, paintings available at www.dado.virtual.anti.museum/paintings-1960s) in which we can see columns and buildings, motifs he abandoned quite quickly. He later called those paintings ‘surrealisings’ (*Portrait en fragments*, op. cit., p. 68). It is completely different with the obsessional motif of the house, which Germain Viatte referred to, that Dado will keep, including in his last works.

<sup>34</sup>It is *The House in Hérouval*, 1967, oil on canvas, 146 × 114 cm, FNAC 34641.

управо тај феномен лептира, дневно-ноћни, сова или јастреб, али рецимо да је у почетку било грабљиво и то је остало, само што је постало дневно грабљиво, месождерно. А онда су се неки елементи које смо могли видети на одређеним сликама, попут архитектуре и слично,<sup>33</sup> појавили као тренутак слабости, верујем. Мислим да морфологија лика треба бити сведена на њу саму, на саму себе. Коришћење постојећих елемената, не, то сам покушао...

Ж. В.: Јер, у суштини, ипак си то урадио, ту су прикази куће, ту је слика коју имамо у Националном центру за савремену уметност<sup>34</sup>...

D.: Ах, то је наша кућа, да, али пренесена, и те како пренесена! Ту је глава мачке од пет тона која виси тако. [Смех Ж. В. и М. Б.]

Ж. В.: Не, у реду, али постоји и „пејзажна“ страна...

D.: Постоји, ако хоћете, страна која се односи на непосредност, на стварност, али најбаналнију, било да је то канта крви која асоцира на насиље, на убиство, или кућа, наравно, то би требало анализирати кроз психоанализу, ту ствар.

Ж. В.: Јер често постоје куће?

D.: Да, знате, ја сам добровољни изгнанник, зар не... Кућа, клели смо се, кад сам био мали... У Црној Гори се кунете овако – клинци то кажу: „Ако није истина, нека се моја кућа ископа из темеља.“ То је јако тешко превести;<sup>35</sup> то су само две речи, гла-

<sup>35</sup>Дадо вероватно мисли на слике из 1965/1966. (*Мехмет Али Паша*, *Пад Икара*, слике су видљиве на (dado.me/izbor-slika-iz-60-ih) где се могу препознати стубови и грађевине, мотиви које ће прилично брзо напустити – те слике ће касније означити као „надреализујуће“ (*Портрет у фрагментима*, стр. 97–107). Сасвим је другачија ситуација с опсесивним мотивом куће на који Жермен Вијат потом алудира, који ће Дадо задржати све до својих последњих радова.

<sup>34</sup>Реч је о слици *Кућа из Ерувала*, 1967, уље на платну, 146 × 114 cm, FNAC 34641.

<sup>35</sup>Дадо користи израз на црногорском језику: „кућа ми се ископала“, који овде одговара другом делу реченице: „нека се моја кућа ископа у темељу“. Овај израз такође има метафизичко значење, које означава губитак породичног дома и рођење усамљености – на што Дадо иначе алудира касније.

5 tons that's hanging like that. [*Laughs from G.V. and M.B.*]

G.V.: *No, okay, but there's a 'landscape' aspect to it...*

D.: There's an aspect, if you wish, that refers to the present, to reality, but the most banal, whether the bucket of blood evoking violence, evoking killings, or the house, obviously that story deserves a psychoanalysis.

G.V.: *Because there are often houses?*

D.: Yes, you know, I am a voluntary exile... The house, when I was little, people used to swear... In Montenegro, people swear – that's kids saying that, by the way: "Yes, I promise you, if it's not true, may my house become hollow in its foundations." It's very hard to translate<sup>35</sup>; they are two words only, it is the verb to become hollow... Let's say that in place of his house, the kid would find a hole with no foundation.

G.V.: *It has sunk?*

D.: No, on the opposite [it has been] uprooted, torn away. The kids, to swear on the veracity of their action and other stuff, they swear just like that. The adults say every five minutes "on my honour" and they don't give a shit, but the kid, poor mite, when he swears on his house, where he is warm in the winter and where he has food, where his mother lives...

G.V.: *That's funny, but I was struck by the juxtaposition of the houses.*

D.: Yeah, it's strange, right? I look at that every morning, the faces of the houses<sup>36</sup>.

G.V.: *In fact, in each one you have some activity going on?*

D.: No, not in each, but in most, yes.

гол „ископати“... Рецимо, уместо своје куће, дете би нашло рупу без темеља.

Ж. В.: *Да ли је кућа утонула?*

Д.: Не, напротив [била је] ишчупана, из корена. Клинци, да би потврдили истинитост својих поступака или било чега, тако се заклинју. Одрасли кажу „часна реч“ на сваких пет минута и боли их дупе, али дете, јадно, када се закуне на своју кућу, где му је топло зими и где једе, где му је мајка...

Ж. В.: *Баш занимљиво, мене је овде јако заинтригирала та близина кућа.*

Д.: Ах, то је чудно, зар не? Да, гледам то сваког јутра, лица кућа.<sup>36</sup>

Ж. В.: *У суштини, у свакој од њих имаш неку активност?*

Д.: Не баш у свакој, али у већини, да.

Ж. В.: *Али имаш ли осећај да си свуда код куће?*

Д.: Да, да! Знам све те зидове напамет. Очигледно је да је најопсесивнија она у којој су моја деца, где живим. Чак се питам није ли моја слика нека врста мало претераног приказа онога што ћу осећати кад будем умирао, сажетак. Дакле, стално мислим на тај тренутак; то је видљиво на мојим сликама, то је стварно експлозија... И питам се није ли то, рецимо, нека врста књижевне дефиниције. Рецимо, то је нека врста мале књиге од неколико квадратних метара...

Ж. В.: *Али, иначе, никада те није привукло да пишеш?*

Д.: Да, да, али ту је проблем језика, веома сам осетљив на књижевност, знате. Речи су нешто што ме фасцинира, моћ речи је страшна. То што сам малопре причао о рату који нисам видео, чуо сам за њега кроз приче, кроз ратне песме. А насиље рата осетио сам још више. Имам једног пријатеља који ми је причао, шетао је са чизмом, а унутра је била нога неког Немца... Питам се шта то

<sup>35</sup>Dado pronounces the expression in Montenegrin: "kuća mi se iskopala", which corresponds here to the second part of the sentence, "may my house become hollow in its foundations". The expression also has a metaphorical sense, it means the loss of the family home, the birth of solitude, to which Dado alludes later.

<sup>36</sup>Located in the French Vexin, the mill of Hérouval, where Dado settled in 1960 with the help of Daniel Cordier, was made up of several buildings; the property, called 'La Fabrique', was flanked by a pond.

<sup>36</sup>Смештен у француском Вексену, млин у Ерувалу, где се Дадо настанио 1960. године захваљујући Данијелу Кордијеу, састоји се од неколико зграда; имање, звано „Фабрика“, окружено је рибњаком.

G.V.: *And you have the feeling of being home everywhere?*

D.: Oh yes! I know all those walls by heart. It's obvious that the most obsessional is the one in which my children are, where I live. I even wonder if a painting like mine is not a kind of narrative, a little academic, of what I would feel when dying, a summary. So I think at that moment, let's say, permanently; it's noticeable in my painting, it's really the eruption... And I wonder if it's not that, as literary definition, say. Say, it's a kind of small book of several square metres...

G.V.: *On that issue, you've never been tempted to write?*

D.: Yes, but there's the problem of the language, I am very sensitive to literature, you know. Words are something that fascinate me, it's scary the violence of the word. It's what I was saying earlier about the war I didn't see, it was through words that I heard about it, war songs. And the violence of the war, I felt it more. I have a friend who used to tell me, he was walking with a boot, there was the leg of a German in there... I wonder what it's about, how one can go beyond... Because what happens, in the end? War kills twice, because the person who's dead, well he leaves the others in peace, but the one who survives, with everything he has done and seen, I can't imagine at all how his mind can evolve, there's a total blocking taking place, there's no problem, I'm sure... But I am very happy not to have seen those horrors...

G.V.: *But at the end of the day, you experience them more than if you had seen them.*

D.: That's true, through words, precisely. You ask me if I'm not tempted with writing, well, in my own way I write, if you want, what I was feeling at that time. Those were some kind of war poems and all that, incredibly violent.

M.B.: *Some horrific massacres took place, right?*

D.: Yes, of course! I knew each time there had been a massacre and at which location...

може да значи, како се може ићи даље... Јер шта се на крају дешава? Рат убија двапут, јер онај који је умро, па добро, све је оставио на миру, али онај ко преживи, са свиме што је видео и доживео, не видим како његова психа може да се развија, долази до потпуног блокирања, то је сигурно... Веома сам срећан што нисам видео све те грозоте...

Ж. В.: *Али, у суштини, ти их видиш више него да си их видео уживо.*

Д.: Тако је, тако је, управо кроз речи. Питаш ме да ли сам био склон писању, па, пишем на свој начин, да кажем, оно што осећам у том тренутку. Постојали су неки песнички текстови о рату и све то, са невероватном насилношћу.

М. Б.: *Било је ужасних масакра, зар не?*

Д.: Да, наравно! Знао сам истог дана да је био масакр на неком месту...

М. Б.: *Али да ли су цивили били погођени тим ратом? Или је то једноставно била нека врста „игре“ за одрасле?*

Д.: Па наравно! Два моја брата од тетке су погинула...

М. Б.: *Деца?*

Д.: Не, један је био студент медицине, а други је био медицински техничар...

М. Б.: *Али су били војници?*

Д.: Не, они су били у партизанима, у Покрету отпора. Обојица су масакрирани. Чак и моја тетка чува, то ми је рекао брат, можда су то опет лажи, желео бих да није истина, верујем да јесте истина, чува јакну свог старијег сина у којој је убијен, пробушену мецима, то је застрашујуће! Убио га је неки лик, не у заседи, већ у некој врсти... Он је некако био у партизанима, настао је неки проблем, он се сакрио; убио га је као неки аматерски клуб...

М. Б.: *Познајеш ли музеј Гистава Мораа?*

Д.: Не.

М. Б.: *То је прилично страшно, у ствари, јер је музеј посвећен сликару; ту је посмртна соба, сва одећа, све његове слике.*

M.B.: *But was the civilian population touched by that war? Or was it a kind of 'game' played by the adults?*

D.: You bet! Two cousins of mine were killed...

M.B.: *Kids?*

D.: No, one was studying medicine, the other was a nurse...

M.B.: *Were they soldiers?*

D.: No, they had joined the maquis, in the resistance. They were done in, both of them. Even my auntie, my brother told me that, it's perhaps a lie though, I wish it was not true but I believe it is, my auntie she keeps the jacket belonging to her eldest son, the one in which he was killed, pierced with bullets, it's appalling! He was killed by a guy, not in an ambush, but in a kind of... He had joined the maquis, somehow there was a problem; it was a kind of amateur club which killed him...

M.B.: *Do you know the Gustave-Moreau Museum?*

D.: No.

M.B.: *It's quite terrible, really, because he's a painter who's been preserved; there is the death chamber, there are the clothes, there are all the paintings.*

D.: How horrible, that's awful!

M.B.: *And the house has stayed the same...*

D.: He made beautiful paintings that man, you know. Some are splendid. I saw some Moreau, wonderful. Poor old man! He was kind, I heard, old Moreau.

M.B.: *Oh yes, he was a good tutor.* [Laughs.]

M.B.: *Yes, it's funny what you said about old painting.*

D.: Oh, but that's been a while... When I was making *Thomas More* and all that, I was very fond of classic painting<sup>37</sup>. But that process

<sup>37</sup>*Thomas More* (1958–1959) is a direct reference to the portrait of Thomas More by Hans Holbein (1527) that Dado only knew in reproduction at the time of making the painting, but that he must have seen in 1962 in the

D.: Каква страхота, то је застрашујуће!

M. B.: *И кућа је остала иста...*

D.: Тај је направио лепе слике, знаш. Неке су величанствене. Видео сам многе предивне Мороове слике! Јадни матори! Кажу да је био драг, отац Моро.

M. B.: *Ах, да, био је добар професор.*

[Смех.]

M. B.: *Да, смешно је то што си причао о старом сликарству.*

D.: Ах, то је било давно... Када сам још радио на темама попут Томаса Мора, био сам веома везан за класично сликарство.<sup>37</sup> Али овај процес експлозије отишао је прилично далеко, мислим, с обзиром на то да остаје иза мене као нека врста... Нема исту животност, знаш.

D.: Шта мислиш шта бих ја постао у пред-ратној, краљевској Југославији?<sup>38</sup> То је као данашња Грчка. Мислиш да бих добио стипендију? Са четрнаест година добио сам стипендију да идем у Уметничку школу, уз храну и смештај, молим лепо. Од четрнаесте до двадесет друге године, све до мог доласка у Париз, био сам збринут. Истина је. Нисам радио ни пола сата у Југославији. Осам година. Замисли, нисам ни тражио стипендију, ништа. То је аутоматски, сви то добијају.

M. B.: *Како то?*

D.: Ах, али ти, хронични антикомунисто! Али то тако функционише у социјалистичким земљама. Па, сва деца добијају

<sup>37</sup>Томас Мор (1958–1959) директна је референца на портрет Томаса Мора од Ханса Холбајна из 1527. године, који Дато није могао да види, осим репродукција, у време израде свог платна, али је могао да га погледа 1962. године у Фриковој колекцији уметности током свог боравка у Њујорку.

<sup>38</sup>Краљевина Југославија, у којој је рођен Дато, основана је непосредно након Првог светског рата и престала је да постоји након Другог светског рата, доласком Федеративне Народне Републике Југославије и доласком маршала Тита на власт.

of erupting has gone quite far, I think, because it stays behind me like some kind of... It doesn't have the same life, eh.

## 5 December 1969 [3rd tape]

D.: What do you think would have become of me, in pre-war royalist Yugoslavia<sup>38</sup>? It's like Greece today. Do you think I would have been given a bursary? At fourteen I received a bursary to study at the Fine Arts school, with room and full board if you please. From fourteen to twenty-two, until I arrived in Paris, I was well looked after, it's true. I didn't work even for half an hour in Yugoslavia. And that for eight whole years. That's quite a feat, eh? I hadn't even asked for the bursary, or anything else. It was an automatic process, everybody had it.

M.B.: *How's that?*

D.: Oh you, incorrigible anti-communist! It's the case in all socialist countries, all kids are given a bursary. It's next to nothing but we have room and full board. In the Fine Arts school, in Montenegro, we even had paintbrushes, paper, watercolours, canvas for painting. We used to paint with powder used by decorator painters. And straightaway we painted in large formats, at fourteen, large 100 Figure formats<sup>39</sup>. There were thick like that! Obviously we kids were completely covered in it.

M.B.: *The Fine Arts school, was it a new thing or it existed already?*

D.: It didn't exist. It was after the war. They tried to do... They were federal republics, you know<sup>40</sup>. Each republic wanted to have its own Fine Arts school, its Music Conservatory. So I ended up at fourteen without basic school-leaving qualifications, having failed my exam, you

Frick Collection during his stay in New York.

<sup>38</sup>The Kingdom of Yugoslavia, in which Dado was born, was founded just after the First World War and ended at the end of the Second World War with the creation of the Federal Republic of Yugoslavia and Marshal Tito coming to power.

<sup>39</sup>162 × 130 cm.

<sup>40</sup>Thanks to its active role in the liberation of the country, Montenegro was given the status of republic within the Federal Republic of Yugoslavia by Tito.

стипендију. То није ништа велико, али смо збринути. У Уметничкој школи у Црној Гори, имали смо чак и четкице, папир, акварел, јутено платно за сликање. Сликали смо грађевинским бојама. И одмах смо сликали у великом формату, са четрнаест година, велике формате са 100 фигура<sup>39</sup>. Наравно, клинци би се скроз умазали тиме.

M. B.: *Али Уметничка школа, то је било нешто ново или је већ постојала?*

D.: Није постојала. То је било после рата. Покушали су да направе... То су федеративне републике, знаш<sup>40</sup>. Свака република је желела да има своју уметничку и музичку школу. И онда сам се нашао са четрнаест година без дипломе, пао на испиту, разумеш, на улици. А онда су ми рекли: „Ево, ићи ћеш у Уметничку школу“, и изгледа да сам рекао: „Да, да, ако ми купиш два кила трешања“ једном другару... Одвели су ме тамо, на испит...

J. V.: *Али, да ли си већ пре тога цртао?*

D.: О да, већ сам цртао пре тога, како да не!<sup>41</sup>

M. B.: *Али да ли си научио нешто у Уметничкој школи? Јер сваки пут кад неки сликар прича о академији, помислиш да би био исто тако добар и да није ишао.*

D.: Први портрети, први прави портрети које сам урадио, били су током рата, око 1943, можда 1944, и одмах након рата, то су били портрети совјетских маршала, молим лепо. Ах портрети! И то какви!

M. B.: *Већ су били виђени од Дада, зар не?*

D.: Шалиш се, радио сам прилично добре портрете, врло сличне оригиналима.

M. B.: *Совјетски реализам...*

<sup>39</sup>162 × 130 cm.

<sup>40</sup>Захваљујући активној улози у ослобађању земље, Црна Гора је од Тита добила статус републике у оквиру Федеративне Народне Републике Југославије.

<sup>41</sup>Дато је изузетно рано показао таленат за цртање; неколико цртежа које је израдио у тинејџерским годинама сачувани су до данас. Управо један од њих приказује рибаре на Скадарском језеру.

see, in the street. So they told me: “Well, you’re going to do Fine Arts” and apparently I replied: “Okay, if you buy me 2 kilos of cherries” to a friend... They took me there for the entrance exam...

G.V.: *You were already drawing before then?*

D.: Of course I was drawing before, what do you think<sup>41</sup>!

M.B.: *But did you learn something at the Fine Arts school? Because each time a painter mentions the Fine Arts, it seems that if he hadn't gone there, it would have been the same.*

D.: The first portraits, the real first portraits I painted were made during the war, in 1943 or 1944, and immediately after the war, they were the portraits of Soviet marshals, you'd like to know. Ah some portraits! Quite good!

M.B.: *They were already made Dado style, right?*

D.: You're kidding, but I made quite good portraits, very good likenesses.

M.B.: *Soviet realism...*

D.: For example, yes, if you like... But all the same, I was very taken with it all, you know, we were in the swing of it, it was the war, etc.! I had Konev, all those generals, Lenin! I loved drawing Lenin, and I didn't find it hard, you see... The goatee and everything!

G.V.: *But why were you making those portraits? Were they commissioned?*

D.: No, not at all, are you crazy, it was for my own enjoyment! It was to celebrate the Liberation in my own way, in my little corner. I was very affected by it all. You know, there was the radio, even there. You have to know that in Eastern Europe, the battle of Stalingrad corresponds exactly to the landing in Normandy for the French, it's the same thing<sup>42</sup>. It meant a

D.: На пример, да, ако тако хоћеш... Али то ме је страшно обузело, разумеш, то је било време рата, био је хаос итд. Имао сам Коњева, све те генерале, Лењина! Ах, обожавао сам да цртам Лењина и није ми било тешко, разумеш... Ону малу брадицу и све остало!

Ж. В.: *Али зашто си радио те портрете? Да ли су то биле наруџбине?*

D.: Не, никако. Јеси ли луд? Радио сам то искључиво за свој лични ужитак! То је била моја мала прослава ослобођења, на мој начин, у мом кутку. Било ми је то веома важно. Знаш, ипак смо тамо имали радио. Разумеш, у земљама Источне Европе, битка за Стаљинград је еквивалентна искрцавању у Нормандији за Французе, то је иста ствар.<sup>42</sup> То је битно и клинац буде обележен тиме, нема сумње... У потпуном срању, увек гладан, постоји тај догађај, свестан си га, знаш за њега и све то...

М. Б.: *Али то је био догађај који је трајао јако дуго... Битка за Стаљинград трајала је месецима и месецима.*

D.: Ах, али се ипак завршила победом совјетске војске! О том догађају говорим, наравно. Наравно да смо знали да се месецима водила борба. Оног дана када су људи сазнали да иде у добром правцу, у ваздуху се осећала нека врста славља. Искрено, мислим да сам све то радио да мало импресионирам своје родитеље. Не знаш, клинци су толико лукави... Увек постоји та кабаретска страна код клинаца која изазива сумњу, зар не?

<sup>42</sup>Дадова фасцинација совјетским генералима и СССР-ом делује изненађујуће његовим саговорницима. Иако је разумљива у светлу специфичног контекста сукоба – победе код Стаљинграда, која је означила почетак немачког слома – та фасцинација има много дубље корене. Наиме, она сведочи о блиским везама које су повезивале Црну Гору с Русијом, а које су створене у 18. веку под вођством владике Данила. Дадо је често говорио о старом пријатељству своје земље с „великим братом“ Русијом, јединственом случају на Балкану (о чему опширно пише историчарка Елизабет Робертс (в. Е. Робертс, *Краљевина Црна Гора*, стр. 16). Такође се може претпоставити да је Дадову „русофилију“ додатно подстакла фигура његовог деде по мајци, Јована Кујачића, преводиоца Толстоја.

lot, and a kid is influenced by all that, there's no doubt... Being in deep shit, starved all the time, there's that event, people were told, we knew and all that...

M.B.: *But it's an event that lasted a long time... The battle of Stalingrad lasted months and months.*

D.: Yes, but it ended with the victory of the Soviet army, right? It's that event I'm talking about of course. Obviously we knew that the battle lasted months and months. The day people knew it was working, there was celebration in the air. To be honest, I think I did all that to impress my parents a little. I don't know, kids are so twisted... They like playing to the gallery, so you never know, really.

M.B.: *Were you already precocious, and showing some talent?*

D.: Oh no... Kids feel powerless, you know. Sometimes they feel they have to be cunning to get away with stuff. A not entirely commendable reflex, but true...

M.B.: *Were you a good student at the Fine Arts?*

D.: Yeah, right, I did fuck all! Well, I was working, sort of. You know, the Fine Arts at fourteen, it coincided with the age of puberty for us, stuff like that, I was mainly doing stupid things, you know!

M.B.: *And you thought of yourselves as artists, no?*

D.: Certainly not! I don't think so, really I don't think so. We thought we were the devil incarnate. Because the Fine Arts school was in a little town [Herceg-Novi] on the Mediterrane-

able in the light of the very special context of the conflict – the victory of Stalingrad, which signals the beginning of the German rout – it has however much deeper roots. In reality, it shows the tight bonds uniting Montenegro and Russia, established in the 18th century at Prince-Bishop Danilo's instigation. Dado often mentioned the old friendship between his country and the Russian 'big brother', a unique case in the Balkans (on which the historian Elizabeth Roberts dwells at length, see E. Roberts, *Realm of the Black Mountain*, op. cit., p. 16). We can also assume that Dado's 'russophilia' was influenced by the tutelary figure of his maternal grand-father Jovan Kujačić, translator of Tolstoy.

М. Б.: *Да ли си већ тада показивао рани таленат?*

D.: Ма не... Деца се осећају беспомоћно, разумеш. Понекад су принуђена да користе превару да би се извукли. То није баш похвалан рефлекс, али је истинит...

М. Б.: *А да ли си био добар ученик у Уметничкој школи?*

D.: Ма дај, хватао сам зјале. Ох, да, радио сам, радио сам више или мање. Не, знаш, Уметничка школа са четрнаест година, у периоду пубертета за клинце, и тако то, највише сам се бавио глупостима.

М. Б.: *А да ли сте се сматрали уметницима?*

D.: Ох, сигурно не! Не мислим, стварно не мислим! Ах! Сматрали смо се правим ђаволима. Зато што је Уметничка школа била у малом месту [Херцег Нови], на обали Медитерана, са јужњачким буржоаским менталитетом, знаш... Сви су имали своје мале вртове са поморанцама. А онда, следећег дана, није било ниједне поморанце ни мандарине на дрвећу, све су... Дакле, ти полудивљи клинци, који су дошли с планина, неки су чак били бивши пастири. Био је један који је био посластичар, имао је четрдесет пет година. Није имао ниједан зуб! И био је један тип без ногу, знаш, богаљ.

М. Б.: *Који је похађао Уметничку школу?*

D.: Било је ту свега. Било је стотине њих...

М. Б.: *Са четрдесет пет година?*

D.: Па шта хоћеш, слобода је то, забога! Било је ту ликова који нису могли да се школују пре рата. Били су то јадни људи, богаљи, које би у свом селу били бачени у неку рупу.

М. Б.: *И одједном су имали прилику да...*

D.: Ах, па тај бивши посластичар имао је потпуно труле зубе у средини, знаш. Било је монструозно гледати га кад се смеје. Имао је снагу Херкула и дизао је сто својим трулим зубима. Морао би то да видиш, матори! Дрвени сто из ресторана, тежак сто. Он је

<sup>41</sup>Dado showed very precocious artistic gifts; a few drawings made when he was a teenager have survived. One represents fishermen on Lake Skadar.

<sup>42</sup>Dado's fascination for Soviet generals and for USSR might have surprised his interlocutors. Though understand-

an, a bourgeois Mediterranean mentality, you see... They all had their little gardens, their orange trees. And then the next day, there was no longer a single orange or mandarin on the trees. Those kids were a little wild, coming down from the mountains, some used to be shepherds. One of them was a baker, he was forty-five years old. Not a single tooth left in his mouth! And there was a guy with no legs, you see, both legs missing.

M.B.: *Who was studying at the Fine Arts?*

D.: There was a bit of everything. There were hundreds of...

M.B.: *At forty-five?*

D.: Well yes, freedom is precisely that, right? Guys who'd never had the opportunity to study before the war. There were poor devils who'd been maimed, in their village they were put in a crapper.

M.B.: *And suddenly they had the opportunity to...*

D.: The former baker, for example, his teeth were completely rotten in the middle. To see him laughing was a horrific sight. He had Herculean strength and he used to lift a table with his rotten teeth. You should have seen that, man! A restaurant table I'm talking about, a wooden table, heavy. He was dancing like that, with his teeth all sawn in the middle like that. And he was holding on to it, I had never seen anything like that. As for the shepherds... There was one... with no hands! He used to draw with his stumps. And the one who was walking on his crutches, he'd had polio! And he was mean, you know. And there were some thieves too...

G.V.: *Were they disabled because of the war?*

D.: Not at all, absolutely not. It was like that. They were there, they were milling around! There was a poor devil [*laughs*] who was bringing him breakfast, because the disabled man, he was dragging himself to the restaurant, which was 500 metres away, at noon and in the evening, you see, but not in the morning. He asked a kid to bring him a bit of bread and jam. Coffee of course was impossible to trans-

плесао по ваздуху тако, са крезавим зубима у средини. И носао га је, ах, никад нисам видео ништа слично. Било је и пастира... Један је имао... две руке мање! Цртао је с два патрљка. А онај који је ходао са штакама, дечија парализа! Ох, био је зао, да ти кажем! Било је и лопова...

Ж. В.: *Да ли су то биле ратне повреде?*

Д.: Чак ни то, не, не, уопште. Такви су били, једноставно су постојали! Био је један несрећник [смех] који му је доносио доручак, јер је богаљ долазио у ресторан који је био удаљен 500 метара, у подне и увече ако хоћеш, али не ујутру. Ангажовао је тако неког клинца да му доноси комад хлеба и џем. Кафа, наравно, није била преносива у то време, није било прибора. И клинац је донео само хлеб, док је џем смазао успут... [Смех.] [Богал] се смејао, приметио је да нема џема и то му је било веома смешно. Пустио је малог ђавола да нам се приближи, а онда га је ударио, било је страшно... [Смех.] Претукао је тог малог клинца. Баш је скупо платио тај џем!

М. Б.: *А какви су били професори?*

Д.: Углавном је био тај богаљ, било је чудно... Професора је било троје-четворо, ни нас није било много. Професори су били веома забавни. Директор<sup>43</sup> је био бивши карикатуриста, шармантан иначе, са много укуса, али је тамо себе схватао веома озбиљно. А ми... [Смех.]

Ж. В.: *Био је постављен за професора након ослобођења?*

Д.: Тако је. Ох, уопште није био неки партизан. Био је познат по стрипу који је био веома популаран пре рата. И онда је постао директор Уметничке школе, а мој ујак је био професор [Мирко Кујачић]. Тукао ме је пред другим клинцима. Треснуо би ме три пута по вилици. Бум, бем! Скот. [Смех.]

<sup>43</sup>Реч је о Милошу Вушковићу (1900–1975), сликару, илустратору, карикатуристи и професору. Од 1952. године био је директор Музеја на Цетињу и вероватно је био заслужан за улазак прве Дадове слике у националне колекције, *Крај свијета* (1955-1956, ил. 35).

port in those days, there were no utensils. So the kid brought him bread, but the jam, he ate it on the way... [*Laughs*.] [The disabled guy] was laughing, he could see there was no jam, he thought it was very funny. He let the poor little devil come close to us, and he bashed his head in, it was horrible... [*Laughs*.] He beat up the little kid. That jam, he paid dearly for it!

M.B.: *And the teachers, what were they like?*

D.: There was in particular the disabled guy, it's strange... There were three or four [teachers], we were not that many. The teachers were very funny. The director<sup>43</sup> used to be a caricaturist, a delightful man with taste, who took himself very seriously. And us... [*Laughs*.]

G.V.: *He'd been brought in from outside to teach after the Liberation?*

D.: Precisely. He was certainly not someone who had joined the maquis. He was very famous for a comic book which had been very successful before the war. And then he was there, director of Fine Arts, and then there was my uncle who was a teacher [Mirko Kujačić]. He used to slap me in front of the other students. He used to hit me three times in the jaw. Wham bang! The bastard. [*Laughs*.]

G.V.: *Why, was your uncle a painter?*

D.: Oh yes, and then he used to hit me because I had seen books on German expressionism, you see. There was a painting by Nolde which I liked, he's a good painter by the way. I used to really like it, and it happened that there was a kid who had a mug like the figure in Nolde's, with big huge eyes, a round head, and he was my model. He was very passive, that kid, and I had nicknamed him the slowworm<sup>44</sup>.

G.V.: *What? The slowworm, the snake?*

Ж. В.: *Зашто, је ли твој ујак био сликар?*

Д.: Ах, да, и онда би ме премлатио, јер сам гледао књиге о немачком експресионизму, знаш. Био је један Нолде који ми се свиђао, иначе добар сликар. Много ми се свиђао и испоставило се да је био један клинац који је имао фацу као Нолдеов лик, са великим огромним очима, округлом главом, и он ми је био модел. Био је веома пасиван тај клинац, назвао сам га слепић<sup>44</sup>.

Ж. В.: *Како? Слепић, змија?*

Д.: Још увек га зову слепић у Црној Гори. Он је професор цртања. Има бицикл, моја сестра Тања ми је рекла: „Јадник, још увек га зову слепић.“ Баш смешно. [Смех.] Била је гомила типова који су хтели да ми се ругају, давали су ми надимке: грбави – како су ме звали? – трули, такве ствари, али то се никада није примило. Али јадници којима сам ја давао надимке, сви су их задржали. Једног сам звао Сат. Сада је у Паризу, и још увек га зову Сат.<sup>45</sup>

М. Б.: *А да ли је међу вама било момака који су се истицали, који су имали талента, или сте сви радили отприлике исте ствари, зар не?*

Д.: Ох! Нисам имао утисак да радим исте ствари као остали. Али, да будем искрен, Тошо<sup>46</sup> и ја смо правили чудне цртеже за околности тог времена, знаш. Говорили су нам: „Штета, имају добру технику, а цртају срања!“ То је трагедија професора. Ах, било је тешко! То је било одмах после периода стаљинизма... Тешко, стварно.

М. Б.: *Али да ли си излагао у Југославији пре него што си дошао овде?*

Д.: Прву слику коју сам продао купила је Галерија уметности на Цетињу, у Црној

<sup>44</sup>Михаил Мило Павловић (1935), црногорски апстрактни сликар, члан Академије.

<sup>45</sup>Милан Узелац (?–2014), уметник специјализован за мозаик, живео је у Нормандији.

<sup>46</sup>У питању је Урош Тошковић (1932), кога Дадо овде присно назива Тошо. Они су заједно похађали Уметничку школу у Херцег Новом. Након неколико година проведених у Паризу, Тошковић се вратио у Црну Гору, где се трајно настанио и наставио стварање ексцентричних дела.

<sup>43</sup>Miloš Vušković (1900–1975), a painter, illustrator, caricaturist and professor. He was the director of the museum in Cetinje from 1952, and in that title, was probably responsible for placing a painting by Dado for the first time in the national collections. It was *The End of the World* (1955–1956, ill. 35).

<sup>44</sup>Mihail Milo Pavlović (1935–2014), Montenegrin abstract painter, member of the Academy.

D.: He's still called slowworm in Montenegro. He is an art tutor. He has a bicycle, my sister Tanja told me: "The poor man, he's still called the slowworm." It's funny, isn't it. [*Laughs.*] There were plenty of guys who wanted to fuck me about, they gave me nicknames: the hunchback – how did they use to call me? – the rotten one, stuff like that, but it never stuck. But the poor guys there, they all kept the nicknames I gave them. There was one whom I called the Watch. He's in Paris actually, he's still called the Watch<sup>45</sup>.

M.B.: *And amongst you, there were people who stood out, who had talent, or did you more or less all do the same thing?*

D.: I didn't have the feeling of doing the same thing as the others. But to be honest, there was Tošo<sup>46</sup> and myself and we were making crazy drawings for those times. The others found out... They told us: "It's a shame, they have a good technique but they are drawing stupid things!" That's the teachers' tragedy. We had it tough though! It was the period immediately after Stalin... Difficult, eh.

M.B.: *You did exhibit in Yugoslavia before coming here, right?*

D.: The first painting I sold was bought by the Art Gallery in Cetinje, in Montenegro, a very beautiful painting. It could have been made into an edition for the exhibition. *The End of the World*, that's the name of that small painting.

G.V.: *The End of the World*<sup>47</sup>?

D.: Yes, it's a very beautiful painting. They paid me 60,000 dinars and my father was earning 20,000 dinars a month. It was well paid, you see. It was with that money that I came to Paris.

Гори. Та слика је била врло лепа. Могли смо направити [издање?] за изложбу. *Крај свијета*, тако се зове та мала слика.

Ж. В.: *Крај свијета*?<sup>47</sup>

Д.: Ах, то је врло лепа слика. Платили су ми 60.000 динара за њу, а мој отац је зарађивао 20.000 динара месечно. Разумеш, било је то добро плаћено. С тим новцем сам дошао у Париз.

М. Б.: *Али то је била самостална изложба?*

Д.: Не, али то је врло црногорски, врло породично, знаш, као код Јермена, Јевреја, Грка. Разумеш, рекли су: „Мали Дадо иде у Париз, нема зајебавања, морамо му купити слику.“ Онда су дошли кући пре него што сам отишао. Рекли су ми: „Добро, купићемо то.“ И мислим да је и даље тамо, окачена. Али отишао сам са 60.000 динара, што је било 20.000 или 30.000 франака 1956. године када сам заменио новац. То ми је омогућило да клопам, разумеш, месец или два.

М. Б.: *И тада си ушао у литографски атеље?*

Д.: Да, један југословенски пријатељ<sup>48</sup> ми је рекао: „Можда ћу ти наћи шљаку.“ Зато што ме је запослио на фарбању зграда. Класично, ако могу рећи, јер сви пролазе кроз то. Онда сам стигао код Патриса.<sup>49</sup> Тамо су ме питали колико имам година, што је невероватно...

М. Б.: *Кад си стигао у Париз радио си као молер?*

<sup>45</sup>Наслов овог дела (ил. 35) инспирисан је стихом црногорског песника Александра Леса Ивановића (1911–1965): „Свака смрт је пропаст једног свијета.“

<sup>46</sup>Реч је о Богољубу Јовановићу, југословенском сликару рођеном у Београду 1924. године, који је касније емигрирао у Њујорк, пре него што се вратио у Србију, одакле потиче.

<sup>49</sup>Атеље литографије, који се налазио у Улици Булар у Паризу, основао је Жерар Патрис (1931–1990) 1956. године, иначе аутор и редитељ документарних филмова о музици и уметницима. То место су посећивала велика имена тог доба: Жан Дибифе, Макс Ернст, Ханс Хартунг, Алфред Манесије, Мата и други. Дадо је ту радио као радник литограф, а тамо је био и смештен, заједно са уметником Жаком Брисоом (1929), блиским композитору Лику Ферарију (1929–2005), с којим ће Дадо постати пријатељ.

M.B.: *Was it a solo exhibition?*

D.: No, but it's very Montenegrin, like family you know, like the Armenians, the Jewish, the Greeks. You see, they said: "Little Dado is going to Paris, well, there's no two ways about it, we have to buy one of his paintings." Then they came to the house before I left. They said: "Okay, we're going to buy that." I think it's still hanging there. But I left with 60,000 dinars, it was the equivalent of 20,000 francs in 1956, when I changed the money, 20,000 or 30,000 francs. That helped me buy food for a month or two, you know.

M.B.: *And that's why you began working at the litho studio?*

D.: Yes, a friend from Yugoslavia<sup>48</sup> told me: "Maybe I'll find you a job." He took me in to work as a painter-decorator. A classic one might say, because they all go through that. Then I ended up at Patris<sup>49</sup>. They asked my age, incredible...

M.B.: *When you arrived in Paris, you worked as painter-decorator?*

D.: Yes, of course, what do you think?

M.B.: *"What do you think?" I have no idea...*

G.V.: *For a long time?*

D.: Not long, two or three jobs. When I was working at my friend's, the one who found me the job in Patris', well, he was a friend but he sent me to remove the paint from shutters, you see, in buildings in Paris, disgusting, folding shutters with six sections. I had to scrape, scrape the ceilings, I was working hard. But he paid well, he gave me 200 francs an hour. So I bought canvases, see, the canvas of *Bébé*,

<sup>48</sup>Bogoljub Jovanović, Yugoslav painter born in Belgrade in 1924, emigrated later to New York, before returning to Serbia, where he originated from.

<sup>49</sup>Situated in rue Boulard in Paris, that lithograph studio, set up by Gérard Patris (1931–1990) in 1956, also an author and maker of documentaries on music and on artists, was visited by the great artists of the time: Jean Dubuffet, Max Ernst, Hans Hartung, Alfred Manessier, Matta, and others. Dado worked there as a lithograph technician, and was given a room, like the artist Jacques Brissot (1929–2020), close to the composer Luc Ferrari (1929–2005), who became a friend of Dado.

Д.: О да, да, него шта си мислио?

М. Б.: *„Шта си мислио?“ Немам појма...*

Ж. В.: *Дуго?*

Д.: Не, не дуго, два или три градилишта. Кад сам радио код мог друга, оног који ми је нашао посао код Патриса, наравно, био је друг, али ме је послао да стружем капке, знаш, на зградама у Паризу, одвратне, склопиве капке, из шест делова. Морао сам то да стружем, да стружем плафоне, углавном сам се убијао од посла. Али плаћао ме је добро, давао ми је 200 франака на сат, што је тада било доста. Тако сам куповао платна. Ето, платно за слику *Беба* која ће бити изложена и боје купио сам тим парама. Био сам усред градилишта и куповао платна тако. Били су изненађени што сав новац трошим на то. Будале, знаш.

М. Б.: *Како си упао код Патриса?*

Д.: Преко тог мог друга, који сада живи у Њујорку, а који је добар цртач.<sup>50</sup> Тако сам се појавио код Патриса, а тамо су били неки идиоти, ужасни! Показивали су једни другима сунчане наочаре. „Можеш да возиш ноћу с њима!“ [Смех.] Озбиљно ти кажем, сликари из Галери де Франс! Сви су били високи ликови, бркати, с прслуцима и сличним стварима. А онда би доносили своје портрете, које је урадио неки фотограф... [име се не чује], радио је портрете, страшно, није било ничег ту. Онда једног дана долази Дибифе. Бам! „Дибиф“ с кофером. Помислио сам: шта који мој ради с кофером? Није могуће да носи цртеже у коферу, зар не!

М. Б.: *Али јеси ли знао ко је био Дибифе?*

Д.: О! Да, да, да, Патрис ми је рекао: „Долази Дибифе да ради литографије...“ Онда је „Дибиф“ дошао, био је врло близак с Патрисом. То није био добар знак, јер је недељу дана касније избила велика фрка...

М. Б.: *И, шта се десило?*

<sup>50</sup>Вероватно Вуко Асановић (1927–2009), којег је Дадо упознао у Уметничкој школи у Херцег-Новом крајем четрдесетих година прошлог века.

which is going to be exhibited, well I bought the canvas and the paints with that money. I was in middle of a decorating job, and I bought canvases, just like that. They were surprised that I was spending all my money like that. They were stupid, you know.

*M.B.: How did you get a job at Patris?*

D.: Through that friend, who lives in New York now and who's a good artist<sup>50</sup>. So I arrived at Patris', and there were some pricks there! Dreadful! They were showing each other their sunglasses. "You can even wear them at night to drive!" [Laughs.] Yes, I'm not kidding, painters from Galerie de France! They were all tall guys like that, with moustaches, waistcoat and so forth. They were bringing their portraits, done by a photographer... [non audible], he was doing portraits, frightful, there was nothing. Then Dubuffet burst in one day, there, 'Dubuf' with a suitcase. I said to myself: What the hell is he doing with a suitcase? He can't possibly carry his drawings in a suitcase!

*M.B.: You knew who Dubuffet was?*

D.: Oh yes, yes, yes, yes, Patris used to say: "Here's Dubuffet bringing his lithos..." So 'Dubuf' comes, great pals with Patris. It was a bad sign because one week later, they had a massive row...

*M.B.: And?*

D.: I had my drawings and some paintings hanging in a corner of the studio. I was far from stupid! I was a little bit like the Greek trying to sell his goods... So that stuff was hanging there, and I had my portfolios, with, in it, some drawings – that I'll show you later in the attic – which came from Belgrade, thanks to a girl who'd been kind enough to bring them to me. So all those drawings were in a portfolio, and an old Yugoslav<sup>51</sup>, a man with a moustache in

D.: Имао сам своје цртеже и неке слике окачене у једном углу атељеа. Нисам био толико глуп! Био сам као неки Грк који покушава да ували своју робу... Тако су те ствари биле окачене тамо, а имао сам и фасцикле с цртежима, међу којима су неки цртежи, које ћу вам касније показати на тавану, стигли из Београда захваљујући једној девојци која је била љубазна да ми их донесе. Сви ти цртежи су били у једној фасцикли и један стари Југословен,<sup>51</sup> брката лик од осамдесет година, врло комичан лик, био је агент једног издавача по имену Ђакомети, Швајцарац који је имао издавачку кућу „L'evr grave“...

*M. B.: Да, знам.*

D.: Он је био његов агент, долазио је ту да донесе пробе и тако то, а волео је моје цртеже, стари земљак, свиђали су му се. И једног дана, кад нисам дошао на посао – био сам се нашљокао претходне вечери, једва сам се кретао – сутрадан стигнем у атеље. „Еј, бре! Чујем да су се Дибифеу допали твоји цртежи“, каже ми Патрис. А пре тога – ово ћу увек понављати том Патрису, том гаду – кад ми је причао о Дибифеу, наравно, он је био једини сликар који ми је у том тренутку био битан, ништа друго није било важно у Паризу. 1956, видиш шта је тада било модерно... Рекао сам Патрису: „Ма, јеботе, показаћу Дибифеу своје цртеже.“ „А, каже ми, не долази у обзир, не можеш да смараш клијенте!“ [Смех.] Није хтео. На баксуз, испало је да нисам био ту, а није ни он, и стари земљак је кришом показао моје цртеже Дибифеу, који је био одушевљен. Дибифе се вратио и рекао ми: „Изврсно је, изврсно.“ Знаш, то је био сам почетак; плат-

<sup>51</sup>Реч је о Вену Пилону (1896–1970), словеначком сликару и фотографу, чије ће име Дадо поменути у каснијим интервјуима, посебно у разговору с Катрин Мије и Жаком Анриком (в. *infra*, стр. 280). Током њиховог сусрета код Патриса, Пилон, који је живео у Паризу од 1928. године, у стварности је имао око шездесет година (а не осамдесет, као што Дадо тврди). Осим што је био агент швајцарског издавача Неста Ђакометија, Пилон је познат и по томе што је у својој аутобиографији *На Робу* (Љубљана, 1965) описао своје искуство као ратни заробљеник код Руса током Првог светског рата.

his eighties, a very, very funny character, who was the facilitator for a publisher named Jacometti, a Swiss who made the edition "L'oeuvre gravé"...

*M.B.: Yes, I know.*

D.: He was his facilitator, and he came to bring proofs and all that, and he liked my drawings, the old fellow-countryman, he appreciated them. And one day when I hadn't come to work – I got hammered the day before – the day after, I arrived at the studio. "Well, it seems Dubuffet liked your drawings", Patris said to me. And before – and I will always repeat that to Patris, that bastard – when he mentioned Dubuffet to me, obviously he was the only painter that counted for me at that time, there was nothing else on the Paris scene. In 1956, you know what was in fashion in that period... I had said to Patris: "That's it, I'm going to show my drawings to Dubuffet." "Absolutely not, he said, that's out of the question, you're not going to bother my clients!" [Laughs.] He didn't want me to. Bad luck, I was not around, and he was not around either, and it was the old fellow country-man who on the sly, showed my drawings to a thrilled Dubuffet. Dubuffet comes back, he said to me: "It's excellent, excellent." You see, it was the very beginning; the painting was not bad, you've seen it in fact; the drawings, the same. He said: "I'm sending you a dealer."

*G.V.: Did he do it?*

D.: He sent Facchetti<sup>52</sup>. Facchetti came. I was not there again, I think. You see, I didn't come to work often. He had to be on Patris' side, you know, so he chickened out, he didn't want to work with me, apparently. After that Dubuffet said: "Now, I'm going to send you another one who's very enthusiastic, a young

around sixty (and not 80, as Dado declares). In addition to his role as a facilitator with the Swiss publisher Nesto Jacometti, Pilon is also known for having described his experience as a Russian prisoner-of-war in the First World War in his autobiography *Na Robu* (Ljubljana, s.n., 1965).

<sup>52</sup>Paul Facchetti (1912–2000) opened a gallery in 1952, in which he defended lyrical abstraction and contributed to the discovery of abstract expressionism.

но није било лоше, видео си га; цртежи су исто били одлични. Рекао ми је: „Послаћу вам продавца слика.“

*Ж. В.: И да ли је то учинио?*

D.: Послао је Факетија<sup>52</sup>. Факети долази. Мислим да нисам био тамо, поново. Знаш, нисам често долазио да радим. Ипак, требало је подносити Патриса. Дакле, Факети се повукао, разумеш, очигледно није хтео да учествује. Онда ми Дибифе каже: „Сада ћу вам послати другог, врло ентузијастичног, младог човека и све то...“ Али пре него што је тај други трговац стигао...

*M. B.: Али да ли си већ видео Џејмса Спајера?<sup>53</sup>*

D.: Не, Џејмс Спајер је љубазно купио једну слику код Патриса, одмах на почетку, за око 3.000 франака, тако нешто.

*M. B.: Како је дошао код Патриса?*

D.: Мислим да је хтео да пише о литографији. Дошао је с једним америчким сликаром који је тамо радио. Видео је моје цртеже, то га је заинтересовало, али, знаш, купио ми је неколико ситница... за 7.000 франака је купио једну слику.

*M. B.: Да ли је он био први који се заинтересовао за твој рад?*

D.: Да, први споља, тачно, он је био први који се заинтересовао. После тога, мој друг – па исти онај који ми је нашао посао код Патриса – зове ме. Ретко су ме звали у атељеу. Кажу ми: „То је за тебе, Дадо.“ Он ме зове и каже: „Знаш, Калиновски<sup>54</sup> хоће да

<sup>52</sup>Пол Факети (1912–2000) отворио је галерију 1952. године, где је заступао лирски апстракционизам и допринео откривању апстрактног експресионизма.

<sup>53</sup>Џејмс Спајер (1913–1986), који је постао кустос за савремене колекције у Институту за уметности у Чикагу од 1961. године, редовно је боравио у Француској; од 1934. до 1937. године студирао је на Сорбони, паралелно са студијама на Факултету уметности Челси у Лондону. Квалитет и оригиналност његових изложби у Art Institute of Chicago били су значајни.

<sup>54</sup>Немачки сликар Хорст Егон Калиновски (1924) такође је имао трговца Данијела Кордијеа. Још 1950. године похађао је часове у атељеу апстрактне уметности код Жана Девана на Гранд Шомијеру. Био је један од сликара заступљених у донацијама



man..." But before that, before the second dealer arrives...

M.B.: *But you had already met James Speyer<sup>53</sup>?*

D.: No, James Speyer kindly bought a work of mine at Patris, at the beginning, a painting, for 3,000 francs, something like that.

M.B.: *But how is it that he came to Patris?*

D.: He wanted to write, I think, on lithography, he had come with an American painter who was working there. He saw my drawings, he was interested, but you know, he had bought two or three of my works... 7,000 francs, he had bought a painting from me.

M.B.: *But was he the first showing an interest in what you were doing?*

D.: Yes, the first, from the outside world that is, he was the first from the outside to show an interest. After, my friend – well, the same friend who'd found me a job at Patris – phones me. I rarely received phone calls at the studio. I was told: "It's for you, Dado." He phones me and he says: "So there is someone called Kalinowski<sup>54</sup> who wants to bring a collector who's interested in your drawings." But he says: "Be careful, bring preferably the old drawings from Belgrade, they are better<sup>55</sup>", and it was true. So I take all my recent drawings, no paintings, I bring the drawings from Belgrade, around ten,

<sup>53</sup>A. James Speyer (1913–1986) became curator in charge of the contemporary collections at the Art Institute of Chicago from 1961. He used to stay in France regularly; from 1934 to 1937, he studied at La Sorbonne, in parallel with studying at Chelsea School of Arts in London. The quality and originality of his exhibitions at Art Institute of Chicago were memorable.

<sup>54</sup>A German painter, Horst Egon Kalinowski (1924–2013) also had Daniel Cordier as dealer. In 1950, he studied at the abstract art studio of Jean Dewasne at La Grande Chaumière. He was one of the painters represented in the Cordier donations to Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, in 1989.

<sup>55</sup>Some of those drawings were kept by Jernej Vilfan (1941–2012), a Slovenian painter. They are now in the collection of one of Dado's old friends. Many of them were made on the back of architectural drawings during his years in Belgrade. We can assume that it was Dado's cousin, Vukota Tupa Vukotić (1932–2002) who provided him with these supports, because he was studying architecture in Belgrade – afterwards he became a well-known architect in Montenegro.



Ил. / III. 79 Дадо на ретроспективи у Националном центру за савремену уметност, Париз, јануар 1970. / Dado at the Centre national d'art contemporain retrospective, Paris, January 1970

доведе једног колекционара који је заинтересован за твоје цртеже." Али каже ми: „Пази, донеси првенствено старе цртеже из Београда, они су бољи“<sup>55</sup> и био је у праву. Па, узмем све своје новије цртеже, не слике, узмем десетак цртежа из Београда, добрих цртежа, и одем код мог друга, који није био ту. Кажем: „Срање!“ Али врата су

Кордијеа Центру Помпиду, Националном музеју модерне уметности, 1989. године.

<sup>55</sup>Неки од ових цртежа сачувани су код Јернеја Вилфана (1941–2012), словеначког сликара. Они су сада део колекције једног Дадовог верног пријатеља. Многи од њих рађени су на полеђини архитектонских цртежа током београдских година. Можемо претпоставити да је Дадов брат од стрица, Вукота Тупа Вукотић (1932–2002), био тај који му је обезбедио те подлоге, јер је он студирао архитектуру у Београду, а касније је постао познати архитекта у Црној Гори.

beautiful ones, at my friend's who's not there. I think "Fuck!" but the door's open. There was nobody, I stay in the studio, it was next to the Place d'Italie, then bam, two guys come in, two absolutely monstrous men with trench-coats, you know, hair, both of them small, Kalinowski then another, very small who says nothing, he doesn't even say Hello. He looks at the drawings. Total silence. [Sigh.] I think: "Fucked." He looks at the drawings, then puts them away: "Give me your address please", he says, then he takes out a small notebook, he writes down my address, you know. So my friend, afterwards, tells me – the two men leave – my friend, he says: "Ah, they asked for your address! It's fucked, he says, it won't happen." [They all laugh.] I was happy, I thought: "He took my address..." I believed in it a hundred percent!

M.B.: *You already knew Kalinowski, no?*

D.: No, not really, I vaguely knew he had exhibitions. Kalinowski was a Russian name, a foreigner you know, so I had noticed him. But Kalinowski was not doing anything at the time, he was doing abstract painting I think, a little bit in the style of Dewasne... So [it is] that second dealer, who was going to arrive the next day, Dubuffet had told me. The door opens, it was the same man, the one with Kalinowski. It was Cordier<sup>56</sup>.

M.B.: *No kidding! [Laughs.]*

D.: I was working, you know, so he had a look around. But this time Cordier has combed his hair, he has an English trench-coat, you see. [Imitating Cordier's voice]: "Is there a Yugoslav painter around here?" an [old guy] who was working too, said: "Yes, he's over there." I say: "Oh, I think we've met already", I said like that. He was embarrassed, Cordier, ahah! He put his hands in his pockets: "Ah! what are you doing,

<sup>56</sup>Daniel Cordier (1920–2020), secretary of Jean Moulin during the Second World War, was Dado's first dealer when the latter arrived in France. Established in 1956, Galerie Daniel Cordier represented at the time artists as different as Hans Bellmer, Pierre Bettencourt, Jean Dewasne, Öyvind Fahlström, Yolande Fièvre, Roberto Matta, Henri Michaux, Bernard Réquichot, among others. Major donations were made by Daniel Cordier to the Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

била отворена. Није било никога, останем тако у његовом атељеу, то је било близу Плас д'Итали и онда, ево два типа улазе, два апсолутно монструозна типа у кишним мантилима, знаш, с косом, обојица ниски, Калиновски и још један, врло ниски, ништа не говори, није ме чак ни поздравио. Гледа цртеже. Потпуна тишина. [Уздише.] Кажем себи: „Надрљао сам.“ Гледа цртеже, ставља их назад. „Даћете ми вашу адресу“, каже, и онда извади мали нотес, упише моју адресу, знаш. После, ми мој друг каже – ови ликови су већ били отишли: „Ах, узели су ти адресу! Сјебало се, неће успети.“ [Општи смех.] Ја сам био срећан, рекао сам: „Узео је моју адресу...“ Веровао сам сто посто!

M. B.: *А јеси ли већ познавао Калиновског?*

D.: Не, не, нимало, знао сам само отприлике да излаже. Калиновски, то је било руско име, знаш, мало „метек“, па сам га запазио. Али, Калиновски тада није радио ништа посебно, мислим да је сликао апстрактне слике, мало у стилу Девана... Дакле, [ово је] био други трговац, који је требало да дође сутрадан, као што ми је Дибифе рекао. Врата се отварају, а оно исти онај тип, онај са Калиновским. То је био Кордије.<sup>56</sup>

M. B.: *Стварно? [Смех.]*

D.: Ах! Ја сам радио, знаш, а он је обисао све. Али овај пут Кордије, лепо очешљан, у елегантном енглеском мантилу, знаш. [Имитирајући Кордијеов глас]: „Имали овде неки југословенски сликар?“, неки [антиквар?], који је такође ту радио, каже: „Да, ту је.“ Ја му кажем: „Ах, чини ми се да смо се већ срели“, кажем му тако. Било му је непријатно, Кордијеу, замисли! Ставио је руке у џепове: „Ах! Шта радите, покажите

<sup>56</sup>Данијел Кордије (1920), секретар Жана Мулена током Другог светског рата, био је први Дадов трговац уметнинама по његовом доласку у Француску. Основана 1956. године, Галерија Данијела Кордијеа тада је представљала уметнике различитих стилова, попут Белмера, Бетанкура, Девана, Фалстрема, Фијевра, Матаа, Мишоа, Рекишоа, између осталих. Кордије је извршио значајне донације Центру Помпиду, Националном музеју савремене уметности.

show me that.” So I show him the pink paintings with the babies, which he hadn’t seen, in fact. “Ah!, he says, it’s stupid, why didn’t you show me that before<sup>57</sup>?”

M.B.: *Why’s that? Were your drawings from Belgrade different from those you were doing at the time?*

D.: No, it was babies, but more closely packed. I’ll show them to you, I have some in the attic. Straightaway Cordier buys all my paintings. 60,000 francs. He bought three paintings for 60,000 francs! At the time, it was a lot of money. So I pinned the money up, you know, there were big bank notes, of 5,000. Nearby there was a kind of board for the proofs, so I pinned them on it, you see, I covered the whole thing. Patris arrives: “Ah!” he exclaims. [*They all laugh.*] So that day, all the addicts in the neighbourhood, Borneo<sup>58</sup>, who died in Sweden later... There was Szafran<sup>59</sup>, you know Szafran, who draws.

G.V.: *Ah, you know Szafran?*

D.: Yes, very well, from the Saint-Germain period. We used to get drunk together. So I picked up all those guys and then we went on a bender! We started at *Le Bouquet*, in Saint-Germain-des-Prés, then we went up Montparnasse and you know where I ended up, when I was completely pissed? At *La Coupole*. And Giacometti sitting there, Giacometti greets me, you see! How embarrassed I felt after, my god, Giacometti! Around two weeks later, I turned up in the neighbourhood again, he sees me and I think, I mean I’m sure he wanted to say hello, but I left with my tail between my legs because I was so ashamed. I was sloshed in a big way! I got a licking! I remember that he

ми.“ Онда му покажем розе слике беба, које заправо није видео. „Ах!, каже, како глупаво, зашто ми то нисте показали?“<sup>57</sup>

M. B.: *А зашто? Да ли су твоји цртежи из Београда били другачији од оних које си радио тада?*

D.: Не, то су биле бебе, али збијеније. Показаћу ти их, имам неколико у поткровљу. Кордије је одмах купио све слике – 60.000 франака. Купио је три слике за 60.000 франака! У то време, то је било много. Дакле, поређао сам и закачио лову штипаљкама, знаш, биле су то велике новчанице, од пет сома франака. Ту поред је била као нека плоча за пробе, па сам их закачио, знаш, лепо сам покрио све. Патрис долази: „Ах!“, каже. [Општи смех.] Тај дан су се сви наркомани из краја, затим Борнео,<sup>58</sup> који је касније умро у Шведској... Био је ту и Шафран,<sup>59</sup> знаш Шафрана, који црта.

J. V.: *Ах, знаш Шафрана?*

D.: Да, врло добро, из времена Сан Жермена. Шљокали смо заједно. Онда сам скупио све те људе и узели смо цугу! Почели смо у Букеу у Сен-Жермен-де-Преу, а завршили на Монпарнасу, и знаш где сам завршио, где сам био потпуно пијан? У Ла Куполи. И Ђакомети је седео тамо, Ђакомети ме поздравља, знаш! Какав срам сам осетио касније, боже! Ђакомети! Две недеље касније, опет се довлачим ту негде, он ме види и мислим, сигуран сам да је желео да ме поздрави, знаш, а ја сам отишао са спуштеном главом јер сам био толико посрамљен. Био сам пијан, и то разваљен! Било је ту и кутија! Сећам се да ми је рекао да то није била довољна јака пијанка, да је он, кад је био млађи, имао много јаче пијанке,

<sup>57</sup>Daniel Cordier also recalled his first missed encounter with Dado and the second, which was decisive; see *Dado, Métissages*, a film by Snežana Nikčević and Sanja Blečić made in 2011 for the Montenegrin television, available at [www.dado.virtual.anti.museum/metissages-rtcg-documentary](http://www.dado.virtual.anti.museum/metissages-rtcg-documentary).

<sup>58</sup>Probably a fringe artist whom we haven’t been able to identify.

<sup>59</sup>Sam Szafran (called Samuel Berger, 1934–2019), a painter, artist, water colourist and engraver, was represented by Galerie Claude Bernard.

<sup>57</sup>Данијел Кордије је такође говорио о његовом првом, неуспелом сусрету с Дадом, и другом, који је био пресудан; в. *Дато. Укрштања*, филм Снежане Никчевић и Сање Блечић из 2011. године, снимљен за црногорску телевизију, доступан на: [dado.me/ukrstanja-rtcg-2011-video](http://dado.me/ukrstanja-rtcg-2011-video).

<sup>58</sup>Вероватно је био маргиналац из краја, кога нисмо успели да идентификујемо.

<sup>59</sup>Сам Шафран (Самјуел Берже, познат као Шафран), рођен 1934. године, сликар, цртач, пастелиста и графичар, кога заступа Галерија Клод Бернар.

had told me that I was not smashed enough, that when he was young, he had been much more drunk than that, which upset me a lot. So I spent all that money that evening, almost all of it. Then Cordier took me out, he phoned me after. He told me: “Yes, I’ve already shown your paintings to some friends, they like them a lot”, and he had just sold a painting to Montaigu<sup>60</sup>, from those paintings. It was a pencil drawing on canvas. And afterwards, I heard that my friend Réquichot wanted to buy one of those, of the babies. Réquichot told me himself, he liked them so much, those pink babies, that he wanted to buy one. And it worked very well from the beginning, then... Cordier, as I carried on doing lithographs, I didn’t have enough room to work, so Cordier had found me another room in Boulogne, in that poor madame what’s her name’s house, I’m sure it was at their place. They’d been deported...

M.B.: *Ah, Lebon?*

D.: She died, didn’t she?

M.B.: Yes.

D.: He [Cordier] had told me, you shouldn’t bring girls there, they are friends of mine. It was to work, as you imagine I wasn’t going to fool around, I had been looking for a place to work for a couple of years! And Cordier must have been in a bad mood again, you know, and then, I’m not sure, I dropped the whole thing, it went wrong. But on the other hand, I told him that if I could go to the countryside, that would suit me very well. And one evening, I was waiting for him till one a.m., he was at some cocktail in a town house along avenue Hoche, I no longer remember where... I could see silhouettes, fiends, demons there, and I was waiting for him outside, in the jalopy. Then Cordier took me to Courcelles<sup>61</sup>, there and then, in the dark! It was summer, I think...

G.V.: *Here?*

<sup>60</sup>A great collector, René Tassin de Montaigu (1897–1994) directed the *Compagnie française des pétroles* from 1936 to 1957.

<sup>61</sup>At Courcelles-lès-Gisors, see note 20, *supra*. Daniel Cordier owned a country house there.

што ме је прилично увредило. Тако да сам те вечери потрошио готово сву ту лову. А онда ме је Кордије позвао на клопу, назвао ме касније. Рекао ми је: „Да, да, већ сам показао ваше слике неким пријатељима, врло им се допадају“, и баш је продао једну слику из те серије Монтегију.<sup>60</sup> То је била слика рађена оловком. Касније сам сазнао да је мој пријатељ Рекишо желео да му купи једну слику, једну од тих беба. Сам Рекишо ми је то рекао, толико му се допала та слика ружичастих беба да је хтео једну да купи. Од почетка је све ишло веома добро... А како сам настављао да радим литографије, пошто нисам имао места за рад, Кордије ми је нашао собу у Булоњи, код неке сироте госпође, како се зваше, сигуран сам да је било код њих. Били су депортовани...

M. B.: *А да, Лебон?*

D.: Она је умрла, зар не?

M. B.: *Да.*

D.: Кордије ми је рекао да не смем доводити девојке тамо, то су његови пријатељи. Било је то место за рад и наравно да нисам планирао да се зајебавам, тражио сам место за шљаку већ две године! И онда, Кордије је вероватно поново био лоше воље, не знам, али сам то пустио и све је пропало. Ипак, рекао сам му да би било сјајно ако бих могао да одем на село. Једне вечери сам га чекао до један ујутру, био је на некој врсти коктеља у приватној резиденцији на Авенији Ош, не сећам се тачно где... Унутра сам видео силуете, демоне, и чекао га напољу у колима. Онда ме Кордије одвезао у Курсел<sup>61</sup>, бум, у мрак! Било је лето, мислим...

J. V.: *Овде?*

D.: Не, не у Ерувал, већ у Курсел, код старог Левека, модела Томаса Мора. Тада... И, наравно, будим се ујутру, дотад нисам видео ништа од француске природе, стигао сам ноћним возом у августу, разумеш, нисам

<sup>60</sup>Велики колекционар Рене Тасен де Монтеги (1897–1994) био је директор Француске нафтне компаније од 1936. до 1957. године.

<sup>61</sup>У вези с Курсел ле Жизор, в. напомену 20, *supra*. Данијел Кордије је тамо имао сеоску кућу.

D.: No, not in Hérrouval, in Courcelles, at Père Lévêque's, the model for *Thomas More*. At that moment... Of course, I wake up in the morning, I hadn't seen the French countryside at all, I had first arrived in Paris in August by train in the night, understand, I hadn't seen the countryside. Oh, how much I liked it here<sup>62</sup>! It was June because the wheat was beginning to turn yellow, I remember the wheat fields and all that. Can you imagine, the tarmac, the rue des Canettes, and then the wheat, you know, it was quite a change.

G.V.: *Before that, you used to live rue des Canettes?*

D.: No, but I hung around there! I lived in the [lithograph] studio, rue Boulard, up there. I used to sleep in the studio, in the coal. Patris gave me 9,000 francs a month, it was not much! Half the time I didn't show up, you know. I worked like a pig and I never learned to do litho in the first place. Oh, I remembered the monsters that were there...

M.B.: *I feel like asking you a question here. Why were you painting babies?*

D.: Well, you start with A, and you finish with Z, right? It's true! We should start by painting cells, foetuses, babies! Let's say I jumped two or three chapters, yes, I think it's that. A way to approach the world from the true beginning.

M.B.: *Yes, but you could have tackled it, I don't know, with animals...*

D.: I don't see any difference between human and animal, first of all. So there you are!

M.B.: *I say babies because it caught people's imagination in a big way!*

D.: Certainly, I find that absolutely captivating!

ништа видео од природе. Јао, брате, како ми се допало овде!<sup>62</sup> Био је јун јер је жито већ почело да жути, сећам се жита и свега тога. Знаш, асфалт, улица Канет, а затим жито, велика промена.

Ж. В.: *Пре тога си живео у улици Канет?*

Д.: Не, али сам се тамо мотао! Живео сам у атељеу [за литографију], у Улици Булар, тамо горе. Спавао сам у радионици, међу угљем. Патрис ми је давао девет сома франака месечно, није то пуно, зар не! Пола времена нисам ни долазио, знаш. Радио сам као свиња, а никада нисам научио литографију, пре свега. Ах, сећам се чудовишта која су била тамо...

М. Б.: *Сада, хоћу да ти поставим једно питање. Зашто си сликао бебе?*

Д.: Па, почиње се са А и завршава са З, зар не? Истина! Требало би, заправо, да почнемо сликање ћелија, фетуса, беба! Добро, рецимо да сам прескочио два или три поглавља, да, мислим да је тако. То је један од начина да се свету приступи од правог почетка.

М. Б.: *Да, али могао си то почети, не знам, рецимо, са животињама...*

Д.: Ах, уопште не видим разлику између човека и животиње, прво! Е па то!

М. Б.: *Помињем бебе јер су оне јако изненадиле људе!*

Д.: Ах, то свакако, мислим да је то апсолутно фасцинантно!

М. Б.: *Људи који су видели твоје прве слике, било на првој изложби код Кордијеа...*

Д.: Али то је ужасно с њихове стране, јер су бебе апсолутно свеprisутан мотив у људском стваралаштву од памтивека. Раз-

<sup>62</sup>In 2009, that is forty years later, Dado confided to Catherine Millet and Jacques Henric in *Artpress*: "Think of it, in all my life I'd never seen a field of wheat before. There weren't any in Montenegro. That golden wheat with the crows flying over it, for me that was incredibly beautiful. In France I rediscovered Mother Nature" (see *infra*, p. 282).

<sup>63</sup>Године 2009, четрдесет година касније, Дадо ће поверити Катрин Мије и Жаку Анрику у часопису *Артпрес*: „Замислите да никада у животу нисам видео поље пшенице. У Црној Гори их није било. То златно жито са вранама које лете изнад њега, за мене је то било невероватно лепо. Поново сам открио Мајку природу, у Француској“ (в. *supra*, стр. 283.).

M.B.: *The people who saw your first paintings, whether in your first exhibition at Cordier's...*

D.: But it's a horror on people's part, because babies is a motif absolutely omnipresent in the visual creation of man and that, since the very beginning. Think for a second about the Renaissance for example, well, everything in art!

M.B.: *But is it not an unusual choice?*

D.: Yes, yes, there is a painting at the Louvre, by Rubens<sup>63</sup>, in which there is nothing but babies. Nobody thinks about that painting and it's the most beautiful painting by Rubens. A thousand times!

M.B.: *And you knew that work?*

D.: I made it... In reality, I was inspired by that painting, if you wish. You see, it is not alien to my own inspiration, babies existed already before that anyway. But for the accumulation of babies, I was inspired by Rubens' painting.

M.B.: *When you arrived in Paris, did you go to the Louvre?*

D.: Of course, yes, of course. I had been waiting for ten years to go to the Louvre. When I went to the Louvre, first, in a strange way, I headed straight to the paintings which, I knew were at the Louvre, how, I don't know. I walked hundreds of metres to stop in front of Dürer's self-portrait, I don't know how, but I understood that this small portrait couldn't have been hanging in the big rooms, you know. I saw big stuff, the 'Eyeties', you know, *Pastoral Concert*<sup>64</sup>, all that, I was not interested. And then I go to old Dürer<sup>65</sup>, holding his thistle. I really liked that painting when I saw it. Very, very beautiful. Well-lit that afternoon, you see. Lit by Les Tuileries. I don't know if they've changed its location?

G.V.: *No, it's still there.*

<sup>63</sup>*Virgin and Child surrounded by the Holy Innocents* (1618), called before *The Virgin and Child with Angels*.

<sup>64</sup>*The Pastoral Concert* (around 1509), by Le Titian, attributed before to Giorgione.

<sup>65</sup>Dado professed an enormous admiration for Dürer.

мисли само на тренутак, у ренесанси, па све у уметности!

М. Б.: *Али није то био неки посебан избор?*

Д.: Јесте, јесте, постоји слика у Лувру, Рубенсова,<sup>63</sup> где су само бебе. Нико не размишља о тој слици, а то је, хиљаду пута, најлепша Рубенсова слика!

М. Б.: *А јеси ли знао ту слику?*

Д.: Да, направио сам је... Заправо, инспирисао сам се том сликом. Знаш, то није страно мом надахнућу, мада су бебе постојале и пре тога. Али, нагомилавање беба, на то ме је инспирисала та Рубенсова слика.

М. Б.: *Кад си стигао у Париз, јеси ли отишао у Лувр?*

Д.: Ах! Наравно, наравно. Чекао сам десет година да одем у Лувр. Када сам отишао у Лувр, прво сам се, на неки чудан начин, упутио ка сликама за које сам знао да су у Лувру, како, не знам ни сам. Прешао сам стотине метара, – трас! – и зауставио се испред *Аутопортрета* Дирера, не знам како, али сам схватио да тај мали портрет не може бити окачен у великим салама, разумеш. Видео сам велике слике, неке „Ритале“, знаш, *Концерт у природи*<sup>64</sup>, све ме то није занимало. Онда, трас, одем код оца Дирера,<sup>65</sup> који држи свој чичак. Та слика ми се стварно допала кад сам је видео. Јако, јако лепа. Добро осветљена по подне, тамо, знаш. Осветљена кроз Тиљерије, не знам да ли су је преместили?

Ж. В.: *Да, још је тамо.*

М. Б.: *Има још једна ствар. Зашто село? Кажеш да када си стигао у Курсел...*

Д.: Чинило ми се да ту стварно постоји могућност да се ствари мало доведу у ред, да се почне размишљати, јер мислим да сам

<sup>63</sup>Реч је о слици *Богородица са дететом окружена светим невинашцима* (1618), некада познатој као *Богородица са анђелима*.

<sup>64</sup>Реч је о Тицијановој слици *Пасторални концерт* (око 1509), која је раније била приписана Ђорџонеу.

<sup>65</sup>Дадо је гајио безгранично дивљење према Диреру.

M.B.: *There's something else though. Why the countryside? You said that when you arrived in Courcelles...*

D.: It seemed to me that there really was a possibility to put things in order a bit, to start reflecting, because I think that in the kind of chaos that a big city is, I personally ended up completely scattered, torn. I no longer saw anything, I walked in the street, but I was in bits, truly. A mess. I was splashing around in some crap, I no longer saw anything.

G.V.: *But in Montenegro, you used to live in a market town, in a city?*

D.: In Montenegro, it's different. It looked like a theatre to me, totally deprived of any picturesque, it's a very important element, right? In Montenegro, the city where I was born [Cetinje], you cannot place it, if you want, you cannot say if it's Eastern or Western architecture, Italian or not, no it's nothing, you see. A kind of monastery was reconstructed in 1900 without it looking in the least like 1900, you see, as one could imagine. Disturbing. Houses, yes, they were in stone, there was absolutely no trace of anything picturesque. There were a few baroque elements though, that were represented on a frieze, but I don't think I saw it when I was little. I discovered it by chance later.

M.B.: *So your need for the countryside doesn't come from that?*

D.: No, it's a discovery. I could have come across something else.

G.V.: *You didn't feel happy at all in the city then?*

D.: No, not at all. That lack of room, of space, of air, no, all that didn't appeal to me at all. And there were so many very interesting things to see at the same time that I didn't manage to capture anything. I was confused, completely dazed.

M.B.: *And you never reconciled with the city since?*

D.: I would certainly have endured Paris if I'd had an American uncle, you see, who would have paid for a studio, a garden! There're plen-

се у хаосу велике метрополе осећао потпуно растројено, разбијено. Нисам више видео ништа, заиста. Ходао сам улицом, али био сам у деловима, буквално у тоталном хаосу. Газио сам кроз неку врсту срања, нисам видео ништа.

Ж. В.: *Али у Црној Гори си живео у ва-рошици, у граду?*

Д.: У Црној Гори је другачије. Било је то за мене као позориште, потпуно лишено сликовитости, а то је веома важан елемент, зар не? У Црној Гори, град у којем сам рођен [Цетиње], не можеш га лако сместити, ако разумеш, не можеш рећи да ли је то оријентална, западна, италијанска архитектура, не, то није ништа од тога, разумеш. Манастир је тамо реконструисан 1900. године, али ни најмање не делује као с почетка прошлог века, како би можда неко замислио. Суморно. Куће, па, биле су од камена, није било апсолутно ничег питорескног. Било је неких барокних елемената, истина, који су се повлачили по фризу, али мислим да их нисам видео док сам био мали. Открио сам их касније.

М. Б.: *Дакле, твоја потреба за селом не долази одатле?*

Д.: Не, то је откриће. Могао сам наићи на нешто друго.

Ж. В.: *У граду се ниси уопште осећао добро?*

Д.: Не, стварно не! Тај недостатак простора, ваздуха, не, све ме то није занимало. И било је превише занимљивих ствари које сам желео да видим, али нисам успевао да их ухватим. Био сам потпуно изгубљен, збуњен.

М. Б.: *И ниси се помирио с градом од тада?*

Д.: Сигурно бих савршено подносио Париз да сам имао ујака из Америке, разумеш, који би ми платио било какав студио, врт! Има гомила будала које то данас врло лако налазе. Ја никако нисам могао да нађем ни собу у хотелу. Увек су мислили да имам неки лош израз лица. Чак и данас, ако случај-

ty of cunts who have that today, they find that very easily. I couldn't even find a hotel room. Always full. Each time they found something wrong with my face. Even today, God forbid, if I have to ask for a hotel room, people pull a face, just like that! There's a cop who stopped me one day in the street. I never understood that. I look at the cop. The cop is on the other side of the street, in Belgrade. He crosses the road and he says to me: "Why are you looking at me like that?" You see, I didn't know what to answer. I was looking at him, how I don't know, but he didn't like it. And I must have looked at him in a harsh way, something like that, you know... without seeing him, perhaps I was not even looking at the cop, but well, I was there, in my own shit and he took me by surprise. He crossed the road to ask me why I was looking at him like that...

M.B.: *But you feel at home in the countryside. You like the countryside compared to the city, or the countryside for itself?*

D.: The countryside for itself, because I think that the city is a kind of phenomenon of the crystallisation of the phenomenon of the city, that cellular aspect, I see it for what it is, that accumulation, all that confusion, you see, it screams.

M.B.: *But the city never comes into your painting?*

D.: I don't know. Yes, there's a drawing, there, which is New York City.

G.V.: *Really?*

D.: The boxes, there, it's New York. You see, the drawing that will be the first to arrive at CNAC. It's going to be framed. A beautiful drawing, you'll see.

M.B.: *What, that? "The Paintings"?*

D.: Yes. It's not paintings on the large drawing, it's cubes. I have the feeling that you don't remember it...

M.B.: *I do, I do...*

D.: Well, the son of a friend of mine, who arrived from New York this summer, said: "It's New York City." And it's true, I swear.

но затражим собу у хотелу, направе фацу, пих, шта да ти кажем! Једном ме је пандур зауставио на улици. Ах, то никада нисам разумео. Гледам пандура. Пандур је био на другој страни тротоара у Београду. Прелази улицу и каже ми: „Зашто ме гледаш тако?“ Знаш, нисам знао шта да му кажем. Гледао сам га, али не знам како, нешто му се није допало. Мора да сам га гледао озбиљно, тако нешто, а да га заправо нисам видео, можда га нисам ни гледао, али био сам у свом свету, у својој муци, и ухватио ме је неспремног. Прешао је улицу да ме пита зашто га гледам тако...

М. Б.: *Али осећаш се добро на селу. Да ли волиш село у поређењу с градом или село само по себи?*

Д.: Село само по себи, јер мислим да је град нека врста кристализације феномена живота, тај ћелијски аспект, стално се враћам на то, сва та акумулација, све то срање, она вршти. Не, село је...

М. Б.: *Али град никада не долази у твоју слику?*

Д.: Не знам. Па да, има један цртеж, то је Њујорк Сити.

Ж. В.: *Заиста?*

Д.: Кутије, то је Њујорк, у суштини. Знаш, цртеж који ће први стићи у Национални центар за савремену уметност. Биће урамљен. Прелеп цртеж, видећеш.

М. Б.: *Шта, то? „Табле“?*

Д.: Да. То нису табле на великом цртежу, то су коцке. Имам утисак да се не сећаш...

М. Б.: *Да, да...*

Д.: Па, син мог пријатеља, који је стигао из Њујорка овог лета, рекао ми је: „То је Њујорк Сити.“ И стварно јесте. Да, да, веруј ми.

Ж. В.: *Али нема дрвећа, ту је само цвеће с времена на време...*

Д.: Пази, управо ти елементи су сами по себи изванредно уметничка дела. Као и архитектура. Једно дрво... Шта ћеш извући из дрвета? Погледаш га и то ти је довољно.

G.V.: *But there are no trees either, there are flowers from time to time...*

D.: Listen, it's precisely those elements that are an extraordinary work of art by themselves. Like the architecture. A tree... What are you taking out of a tree? You look at it, and that's enough. It's a mental exercise that's perfectly sufficient, to look at it. You recharge your batteries, I guess. To look at the wall opposite, with a cunt taking her clothes off, shit like that, it's all a blur, you understand. There's no longer... Freedom no longer has its rightful place, it's obliterated by that kind of encirclement...

M.B.: *It preyed on your mind a bit, no, walls with windows. Because there was a time when you made paintings with a kind of facade...*

D.: Well, listen, unfortunately it's very simple. There's no mystery, these are ruins you see there, in front of you, those walls... Here, I have rebuilt walls with my own hands. And in the village I ended up in 1958 with Cordier [Courcelles-lès-Gisors], well in that village, there's even today some kind of absolutely huge wall. It must be several kilometres long! I'll show it to you if you want... There are also feudal ruins and then the tower in which I used to go. *The Architect* looks like that tower, in fact.

M.B.: *What's spectacular, in this area, I'm thinking of Vaudancourt... The walls in Vaudancourt, they're extraordinary!*

D.: And all the 'Parisians', they've destroyed them, you know.

G.V.: *They put white pebbledash on it?*

D.: Pebbledash, you know, and then they put up the names of the houses, 'My refuge', and stuff like that...

M.B.: *But when you arrive in Vaudancourt, you see those types of walls that are houses, in fact, I think...*

D.: Yes, yes...

M.B.: *You really have the feeling you are walking between the walls...*

То је сасвим довољна ментална вежба задатак који је савршено довољан, само да га гледаш. Тако поново пуниш своје батерије, претпостављам. Гледаш зид испред себе док се добра женска свлачи, такве ствари, све је то збркано, разумеш. Више нема... Слобода више нема права на постојање, она је елиминисана том врстом окружења...

M. B.: *Ипак, некако те мучило то са зидовима с прозорима. Јер у једном тренутку си правио слике с неком врстом фасаде...*

D.: Ах! Слушај, нажалост, то је врло једноставно. Нема никакве мистерије, то су те рушевине које видиш овде испред себе, ти зидови... Треба рећи да сам овде подигао зидове сопственим рукама, знаш... А и у селу, где сам стигао 1958. године са Кордијеом [Курсел-ле-Жизор], па у том селу, чак и данас, постоји нека врста апсолутно огромног зида. Мора да је дуг неколико километара! Показаћу вам га ако желите... Ту су и неки феудални остаци, као кула до које сам ишао. *Архитекта*, заправо, личи на ту кулу.

M. B.: *Оно што је упечатљиво у овом крају, мислим на Воданкур... Зидови Воданкура, то је просто невероватно!*

D.: И још, све су их упропастили, разумеш, сви ти „Парижани“, тамо.

J. V.: *Стављају бели малтер?*

D.: Малтер, знаш, и онда стављају имена на куће, „Уточиште“ или тако нешто...

M. B.: *Али кад долазиш у Воданкур, тамо су те неке врсте зидова, који су заправо куће, мислим...*

D.: Да, да...

M. B.: *Заиста имаш осећај да се крећеш између зидова...*

D.: Сигурно, ти чувени зидови из Вексена инспирисали су ме као Рубенсова слика, као моја Црна Гора на самом почетку<sup>66</sup>, која је у

<sup>66</sup>Мотив зида је доминантан у Дадовом делу од његових почетака у Београду, чак и пре првих слика из периода Кордије, где се могу видети његове транспозиције зидова из француског Вексена, све до

D.: Exactly, those famous walls of Vexin inspired me like Rubens' painting, like my Montenegro at the very beginning<sup>66</sup>, which is at the origin, which is the core of a certain inspiration. There's this kind of mixture of elements...

G.V.: *But we never see machines?*

D.: Oh yes, yes. My first paintings were mechanical paintings<sup>67</sup>. They were coming straight from memories of my childhood, spent with my friend, the one who was killed on Lake Scutari. His father was a locksmith. And every Saturday afternoon he used to fetch me, and we tidied up the workshop. We had to put away the spanners, the pliers, you know, things to solder pewter, saucepans. What's the name of that kind of pointed hammer?

G.V.: *Blowtorches?*

D.: No, not a blowtorch. Of course there was a blowtorch. But he used to work very primitively with pewter, you see. On the walls, there were planks with nails in, and we had to hang I don't know how many dozen tools.

M.B.: *I'm thinking of The Fall of Icarus. It looks a bit like a child building-blocks set, you know?*

D.: Yes, I know. I don't know where it comes from. I never had very beautiful toys. Toys didn't exist.

M.B.: *Yes, I mean 'building set', but it has an aspect, not mechanical as you said, but I thought about it when you mentioned your first*

<sup>66</sup>The motif of the wall is a key motif in Dado's work, from the beginning of his career in Belgrade, even before the first paintings of the Cordier period, when we can see his transpositions of the walls of the French Vexin, to his works *in situ* dating from the years 1990 to 2000: his mural paintings made in Orpellières (Sérignan, Hérault), the Saint-Luc chapel (Gisors), the Ambassade de la IVe Internationale in Montjavoult, the blockhouse in Fécamp, and even the murals in the houses of Hérouval and Bez-de-Naussac. This fascination for walls goes back to his childhood, when he looked at the walls in the courtyard of the family home, as Dado declared to Michel Bratičević (see *Peindre debout, op. cit.*, p. 156). On the Orpellières and the Saint-Luc chapel, see also the interviews in *Peindre debout, op. cit.*, pp. 141-144, and pp. 145-150.

<sup>67</sup>Like *The Cyclist* (1955), Centre Pompidou, Musée national d'art moderne (see ill. 3).

основи, која је кључ одређене инспирације. Ту је та нека мешавина елемената...

J. V.: *Машине, њих никад не видимо?*

D.: Ах! Да, да. Моје прве слике биле су механичке слике.<sup>67</sup> Долазиле су директно из сећања на детињство које сам проводио с мојим другом, оним који је погинуо на Скадарском језеру. Његов отац је био бравар. И сваке суботе поподне долазио је по мене и ишли смо да спремимо радионицу. Требало је да средимо подесиве кључеве, клешта, знаш, ствари за лемљење, шерпе. Како се зове та врста шиљастог чекића?

J. V.: *Да ли мислиш на пламеник?*

D.: Не, није пламеник. Имао је и пламеник. Али је радио веома примитивно с лемилицом, видиш. На зидовима су биле даске са ексерима, требало је да се закачи не знам колико десетина алата.

M. B.: *Мислим на Икаров пад. Има нешто што подсећа на дечије конструкционе игре, разумеш?*

D.: Да, да, знам. Не знам одакле то долази. Лично, никада нисам имао лепе играчке. Играчке нису постојале.

M. B.: *Да, мислим на „дечије играчке“, али има неку врсту механичке стране коју си помињао, али сам помислио на твоје прве слике где је машина интервенисала. Ма не, али истина је... На крају, има пуно ствари које приметимо а које не постоје у твом сликарству. Ватра? Сећам се Госпође с друге стране која виче „ватра“.*

J. V.: *Тачно је, ватра није присутна, а такође ни вода. Вода је присутна на последњим сликама, али...*

радова *in situ* из деведесетих и две хиљадних: мурали на Орпелјерима (Серињан, Еро), капела Свети Лука (Жизор), Амбасада IV Интернационале у Моњавулу, бункер у Фекаму, па чак и мурали у кућама у Ерувалу и Без-де-Нозаку. Ова фасцинација зидовима потиче из детињства, са посматрањем зидова у дворишту породичне куће, како Дадо поверава Мишелу Братићевићу (в. у: *Сликати стојећи*, стр. 156). О Орпелјерима и капели Свети Лука види такође интервјуе у: *Сликати стојећи*, стр. 141-144, и стр. 145-150.

<sup>67</sup>Као што је случај са *Бицикlistом* (1955), Центар Помпиду, Национални музеј модерне уметности (ил. 3).

paintings in which the machine had a place. That's correct, no... There are many things one notices that didn't exist in your painting. Fire? I remember The lady in the facing house shouting fire.

G.B.: You're right, fire is not there and water either. Water is in the last paintings, but...

D.: It's like trees, I think, it's the problem of the tree. To be honest, it is a very controlled painting that I do, and very slowly constructed, you see. So I can see very well water appearing in an expressionist painting, right? Am I talking gibberish here? You see, to make reflections in the water of a figure could be interesting, but it seems to me to be quite an undertaking...

G.V.: Is it not rather the life of the water and the fire that bothers you? Because all your things are a little, let's say... fixed.

D.: Yes, petrified! Of course. It's the fossil aspect!

G.V.: You could paint the ice.

D.: They are antagonist elements, you see. In the city already, like I said earlier, I was bored because I no longer saw anything. If again I was to take on the element of water, fire and petrified elements, walls that are my main source of inspiration, if you like, or figures... I think one has to stop, you know, with a few elements...

G.V.: Earlier you showed us photos of Montenegro under the snow. Snow could have been an element likely to fascinate you, no?

D.: Yes, but there's again an element that has no visual vocation if you want. Apart from Breughel, there's been nothing of worth with snow, to be honest. And how much snow in academic art? Square kilometres! The child who's on her mother's belly, covered in snow! And you have white Russian painters in academic art... There was one called Kolesnikov<sup>68</sup>, he only painted snow, he used to sell his troikas in the snow like hot buns.

<sup>68</sup>Stepan Fedorovich Kolesnikov (1879–1955), Russian academic painter.

D.: То је као с дрвећем, мислим да је то проблем с дрветом. У ствари, правим веома контролисану слику која се гради врло полако, разумеш. Дакле, чини ми се да би вода боље изгледала на експресионистичкој слици, зар не? Говорим глупости? Видиш, правити одразе у води неког лика може бити интересантно, али ми се чини као заиста...

Ж. В.: Али да ли ти можда смета живот воде и ватре? Јер су све твоје слике као... укочене.

D.: Ах! Окамењене! Наравно. То је тај фосилни аспект!

Ж. В.: Лед, могао би да га сликаш.

D.: То су антагонистички елементи, разумеш. Већ у граду, као што сам раније рекао, досађивао сам се јер више ништа нисам видео. Ако опет себи натоварим елемент воде, ватре и окамењених материјала, зидова, који су моја главна инспирација, знаш, или ликова... Сматрам да треба стати, разумеш, код неколико кључних елемената.

Ж. В.: Мало пре си нам показивао фотографије Црне Горе са снегом. Снег, то је елемент који је могао да те фасцинира, зар не?

D.: Да, али то је опет елемент који, знаш, нема сликарски афинитет. Осим код Бројгела, ништа не постоји са снегом, треба то рећи. А колико снега има код академиста? Квадратни километри! Дете које лежи на стомаку своје мајке, прекривено снегом! Имаш те беле руске сликаре академисте... Један се звао Колесников<sup>68</sup>. Сликао је само снег, продавао је то као алву, тројке у снегу.

М. Б.: Али могла би се осетити вода на твојим сликама, иако није приказана, иако не тече у потоцима...

D.: То је месо...

<sup>68</sup>Степан Фјодорович Колесников (1879–1955), руски сликар академског стила.

#### [4th tape]

M.B.: But we could feel the water in your painting without it being represented, without it having to flow by the barrel...

D.: It's meat...

M.B.: That's your enemy, right?

D.: No, it's a ratatouille of worms, crushed bones, all sorts of things really...

M.B.: Is there blood? There's not a lot of blood either...

D.: No, those are temporary liquids, I'm not interested in that.

M.B.: What do you mean, temporary liquids?

D.: It seeps out, that's it. No, to be honest, the absence of water... Well! It has an absolutely true, solid origin. In Montenegro, in Cetinje, there's not a single drop of water, no brook, no river, no nothing. No swimming pool, of course.

G.V.: Is that true?

D.: Yes, it's the truth. We used to bathe in the hollow of a rock where the shepherds had their goats drinking, stuff like that. It was around two cubic metres of water, that's all, and we used to have a dip in there in the summer... And that is true.

G.V.: But blood, it's true that it's quite strange, eh! Your things are not bloody at all! Are there flayed men? There's no blood.

D.: No, blood is like Greek columns, that's the academic side of things.

M.B.: Hold on, the academic side! Look at the flayed men by Rembrandt, by Soutine!

D.: That's true, those are good.

M.B.: While in your work, blood never appears.

D.: A sense of decency! It's true. I shall never paint blood, you are crazy! My memories involving blood, fuck! I saw at least six litres

#### [четврта трака]

М. Б.: То ти је непријатељ, зар не?

D.: Не, то је мешавина глиста, смрвљених костију, свих могућих ствари...

М. Б.: Има ли крви? Нема крви...

D.: Не, то су привремене течности, то нас не занима.

М. Б.: Како то мислиш, привремене течности?

D.: То нестане, разумеш. У ствари, недостатак воде... Ах, па гле! То има апсолутно право, чврсто порекло. У Црној Гори, на Цетињу, нема ни капи воде, нема потока, нема реке, ништа, нула. Нема базена, наравно.

Ж. В.: Је ли то стварно тако?

D.: Ах! Права истина. Купали смо се у некаквим удубљењима у стени где су пастири појили своје козе, такве ствари. Било је два кубна метра воде, то је све, а ми смо се брчкали ту лети, ето, то је све... Ах, то је стварно истина.

Ж. В.: Али крв, то је стварно прилично чудно, зар не! Твоје ствари уопште нису кржаве! То су екоршеи? Нема крви.

D.: Не, крв, то је као грчки стубови, то је тако академски, разумеш.

М. Б.: Па како академски! Погледај Рембрантове екоршее, или Сутинове!

D.: Да, то је истина, то је добро.

М. Б.: Док код тебе, крв се никада не појављује.

D.: Стидљивост! То је тачно, искључиво. Никада не бих сликао крв, јеси ли луд! Моја сећања на крв, па јеботе! Гледао сам најмање шест литара крви моје мајке, која је управо умрла.<sup>69</sup> Шест литара! Не треба то стављати у ваш пичвајз. Али стварно, кад је

<sup>69</sup>Овај одломак је изостављен из интервјуа објављеног у каталогу Националног центра за савремену уметност, на Дадоов захтев. Ипак, он ће поменути трауматични догађај смрти своје мајке током радио-интервјуа за *France Culture* у емисији „Панорама“, у фебруару 1970. године, са Франсоа Ле Таргаом, Жаком Флораном и Марсело Билоом (в. у: *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 82).

belonging to my mother who'd just died<sup>69</sup>, 6 litres! You shouldn't put that in your work. But it's true, when my mother died, I was squatting in the courtyard, and what did I see? It was the mattress, red<sup>70</sup>, soaked in blood. [It didn't give me] the incentive to paint blood. Disgusting. But there's the bucket of blood that wanders, which is the *ex-libris* of Hérouval.

G.V.: *That's right, there are buckets of blood...*

D.: Yes, yes, it's true, the bucket of blood, it's the *ex-libris* of Hérouval... the symbol of... It's amusing, no...

M.B.: *But there are many funny things...*

D.: Yes, many things are funny but the things that I paint, they are not funny at all. [Laughs.] It's the extreme in my situation, the fact that it's not funny.

G.V.: *They are not funny but they are not dramatic or violent either. They are not extreme situations, it's always a kind of...*

D.: Ah, it's the ambiguity, yes, the ambiguity.

G.V.: *It's very ambiguous.*

D.: But eternity is that, it's the ambiguity. The drama is a temporary thing, you see, the storm, it's short-lived, pain too, everything ends, all that stuff. But ambiguity doesn't end because we don't understand a thing.

<sup>69</sup>This passage was cut from the interview when it was published in the catalogue of Centre national contemporain (CNAC) on Dado's request, who however recalled the traumatic episode of his mother's death in the radio interview for France Culture in the programme "Panorama" in February 1970, with François Le Targat, Jacques Floran and Marcel Billot (see *Peindre debout, op. cit.*, p. 82).

<sup>70</sup>In 1998, Dado declared to Philippe Piguet: "Two years ago, just after the war, I went back to Montenegro for an exhibition [for the biennial of Cetinje] and I made a poster which showed an old mattress standing up, covered in blood, with a shaving-hair brush hanging from it. It was part of what I call my 'sculptures'. I came to understand *a posteriori* that what I had represented was the mattress on which my mother had died giving birth when I was a child after a terrible blood loss. The image of the mattress that had been thrown away in the courtyard of our house came back to me fifty years later" ("Dado. La peinture, ces deuils successifs", *art. cit.*).

моја мајка умрла, па чучао сам у дворишту, и шта сам видео? То је био мадрац, црвен, натопљен крвљу<sup>70</sup>. [То ми није дало] жељу да сликам крв. Одвратно. Али постоји кофа крви која се врти, која је екслибрис Ерувала.

Ж. В.: *Заиста, постоје кофе крви...*

Д.: Да, да, тачно, кофа крви је екслибрис Ерувала... симбол... То је ипак смешно...

М. Б.: *Али има много смешних ствари...*

Д.: Да, све ствари су смешне, али ствари које ја сликам нису смешне уопште. [Смех.] То је врхунац моје ситуације, није смешно.

Ж. В.: *Нису смешне, али нису ни драматичне ни насилне. Нису екстремне ситуације, увек је нека врста...*

Д.: Ах, то је двосмисленост, наравно, то је двосмисленост.

Ж. В.: *Врло је нејасно.*

Д.: Али вечност је то, то је двосмисленост. Драма је пролазна ствар, разумеш, олуја је пролазна, бол такође, све то пролази. Али двосмисленост не пролази јер ништа не разумемо.

М. Б.: *Али, све се трансформише на твојим цртежима и сликама захваљујући тој двосмислености?*

Д.: То је свеprisутна потврда двосмисленог, зар не?

М. Б.: *Да, то је начин да се манифестује двосмисленост...*

Д.: ...која ме окружује, то је то.

<sup>70</sup>Године 1998. Дадо је изјавио Филипу Пигеу: „Пре две године, одмах после рата, вратио сам се у Црну Гору да направим изложбу [за цетињско бијенале] и направио сам плакат на којем је био приказан стари мадрац постављен усправно, сав крвав, са јазавцем окаченим о њега. То је било у духу онога што ја називам својим 'скулптурама'. Тек накнадно сам схватио да оно што сам тада приказао није ништа друго него мадрац на којем је моја мајка умрла при порођају кад сам био дете, након страшног крварења. Слика мадраца, који су избацили у двориште куће, вратила ми се педесет година касније“ („Дадо, сликарство, те узастопне жалости“, цитат из чланка).

M.B.: *But is it according to that ambiguity that everything's transformed in your drawings, in your paintings?*

D.: It's an omnipresent confirmation of the ambiguous, is that right?

M.B.: *Yes, it's a way to show the ambiguity...*

D.: ...that's around me, that's it.

M.B.: *Can't you draw a duck without giving it a single leg, or on the opposite three, or four?*

D.: It's not a matter of drawing ducks. That's what I was saying about the trees, they are things I look at, they are things that condition me, above all. And then after, there's a kind of muck that comes out, which is my painting. Anyway, I cannot remember. I make incredible efforts, for example, if I make a painting like the one I happened to make recently in Brittany<sup>71</sup>. If I want to remember what I did on that work, the number of figures, all that, well zero, it's impossible! And I can't either imagine a painting made by me.

M.B.: *Well, that's reassuring... Because we have enormous difficulties remembering a painting! So if you don't remember them yourself!*

D.: That's true, you know, it's completely out of my control, I need to see things again. And I know that I shall die terribly miserable. The day I'll be on my deathbed, I really will have the feeling that I did fuck all because, very simply, I won't be able to remember what I did. You see, it's shitty. Because there are so many elements there. There's really that multiple side of the figures that's responsible for that. You can't remember the three hundred figures that are in a drawing or a painting, that's it.

<sup>71</sup>From the end of the 1960s, Dado made a few trips to Quimper in Brittany, staying with the Maunoury, family friends, a couple who had secured a studio for him. Very close to Jean Dubuffet, Dr Pierre Maunoury (nicknamed Joinul, 1930–2019) was the director of the town's psychiatric hospital, where he encouraged his patients to express themselves through art.

М. Б.: *Не можеш нацртати патку а да јој не ставиш једну ногу, или три, или четири?*

Д.: Ма не, није реч о цртању патака. То сам говорио о дрвећу, то су ствари које гледам, ствари које ме највише условљавају. И онда, после тога, постоји нека врста каше која излази – и то је моја слика. Али, у сваком случају, не могу се сетити. Улажем невероватне напоре, на пример, ако сликам платно као што сам недавно сликао једно у Бретањи.<sup>71</sup> И ако хоћу да се сетим шта сам насликао, колико ликова и све остало, е па, ништа, немогуће! Не могу ни да замислим своје платно унапред.

М. Б.: *Па, слушај, то је утешно... Јер имамо толики проблем да се сетимо једне слике! Дакле, ако се ти не сећаш...*

Д.: Ах, то је тачно, знаш, потпуно ми измиче, морам поново да видим ствари. И знам да ћу да рикнем несрећан ко ништа. На дан када будем био на самрти, стварно ћу имати осећај да ништа нисам урадио јер једноставно нећу моћи да се сетим онога што сам направио. Разумеш, то је срање. Јер има толико много елемената у свему томе. Стварно постоји тај вишеструки аспект ликова који је ту и то је оно што ствара проблем. Не можеш се сетити три стотине ликова који се налазе на цртежу или слици, то је то.

М. Б.: *Али оно што ме интригира јесте та потреба за мутацијом, трансформацијом. Све што ти прође кроз руке...*

Ж. В.: *Да, мења своју природу. И у ствари, то је оно што мислиш када кажеш: „Па, никада нећу нацртати патку, ни дрво...”*

Д.: У ствари, цртам их...

Ж. В.: *То није чисто имагинаран свет, у мери у којој позајмљујеш стварне елементе...*

<sup>71</sup>Од краја шездесетих Дадо је неколико пута боравио у Кемперу, код породице Монури, породичних пријатеља, који су му обезбедили атеље. Др Пјер Монури (звани Жоањул), који је био веома близак са Жаном Дибифеом, тада је био директор психијатријске болнице у том граду, где је подстицао пацијенте да се изражавају кроз уметност.

M.B.: *But what intrigues me is that need for mutation, for transformation. Everything that comes into your hands...*

G.V.: *Yes, it changes nature. So that's in reality when you say: "I won't actually make the duck, or the tree"...*

D.: I do it, in fact, I do it...

G.V.: *It's not a purely imaginary world, in so far as you borrow real elements...*

D.: That's true, but it's the reality that reappears, in the end, but in a language that's mine alone.

M.B.: *But I find it hard to believe that you can't draw a duck... I remember that a few years back, you said to me, in front of a head you had drawn: "I can do very beautiful portraits, very classical."*

D.: Yes, but it is of no interest.

M.B.: *Obviously! But that need to transform, to change... Earlier, you said to us several times: "But it's not possible to paint water, except if you are Claude Lorrain..." You seem to consider as something completely impossible to paint water, to paint fire, things like that...*

D.: That said...

M.B.: *Technically, I think you could do it. I don't think it is the determining factor behind your need for transforming things.*

G.V.: *You said: "That said..."*

D.: I forgot now, I was looking at my drawing. [Laughs.]

M.B.: *There's something else that's very strange: one sees much more frequently the male genitals than the female.*

D.: Well, that's my own, there's no problem with that. It's a kind of giant portrait.

M.B.: *Well, you see it in a funny way!*

D.: Yes, of course...

M.B.: *Because those male genitals are bizarrely treated. It's true, no, Germain?*

G.V.: *Yes, indeed... They are either atrophied or hypertrophied...*

D.: То је то, да, али пре свега стварност се на неки начин поново појављује, али на језику који ми је својствен.

M. Б.: *Али не могу да поверујем да не можеш нацртати патку... Сећам се, пре неколико година, гледајући једну главу коју си нацртао, рекао си ми: „Знам да могу да направим веома лепе портрете, врло класичне.“*

D.: Да, али то ме нимало не занима.

M. Б.: *Наравно! Али хоћу да кажем, та потреба за трансформацијом, променом... Мало пре си нам неколико пута рекао: „Али воду, то је немогуће насликати, осим ако ниси Клод Лоран..." Као да сматраш да је апсолутно немогуће насликати воду, насликати ватру, такве ствари...*

D.: Тако речено...

M. Б.: *Технички, мислим да би то могао. Не верујем да је то разлог твоје потребе да трансформишеш ствари.*

Ж. В.: *Рекао си: „Тако речено..."*

D.: Заборавио сам, гледао сам свој цртеж. [Смех.]

M. Б.: *Постоји још једна веома чудна ствар: много се чешће среће мушки полни орган него женски.*

D.: Ах! Па то је мој полни орган, наравно, нема ту никаквог проблема. То је нека врста циновског портрета.

M. Б.: *Па, видиш га на прилично чудан начин!*

D.: Да, очигледно...

M. Б.: *Јер је тај мушки полни орган прилично необично приказан. Зар није тако, Жермене?*

Ж. В.: *Да, да... Или је атрофичан, или хипертрофичан...*

M. Б.: *У ономе... Оном мајмуну, ту нема сумње да је мајмун много боље прошао него човек.*

D.: Не, мајмун има ерекцију... Док је човек имао исту последњи пут јер је мртав...



Ил. / III. 80 Заљубљени павијан / Baboon in Love, 1968-1969

M.B.: *The monkey... There's no doubt that the monkey is much more endowed than the man.*

D.: No, the monkey's having an erection... While the man, he had an erection for the last time because he's dead. You know, to be honest, it's very hard for me to talk about my painting. Because I need to remember, I need to come out of a work I've completed in order

Ох, знаш, заиста, мени је веома тешко да причам о својој уметности. Јер морам да се сетим, морам да изађем из рада који сам управо завршио да бих могао да кажем нешто смислено. Јер, очигледно, када сликам цео дан, када сам сâм и све то, постављам себи питања, размишљам као и сви о својој шљаци, па понекад то функционише, не знам, постоји нека врста тихог монолога,



to be able to say something about it. Because obviously when I paint all day, when I'm alone, I ponder, I reflect like everyone else on my work, and sometimes it works, I don't know, there's a kind of inner monologue which becomes, the next day, a painting maybe. You see, that's the sequence. But talking about painting like that, oh! That's difficult, really!

M.B.: Yes, that's for sure...

D.: It's annoying because it's the analytical mind that intervenes there, a hundred percent. The subject matter put in a file, catalogued, it's not possible. But the fact is that those monologues can prefigure a painting that starts to develop the day after, or the one you are doing today evolves in relation to that monologue, if you want. I think that monologue has something to do with it.

M.B.: But your inner monologue probably feeds on many things, and you are far from being indifferent to what's happening in the world. Whether the racial issues, the regime of the colonels, the Vietnam war, all that must be part of your inner monologue.

D.: It unfortunately confirms my painting as the existence of a real and permanent horror, that's what's bothering me. What is bothering in life is that when there's a real blow, well, if you are the victim and if that's the last blow that happens, you understand, you say to yourself: all considered, yes, I'm paying but hopefully those horrors won't happen again. But the horror, it's not only the hard blow you suffered yourself, but all the inevitable future blows<sup>72</sup>.

који ће можда сутрадан постати слика. Разумеш, то је та веза... Али причати о сликарству овако, ах! То је заиста бедно!

М. Б.: Да, то је сигурно...

Д.: То је смарајуће јер ту се укључује аналитички дух сто посто... Теме постану фиксиране, каталогизоване, а то није могуће. Али тачно је да ти монолози могу да предвиђају слику која почиње да се развија сутрадан, или да слика коју смо направили данас еволуира у односу на тај монолог, ако ме разумеш. Не мислим да тај монолог може бити потпуно одвојен од тога.

М. Б.: Али твој тихи монолог вероватно се храни многим стварима и далеко од тога да си равнодушан према ономе што се дешава у свету. Било да су то расни проблеми, режим пуковника, било рат у Вијетнаму, све то мора бити део тог тихог монолога.

Д.: То, нажалост, потврђује моју слику као постојање стварног и сталног ужаса, и то је оно што ме мучи. Оно што је у животу срање јесте да, кад дође тежак ударац, ако си ти жртва и ако је то последњи тежак ударац, мислиш: на крају крајева, платићу, и нека не буде више оваквих ужаса. Али ужас није само у том тешком ударцу који те је задесио него је и у неизбежним будућим ударцима.<sup>72</sup> И ту постаје озбиљно и... Мислим да је то оно што покушавам да насликам. Тај дуготрајни очај. Није то лични очај... Много ми смета да то поставим на лични ниво, било да је актуелно или не.

<sup>72</sup>Премонитивни карактер његовог рада је, код Дада, опсесија. Он каже Мајклу Пепијату, за којег „уметност увек на крају каже истину“: „Верујем да моји цртежи садрже оно што је Виктор Браунер називао 'знацима упозорења' – назнаке ствари које ће нам се десити“ (в. *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 94). Године 2009, Катрин Мије и Жаку Анрику Дадо признаје: „Оно што сликам поклапа се са догађајима које сам доживео или са онима који ће се десити“ (в. *infra*, стр. 285). Исто тако, изјавиће, поводом пожара који је избио у атељеу у Ерувалу на јесен 1988: „Ја сам жртва наговештаја записаних пером различитих аутора које сам имао срећу или несрећу да мало читам. Да бих сместио ову причу о пожару, имам материјални, физички доказ. Пожар је био најављен читањем вече пре пожара“ (разговор са Шарлотом Валигора, в. *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 211).

That's when trouble begins, and it becomes... I think that's what I'm trying to paint, you see. That long-term despair. It's not a personal despair... It bothers me to situate all that on a personal level, whether current or not. It's a thing... What I was saying earlier, permanent, you know. That's the difficulty!

M.B.: Some kind of curse that will never end?

D.: Exactly. Precisely. No more no less. Where does that kind of obsession, of horror that concerns me personally come from? It happens that I can draw, I do paintings, I work hard, but I still manage, technically speaking, to make them, and I think my painting can only go towards the worse, towards the horror getting gradually worse, you see... Because that confirmation is more and more important and accurate. So I am here, it has to work, it's a kind of horror *business* that must carry on.

G.V.: And the notion of happiness?

D.: Oh, that's bullshit. I never considered that, it was good for the 19th century, or stuff like that. It's bullshit. For a good artist, that's nothing, absolutely nothing, no, it's not even worth considering, it is not even an issue. It would make me uncomfortable to be happy, to be honest, it would bother me. I find it bloody stupid. Anyway, it happens, curiously enough, that in my personal and other relationships, the people who interest me and who are interested in my painting are very unhappy, tormented, let's use a naughty word, troubled people. It does them some good, I don't know, it seems to bring them something, it's a kind of horror they feel, they don't express but see coming into being. You know, it's funny, I've had experiences like that.

M.B.: Of course, but listen, we talked about it, the two of us, and it doesn't bother Viatte or me, that horror.

D.: No, it doesn't bother you because you are art lovers, and that's it, and you are sensitive to what I do. That's something that concerns

*debut*, op. cit., p. 211).

Реч је о нечему... О ономе што сам малопре рекао, стално присутном. То је та тешкоћа!

М. Б.: Нека врста клетве која никад неће престати?

Д.: Тако је. Управо тако. Ни више ни мање, то је то. Одакле долази та врста опсесије, ужаса, која се тиче мене лично? Дешава се да успем да цртам, сликам слике, доста се трудим, успевам технички да реализујем и мислим да моја слика може ићи само ка горем, ка све већем ужасу, разумеш... Јер та потврда је све важнија и све истинитија. Дакле, ту сам, мора да успе, то је нека врста бизниса ужаса који мора да се врти, зар не.

Ж. В.: А појам среће?

Д.: Ах, не, то је срање. Никада себи нисам поставио то питање, то је стварно нешто за XIX век или тако то. То је баш срање. За једног правог уметника, то није ништа, апсолутно ништа, не, то се уопште не поставља као проблем. Много би ме нервирало да сам срећан, искрено, то би ме баш сморило. Сматрам да је то потпуна глупост. Али, у сваком случају, на пример у мојим личним односима или слично, занимљиво је да су то врло несрећни, намучени људи, да употребим ружну реч, анксиозни људи, они ме интересују и они се интересују за моју уметност. На неки начин, чини се да им то доноси нешто добро, како, не знам, као да им то нешто пружа, неку врсту ужаса коју осећају а не изражавају, и који виде остварен. Знаш, то је чудно, имао сам таква искуства.

М. Б.: Наравно, али слушај, погледај, причали смо о томе обојица и то не смета ни Вијату ни мени, тај ужас.

Д.: Не, то вам не смета јер сте заљубљени у сликарство, то је пре свега то, а онда сте осетљиви на оно што радим. То је нешто што вас лично погађа. Али, на други начин, помињем случај... јер је поставио питање среће.

Ж. В.: То нам не смета јер је то чињеница. То је заправо прилично хладан, објективан поглед...

you personally. But in another way, I evoke the case of... Because he asked the question of happiness just now.

G.V.: *It doesn't bother us because it's an acknowledgment. Because it's exactly quite cold, a gaze...*

D.: Yes, it's not personal, you know. It's not sentimental, the anecdote is totally absent from my painting, in fact.

M.B.: *Yes, that's it... What we were saying, it's timeless, it's the permanence of the horror.*

D.: Time is a notion we share, but time doesn't exist, everybody knows that. It's perhaps also that we are very unhappy because there's the perspective that is imposed on us by the lens, things like that. We are frustrated because of our skeleton that we carry around, like that, until it collapses, bullshit like that. Sex also, for example, and that's the last straw! But everything is horrible, in the end, everything is horror. Where I feel a little ill at ease, to be honest, is when I look at the little one... He is so handsome, that kid, but one day, you know – bang! – cutting and quartering if you please. It's really frightening.

G.V.: *Because with kids, we feel happiness.*

D.: Yes, yes. But personally, my situation is a little particular, my kids are mixed race, and all that. The problem is approached in a way...

G.V.: *It's an issue that touches you a lot, the problem of colour, of race, isn't it?*

D.: Certainly, yes. Certainly.

G.V.: *You mention it often.*

D.: Of course, because I have some... it's a thing I discovered later. I discovered... if you want, it was the ultimate, that, I discovered it in New York when I met my wife Hessie<sup>73</sup>. But the problem of race and all that... As a small

<sup>73</sup>Hessie, who is mixed race, remembers how atypical their couple was at the time. Even in New York, a city with a reputation for more tolerance, segregation still existed at the beginning of the 1960s, it is worth remembering. The young couple, walking along, was whistled at by workers on site.

D.: Да, то није лично, разумеш. Нема сентименталности, анегдота је потпуно одсутна из моје уметности.

М. Б.: *Да, али то је то... То о чему говоримо, то је безвремено, то је перманентност ужаса.*

D.: Али време, то је концепт који имамо, али време заправо не постоји, сви то знају. Можда смо и врло несрећни због перспективе која нам је наметнута, кроз сочива и сличне ствари... Фрустрирани смо због нашег скелета који носимо са собом док се не распадне, срања тог типа. И секс, на пример, то је врхунац свега! Али на крају, све је страшно, све је ужас. Где се осећам мало заробљено, истина је, то је када видим малог... тај клинац је прелепо дете, али једног дана, схватиш – бам! – клање, молим лепо... Прилично застрашујуће, зар не.

Ж. В.: *Јер са децом имамо осећај среће.*

D.: Да, да. Али, лично, ипак, моја ситуација је мало специфична, то су деца мешовите расе и све то. Проблем се посматра на другачији начин...

Ж. В.: *Да ли те проблем боје коже, расе, много погађа?*

D.: Ах! Наравно, наравно.

Ж. В.: *Често о томе причаш.*

D.: Наравно, јер сам то... то је нешто што сам открио касније. Открио сам то... знаш, врхунац тога сам схватио у Њујорку, кад сам упознао своју жену, Хеси<sup>73</sup>. Али проблем расе и све то... Као дете, било је Цигана, било је Шиптара...<sup>74</sup> Чак сам и за

<sup>73</sup>Хеси, која је мелескиња, сећа се колико је њихов пар био неуобичајен за то време. Треба имати на уму да је, чак и у Њујорку, граду познатом по већој толеранцији, сегрегација почетком шездесетих и даље постојала. Млади пар је био изложен звиждуцима радника с градилишта док је пролазио.

<sup>74</sup>Израз „Шиптар“ је преузет из албанског језика и дословно значи „пријатељ“. Користи се за означавање Албанаца са Косова и Метохије и има пејоративну конотацију у језицима земаља бивше Југославије – за разлику од албанског језика. Припадници ове заједнице су, у ствари, обављали понекад тешке послове – улични продавци, дрвосече итд.

child, I remember the gypsies, the *Shqiptar*<sup>74</sup>... When I arrived in Belgrade, people said: “He is a Montenegrin”. You see, it's a form of antisemitism that somehow hurt me very early on. And it's certainly a problem that will carry on growing. There's no problem, you see, now it's gone, now it's finished, there's a total confrontation between those phenomena. There are more and more racist people. You have to read Cleaver's book<sup>75</sup>, you know, it's quite good. It's a very intelligent observation of things. He wrote it in prison, that book, it's important a book like that... I reject, you get me, if there's a heritage of a certain wisdom, whether Christianity – personally I was taught it because I was born into a Christian family – but I reject it. That's what I was saying to my friend in New York. Michel said to me: “You know, tomorrow is the Orthodox Easter, are you coming?” I replied: “I don't care.” I said: “Why? I'm going to have a sumptuous feast with you, and others who are not Christians Orthodox, what of them?” Nothing, you understand, it's already a way to weasel out, to turn your back on other people, like that. I reckon we should reject anything that would seem to bring some comfort, right? That's what I think. And that question of my friend, well it's quite dramatic. The day before, I had talked with a boy, a friend of Matta. I met him in the street, it was Saint Patrick's Day, and he said: “Here, everyone has their own celebration except for Black people.” And it's true. They have one this year, absolutely ridiculous, with all the uncles, the aunties, stuff like that, you understand, there was a party finally. And people mentioned that celebration in 1962, it's hilarious, and they completely made it up, because things have changed since.

<sup>74</sup>A term borrowed from the Albanese language, which means literally ‘friend’. It is used to designate the Albanese people of Kosovo, and takes on a derogatory connotation of a social nature in the languages of ex-Yugoslavian countries – the opposite of how it is in the Albanese language. That community was in charge of hard labour – door-to-door salesman, woodcutter, etc.

<sup>75</sup>Eldridge Cleaver (1935–1968), militant with the Black Panthers, author of *Soul on Ice* (1968).

себе, кад сам дошао у Београд, чуо: „То је онај из Црне Горе.“ Разумеш, нека врста антисемитизма која ме је на неки начин повредила врло рано. И то је сигурно проблем који ће непрестано расти. Нема дилеме, разумеш, сад је то кренуло, сад је готово, постоји потпуни сукоб између тих феномена. Расиста је све више и више, разумеш. Требало би да прочиташ ову Кливерову књигу,<sup>75</sup> знаш, стварно је добра. То је врло интелигентна опсервација ствари. Написао је ту књигу док је био у љузи, и то је важно... Одбијам, разумеш, ако постоји наслеђе одређене мудрости, било да је то и хришћанство – лично, ја сам то примио јер сам рођен у хришћанској породици – али ја поделе одбијам. То сам рекао свом пријатељу у Њујорку. Мишел, ми каже: „Знаш да је сутра православни празник, долазиш?“ Ја кажем: „Не није ме брига“ Кажем: „Зашто? Уживао бих сутра с тобом, а шта ће бити са онима који нису православци?“ Ништа.. Разумеш, то је већ начин да се извучеш, да оставиш друге окренеш им леђа. Сматрам да треба одбацити све што би изгледало као нека врста комфора, зар не? За мене је то изгледало овако. И питање мог пријатеља је прилично драматично. Истина је да сам дан пре разговарао с једним дечаком, пријатељем Матаа. Срео сам га на улици, била је ирска прослава, и он ми је рекао: „Овде свако има своју прославу осим Црнаца.“ И то је истина. Ове године су организовали једну прославу, апсолутно смешну, са свим стричевима, теткама, и тако тим стварима, разумеш, и на крају је била нека прослава. Разговарали смо о тој прослави из 1962. године, занимљиво је, и они су је организовали јер су се ствари промениле од тада.

М. Б.: *Али размишљам опет о деци. То је нешто што се може приметити, то је ипак нека врста спектакла, раст, развој, процват деце. Али то је нешто на шта ниси осетљив?*

<sup>75</sup>Елриџ Кливер (1935–1968), активиста Блек Пантерса, аутор књиге *Душа на леду* (1968), која је на француском преведена као *Un Noir à l'ombre (Црнац у сенци)*, превод са енглеског Ј.-М. Јасиенко, Paris, Le Seuil, 1969).

M.B.: *I'm thinking about the kids again. It's a thing you notice, it's a kind of vision of growth, of development, of blossoming of the children. But it's something you are not sensitive to?*

D.: Oh yes, I am sensitive to that growth, but I'm wary of the growth of future racism that will live alongside it later. And I have no doubt about it, you know. I have no illusions. And perhaps that stops me... It's probably something built completely unconsciously. But to be honest, I sought it, you see. I had maybe rejected a kind of more sensible adjustment to things, you know, more settled. That had never been of any interest to me, frankly. It had always been pushed back voluntarily. But that, I was interested in it because it was an issue for me, it put things more in perspective. It's a kind of complacency, pathological maybe... You know, it's double-edged anyway. It creates difficulties. But we might access more interesting things though, you understand.

M.B.: *Strangely I can't see despair in your painting.*

D.: Ah! Despair is a reactionary feeling, totally worthy of pathetic types. I'm not interested in despair.

M.B.: *Yes, but the way you see the permanent action of the future, I don't know, it's enough to want to throw yourself in the pond.*

D.: No, no.

M.B.: *Especially when you think about your own kids.*

D.: That's precisely the reason why I'm making strong works, they will have a part to play later.

M.B.: *Yes, but your painting is not a personal exorcism.*

D.: It doesn't have to be anyway. It must become something shared.

M.B.: *But for you, it's not an exorcism.*

D.: No, absolutely not.

M.B.: *But it's very interesting what you say, because they are so many people who,*

D.: Да, осетљив сам на тај раст, али предвиђам раст будућих расиста, који ће се касније сретати с њима. И не сумњам у то, разумеш. Не заваравам се. Можда је то оно што ме спречава... Вероватно је то апсолутно несвесна прича. Али, искрено, тражио сам то. Можда сам одбио неку врсту много мудријег, стабилнијег приступа. Никада ме то искрено није занимало. Увек је било намерно одложено. Али сада ме је то заинтересовало јер се појавило преда мном и ставило ствари у јаснију перспективу. То је то. Можда је то нека врста болесне потребе за удовољавањем... Разумеш, у сваком случају то је мач са две оштрице. Ствара потешкоће. Ипак, постоји могућност да се дође до интересантнијих ствари, разумеш.

M. B.: *Чудно је, али не успевам да видим очај у твојој уметности.*

D.: Ах! Али очај је реакциони осећај и апсолутно достојан јадних типова. Мене очај не занима.

M. B.: *Да, и упркос томе начин на који видиш сталну акцију будућности, не знам, тера те да се бациш у ватру.*

D.: Не, не.

M. B.: *Поготово када мислиш о својој деци.*

D.: Зато радим прилично снажно дело, јер ће оно имати улогу касније.

M. B.: *Да, али то није лични егзорцизам, твоје сликарство.*

D.: Не би требало да буде, у сваком случају. Требало би да постане нешто заједничко.

M. B.: *Да, али за тебе то није егзорцизам.*

D.: Не, апсолутно не.

M. B.: *Не, али то што говориш веома је занимљиво јер толико људи, када виде твоје слике, каже: „Ох, па овај тип стварно нешто тегли! Да није сликао, не би опстао...“*

D.: Да, то је стара теорија. То је она прича о Пикасу који би наводно убијао људе да није сликао. Има истине у томе, наравно, али у свакој ствари има истине. Мислим да...

*when they see your painting, think: Oops, that guy, the stuff he carries! If he didn't paint, he wouldn't exist...*

D.: Yes, it's an outdated theory. It's the story of Picasso who would have murdered people if he hadn't painted. There's some truth in that, of course, for in everything there's some truth.

M.B.: *All in all, you are a man with his feet firmly on the ground, and who notices...*

D.: Yes. It's obvious that my art practice is also a rejection of the world I live in, the civilisation, what we call today Western civilisation<sup>76</sup>.

M.B.: *Shall we attribute the choice you made of living in the countryside to that rejection?*

D.: No, I don't think so, because on the opposite, we live in the countryside first, and those problems are created like that...

G.V.: *Yes, it doesn't make you forget the problems...*

D.: No, not at all, on the opposite. It's exactly the opposite. I think one might forget it... That's what we were saying the other day, I would have seen the horrors of the war and I would have been traumatised by that, and I surely wouldn't have made that painting, you see. But the fact of having fathomed it through songs, stories that were authentic and fresh... In the same way, that issue of reflecting on civilisation and all that, it enables me to be crushed by it, in a way... It's Gauguin who said that about poverty, you know. He said that too much poverty for a guy who paints, well he's fucked. He will never make it. Enough is enough, you understand, no need to push it. It's a matter of dosing, when sensibility has a price... And there comes a time when it's no longer bearable, basically.

<sup>76</sup>Thirty years later, in an interview given during the summer 1999 at Orpellières to France 3 Sud Languedoc Roussillon, during an exhibition at Gustave-Fayet (Sérignan), Dado declared: "I think the world's always been hell, and it will remain hell, what Western modern civilisation tries to conceal, the atrocious randomness, as I call it." See also the introduction to the interview with Krsto Mijanović, in *Peindre debout, op. cit.*, p. 169.

M. B.: *На крају крајева, ти си момак који чврсто стоји на земљи и примећује ствари...*

D.: Да. Сигурно је да је цела моја уметност такође и одбацивање света у којем живим, ове цивилизације, онога што данас називамо западном цивилизацијом.<sup>76</sup>

M. B.: *Да ли тај твој избор да живиш на селу треба приписати том одбацивању?*

D.: Не, не мислим тако, јер напротив, ми живимо на селу и ти проблеми су створени управо тако...

J. B.: *Да, то ти не помаже да заборавиш на проблеме...*

D.: Нимало, баш супротно. То је потпуно супротно. Мислим да постоји ризик да их заборавимо... Као што смо причали неки дан – да сам лично видео ужасе рата, то би ме сигурно трауматизовало и вероватно не бих сликао на овај начин. Али чињеница да сам их наслутио кроз песме и приче, које су биле аутентичне и свеже... Исто тако, размишљање о цивилизацији и свему томе у много чему ми помаже, на неки начин, да будем притиснут њоме... Гоген је то говорио о беди, знаш. Говорио је да је од превише беде човек који слика сјебан. Никад се неће извући. Мора да постоји нека граница, разумеш, не треба претеривати... Све су то питања мере, где се сензибилност мора платити... А дође тренутак када све пукне.

<sup>76</sup>Тридесет година касније, у интервјуу који је дао 1999. године у Орпелијерима за France 3 Sud Languedoc Roussillon, поводом изложбе у простору Густав-Фаје (Серињан), Дато је изјавио: „Верујем да је свет одувек био пакао, и да ће заувек остати пакао, а то западна и модерна цивилизација покушавају да сакрију, оно што ја зовем ужасна случајност.“ (с Крстом Мијановићем, у: *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 169).

Интервју  
са Жаком  
Анриком и  
Катрин Мије

Conversation  
with Catherine  
Millet and  
Jacques  
Henric

**„Скелет пилета, свињска нога,  
овчија глава, за мене су то  
лекције из анатомије.“**

**“Chicken skeleton, pig’s foot, sheep’s  
head – for me, these are anatomy  
lessons.”**

**T**his interview, partly reprinted here, appeared in *Artpress* in June 2009 under the title “Dado l’hérétique” on the occasion of Dado’s participation in the 53rd Venice Biennial, where he represented his native country, Montenegro. He mentioned the esteem and the unfailing support shown by Catherine Millet and Jacques Henric, deeply attached to the oeuvre as well as to the man. During that intense exchange, Dado evokes his childhood in Montenegro, his arrival in France, the medical world, his influences and friendships as well as the evolution of his work over several decades, including his most recent works exhibited at the Biennial.

Catherine Millet is the director of *Artpress* and a writer.

Jacques Henric is a writer. He is the author of “Rites de passage”, published in the catalogue of the exhibition “Le Trousseau de Maria L.”, at Galerie Rachelin-Lemarié in 2000, and of

**O**вај текст је део интервјуа који је објављен у *Артпресу*, у јуну 2009. године, под насловом „Дадо јеретик“, поводом његовог учешћа на 53. бијеналу у Венецији, где је представљао своју родну земљу Црну Гору. Он прича о поштовању и неизмерној подршци Катрин Мије и Жака Анрика, дубоко привржених како Дадовом делу, тако и самом уметнику. Током овог интензивног разговора Дадо евоцира своје детињство у Црној Гори, свој долазак у Француску, медицински свет, своја пријатељства, утицаје других, као и еволуцију свог дела током неколико деценија, све до најновијих радова, изложених на бијеналу.

Катрин Мије је уредница часописа *Артпрес* и списатељица.

Жак Анрик је писац. Аутор је „Обредних прелаза“, објављених у каталогу изложбе „Мртвачка опрема Марије Л.“ у Галерији

“Un sanctuaire pour les épiphanies dado-dionysiaques. Les Orpellières (Sérignan, Hérault)”, published in Dado. Arras, 1997. *Exhibition Dedicated to Maximilien Robespierre*, exhibition catalogue, Arras, Noroit, 1997.

*J.H. Before we talk about your work, can you tell us about yourself?*

I was born on October 4, 1933 in Cetinje, in Montenegro. 1933 was the year Hitler took power in Germany, and also a time of famine in Montenegro. My mother taught biology at high school and my father worked in the hospital administration. How did I catch the virus that’s still with me today? One day, my father introduced me to a famous surgeon who operated on Tito, Doctor Žogović. One of this doctor’s patients was a little boy with a harelip, and the work the surgeon asked me to do was made a very academic drawing of the harelip. I remember very well the drawing I made of the upper lip, which opened onto little cat’s teeth. A long time after that, funnily enough, I received a very similar request. A French physicist, François Doerl, had invented some electrical circuitry had been used by the American army in the B52s that bombed Vietnam. He was deeply upset by this use of his invention and he went about getting burned Vietnamese kids to New York so they could be operated on for free by liberal surgeons. This scientist sent me appalling photos of those grievously wounded children and based on those I made a series of drawings.

*C. M. You were very young when you went to art school. What were the first paintings you saw that made a big impression on you?*

The first one, when I was just a kid, was *The Anatomy Lesson* by Rembrandt. My grandfather, a doctor<sup>1</sup>, had the poster in his office. One

Рашлен-Лемарије, 2000. године, као и „Светилишта за дадо-дионизијске епифаније. Орпелиери (Серињан, Еро)“, објављеног у Дадо. Аррс, 1997. Изложба посвећена Максимилијану Робеспјеру, каталог изложбе, Arras, Noroit, 1997.

*Ж. А.: Пре него што поменемо твој рад, можеш ли нам рећи нешто о себи?*

Д.: Рођен сам 4. октобра 1933. године у Црној Гори, на Цетињу. Година 1933. је година доласка Хитлера на власт у Немачкој, а такође и време када у Црној Гори влада глад. Моја мајка је предавала биологију у средњој школи, а мој отац је радио у администрацији болнице. Како сам покупио вирус који још увек носим у себи? Једног дана мој отац је желео да упознам чувеног хирурга који је лечио Тита, доктора Зоговића. Тај лекар је имао пацијента, малог дечака, који је имао зечју усну, а задатак који ми је дао био је да направим веома академски цртеж зечје усне. Добро се сећам цртежа који сам направио, на којем је приказана горња усна која се отвара и открива мале зубе, налик мачјим. Занимљиво је да сам доста касније добио сличан задатак. Француски физичар Франсоа Дерл изумео је електрични склоп, који је америчка војска користила за бомбардовање Вијетнама бомбардерима Б52. Таква употреба његовог изума дубоко га је потресла, па је одлучио да доведе у Њујорк вијетнамску децу спаљену напалмом и омогући им бесплатне операције код приватних хирурга. Тај научник ми је послао страшне фотографије тешко повређене и опечене деце, на основу којих сам направио серију цртежа за које не знам где су завршили

*К. М.: Кренуо си врло рано у уметничку школу. Које су то прве слике које си видео а које су те импресионирале?*

Д.: Прва слика је била, кад сам био савсим мали, Рембрантов Час анатомије. Мој деда лекар<sup>1</sup> имао је овај постер у свом ка-

<sup>1</sup>„За сада, што се тиче породичних фотографија, једина права фотографија је она на којој су деда

of my uncles had a poster of Fragonard’s *The Swing*<sup>2</sup>. Much later, I found out that the dead man at the center of the Rembrandt painting had been a childhood friend of the artist’s. He had turned out badly and ended up being tortured. Later, when I visited the Louvre, I was powerfully affected by Dürer’s self-portrait<sup>3</sup>, by a Ghirlandhaio (*The portrait of the man with the big nose*<sup>4</sup>) and by Watteau’s *Gilles*.

*J. H. When did you leave Montenegro for Paris?*

After four years of studies in Montenegro and four in Belgrade. I was twenty-two. Once, during these art school years, Henry Moore visited us. He was a member of a British Left-wing group and sympathized with the regimes of Eastern Europe. He particularly liked Tito. While he was there I showed him my drawings, which he liked. After he’d left, I was told that he wanted to get me a scholarship to go to London, but my young comrades at the school put him off, telling him that this Dado was an antisocial type and opponent of the regime, not the kind of kid who deserved to be helped. And so I decided to go to Paris instead. I can remember coming in on the train: it was a fine day, but cool, an August coolness due to the influence of the Atlantic. What struck me when I got into the city was the sight of the rump of Notre-Dame, that beautiful ass held up by flying buttresses, and the bums in Rue de Seine. You

Greek doctors. And I was in charge of making the anatomy plates. And for his *Iliad*, I also made a portrait of Homer. [...] Those two people are at the origin of what we could call today the “Dado phenomenon”, a very small phenomenon, but a phenomenon nevertheless” (extract of Dado’s phone message on 19 June 2008, available on [dado.virtual.anti.museum/audio-documents-messages](http://dado.virtual.anti.museum/audio-documents-messages)).

<sup>2</sup>It is probably Mirko Kujačić, see note 1 in the interview with Marcel Billot and Germain Viatte, *supra*, p. 212.

<sup>3</sup>See the interview with Marcel Billot and Germain Viatte, *supra*, p. 259.

<sup>4</sup>“About the grandfather, later in his life he had a skin disease on his nose that’s called rhinophyma. It’s very spectacular, it’s like an enormous cauliflower growing on the nose, exactly like the painting by Ghirlandhaio at the Louvre [*Portrait of an Old Man with his Grandson*, circa 1490]. When I came to the Louvre [when he arrived in France], the first thing I went to see was [...] my grandfather” (continuation of Dado’s phone message on 19 June 2008, available on [dado.virtual.anti.museum/audio-documents-messages](http://dado.virtual.anti.museum/audio-documents-messages)).

бинету. Један од мојих ујака имао је постер Фрагонарове слике *Љуљашка*<sup>2</sup>. Дуго након тога, сазнао сам да је мртавац у средишту Рембрантове слике био један од његових другова из детињства. Био је на кривом путу и био је мучен. Касније, током посете Лувру, био сам веома импресиониран Диреровим аутопортретом<sup>3</sup> и Гирландајовим (онај портрет човека са великим носом),<sup>4</sup> као и Ватовим Жилом.

*Ж. А.: Када си напустио Црну Гору и отишао у Париз?*

Д.: После четири године школовања у Црној Гори и четири године у Београду имао сам двадесет, двадесет и две године. Током боравка на Ликовној академији једног дана нас је посетио Хенри Мур. Припадао је групи британске левице, симпатизирао је режиме земаља Источне Европе и посебно волео Тита. Искористио сам његову посету да му покажем своје цртеже, који су му се допали. Након његовог одласка речено ми је да је хтео да ми обезбеди стипендију за одлазак у Лондон, али да су га моји мали пријатељи из школе одвратили од тога, рекавши му да је Дадо асоцијална особа, противник режима и да то није врста клинца који заслужује помоћ. Тако сам одлучио да

[др Јован Кујачић] и моја мама [Вјера], која је тада имала око девет година. То су две особе које су ме усмериле ка раду који сада обављам. [...] Моја мајка ме је снажно охрабривала, а кад сам био тинејџер, често сам виђао деду и помагао му у његовим научним радовима. Преводио је класичне ауторе, посебно грчке лекаре. А ја сам му радио анатомске илустрације. А за његову *Илијаду*, направио сам му и портрет Хомера [...]. То су две личности од којих је започело оно што бисмо данас могли назвати “феномен Дадо”, мали феномен, али ипак феномен” (одломак Дадове телефонске поруке од 19. јуна 2008, доступно на: [dado.me/audio-dokumenti-poruke](http://dado.me/audio-dokumenti-poruke)).

<sup>2</sup>Врло је вероватно да је реч о Мирку Кујачићу, в. белешку 1 у разговору с Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *supra*, стр. 213.

<sup>3</sup>Видети интервју са Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *supra*, и илустрације, стр. 259.

<sup>4</sup>„У вези деде, он је касније добио кожно болест на носу која се зове ринофима. Изгледало је спектакуларно, као нека врста огромног карфиола који расте на носу, тачно као слика Гирландаја у Лувру [*Портрет старца и дечака*, око 1490]. И када сам дошао у Лувр [по доласку у Француску], прва ствар коју сам отишао да видим, био је [...] мој деда” (наставак Дадове телефонске поруке од 19. јуна 2008, доступно на: [dado.me/audio-dokumenti-poruke](http://dado.me/audio-dokumenti-poruke)).

<sup>1</sup>“For the moment, for the family photos, the only real photo is that of the grandfather [Dr Jovan Kujačić] and my mother [Vjera], aged nine or so. Those two people motivated me to do the work I do now. [...] My mother was really encouraging, and when I was a teenager, I used to see my grandfather and help him in his scientific works. He was translating classic authors, among them,

didn’t see any in Belgrade. At first, I lodged with a friend in Courbevoie, then I got a job with a lithographer in the fourteenth arrondissement<sup>5</sup>. I didn’t know the first thing about lithography.

My first fresco: one day, I got some lithographer’s black, actually gas for cars, and I decorated the john. The toilet bowl became a guillotine and I wrote something like “my love” on the wall. When Dubuffet, who was working there, went to take a leak, he saw it and as a result, later on, took an interest in the drawings of mine that he was shown by an old Montparnasse painter from the 1950s, a man from Slovenia, Veno Pilon<sup>6</sup>. But the guy who ran the workshop wasn’t at all happy that I’d used his ink. For me it was a way of expressing myself the way the graffiti artists later would<sup>7</sup>. It was also thanks to Pilon that I got to know Daniel Cordier<sup>8</sup> and went to see Zoran Music. Music was a Slovene. He had been one of Tito’s partisans, and as a resistance member he had been sent to Dachau, from which he returned with those magnificent drawings of dead concentration camp prisoners.

*C. M. What kind of paintings were you making when you met Daniel Cordier?*

I had already painted *The Cyclist*<sup>9</sup>. There’s one event I must mention because as a result I broke free of northern Expressionist influences like Nolde and started doing Dado, particularly in canvases like *The Cyclist* and *The Holy Virgin*. In 1955, when Khrushchev visited Yugoslavia, Tito had a clean-up, arresting all the marginals. I found myself in jail, accused of expressing anti-socialist views in front of more than five people<sup>10</sup>. What with the traumatic atmosphere

уместо тога одем у Париз. Сећам се свог доласка возом, време је било лепо, свеже, та августовска свежина, настала због утицаја Атлантика, за мене је била нова. Оно што ме је фрапирало када сам стигао у град јесте визија задњег дела Нотр Дама, та лепа задњица подржана потпорним луковима, као и присуство бескућника у Ри де Сен. У Београду их нисмо виђали. У почетку сам боравио код пријатеља у граду Курбвоа, а затим сам нашао посао код литографа у XIV арондисману.<sup>5</sup> Радио сам тамо без икаквог знања о литографији. Моја прва фреска: једног дана узимам црну литографску боју, бензин за аутомобиле и украшавам клоње. WC шоља постаје гиљотина, а на зиду пишем нешто попут „моја љубав“. Тада је Дибифе, који је тамо радио, отишао да пиша, видео то и због тога се заинтересовао за моје цртеже, које ће му касније показати један стари сликар словеначког порекла с Монпарнаса из 50-их, Вено Пилон<sup>6</sup>. Ипак лик који је водио атеље уопште није ценио то што сам користио његово мастило. То је за мене већ био начин да се изразим као што ће касније чинити графитери.<sup>7</sup> Преко тог Пилона сам такође упознао галеристу Данијела Кордијеа<sup>8</sup> и ишао да видим Зорана Мушића. Мушић је био Словенац. Бивши Титов партизан, био је у Покрету отпора, што га је одвело у Дахау, одакле је донео ове величанствене цртеже мртвих логораша.

*K. M.: Које слике си сликао када си упознао Данијела Кордијеа?*

Д.: Већ сам насликао *Бициклисту*<sup>9</sup> [ил., стр. 79]. Морам да поменем догађај који је

<sup>5</sup>On Gérard Patris, see note 49 in the interview with Marcel Billot and Germain Viatte, *supra*, p. 251.

<sup>6</sup>On Veno Pilon, see note 51 in the interview with Marcel Billot and Germain Viatte, *supra*, p. 252.

<sup>7</sup>On Dado’s fascination with urban art and graffiti, see note 1 in the interview with Guy Clavel, in *Peindre debout*, edition established and presented by Amarante Szidon, Strasbourg, L’Atelier contemporain, 2016, p. 141.

<sup>8</sup>On Daniel Cordier, see note 56 in the interview with Marcel Billot and Germain Viatte, *supra*, p. 255.

<sup>9</sup>See also the interview with François Le Targat, Jacques Floran and Marcel Billot, in *Peindre debout*, *op. cit.*, p. 78-79.

<sup>10</sup>This official visit took place on 26 May 1955. Dado’s

<sup>5</sup>О Жерару Патрису в. белешку 49 у разговору с Марсело Билоом и Жерменом Вијатом, *supra*, стр. 250.

<sup>6</sup>О Веноу Пилону в. белешку 51 у разговору с Марсело Билоом и Жерменом Вијатом, *supra*, стр. 252.

<sup>7</sup>О фасцинацији Даде урбаном уметношћу и тагом в. белешку 1 у разговору са Гијем Клавелом, у: *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 141.

<sup>8</sup>О Данијелу Кордијеу в. белешку 56 у разговору с Марсело Билоом и Жерменом Вијатом, *supra*, стр. 255.

<sup>9</sup>Видети и интервју са Франсоа Ле Таргаом, Жаком Флораном и Марсело Билоом, у: *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 78–79.

of prison, and the fact that I couldn’t see the sky anymore, I did a lot of drawing on the brown paper that some of the convicts gave me when they’d eaten the food that was served on it, and I drew insatiably when I got out. I’m sure this incarceration had something to do with the book project I have with Jean-Marc Rouillan<sup>11</sup>, who’s currently back in prison again.

*C. M. Paintings like The Cyclist featured strange mannequins and monstrous babies. Where did you find these figures that crop up in many of your works?*

It’s a mystery to me. Where did these homunculi come from? Anyway, if that painting has survived, it’s because I used quality paint. It’s painted on linen cloth that my father brought me from the hospital. In fact, it was the fabric from a surgical mattress. If they ever X-ray the painting, they’ll find the DNA of the guy who was operated on<sup>12</sup>.

*J. H. Can the cruelty of your images be explained by memories of violent scenes that you witnessed—especially war scenes?*

Yes, of course. During the war, I remember a dozen Italians coming past my house with a man whose hands were tied behind his back; they shot him a little further on. In 1944, on January 13, the Germans hanged two resistance fighters on the village square<sup>13</sup>: they left them there for about two weeks. I had to walk past

arrest was also allegedly motivated by his reading of illicit books, among them Jean-Paul Sartre’s *Nausea*, forbidden during Tito’s regime.

<sup>11</sup>Former member of Action Directe, Jean-Marc Rouillan (1952-) is the nephew of Dado’s friend, doctor Jean-Paul Jourde, who collected Céline’s original manuscripts (see the interview with Charlotte Waligora, in *Peindre debout*, *op. cit.*, p. 216). Dado illustrated *Les Viscères polychromes de la peste brune*, published at Éditions de la Différence in 2009.

<sup>12</sup>On the support canvas from the mattresses of the hospital in Cetinje, see the interview with François Le Targat, Jacques Floran and Marcel Billot, *art. cit.*, p. 78.

<sup>13</sup>See the collages made specially for the site www.dado.fr in homage to the two partisans hanged, Gojko Kruska (Montenegrin) and Musa-Buta Hodžić (Albanese), from the photos of Domingo Djuric, his son (see dado.virtual.anti.museum/january-13-1944-homage-to-kruska-and-hodsic) as well as two plates representing those hanged men at the Orpellières, in Sérignan (on the Orpellières, see the interview with Guy Clavel, *art. cit.*, p. 141-144).

учинио да се ослободим утицаја северних експресиониста попут Нолдеа и почнем да радим у свом стилу, посебно слике попут *Бициклисте* и *Богородице*. Године 1955, поводом посете Хрушчова Југославији, Тито је покренуо операцију чишћења и наредио да се ухапсе сви маргиналици. Завршио сам у затвору под оптужбом – изношење анти-социјалистичких ставова пред више од пет особа.<sup>10</sup> Траума створа, његова репресивна атмосфера, чињеница да више нисам могао да видим небо, учинили су да сам много цртао на крафт папиру, који су ми неки затвореници давали након што би појели храну упаковану у њега, и да сам, излазећи из затвора, почео да радим са огромним апетитом. Овај боравак у затвору вероватно је повезан с пројектом књиге на којем радим са Жаном Марком Рујаном<sup>11</sup>, који је тренутно поново у затвору.

*K. M.: На сликама као што је Бициклиста приказане су чудне лутке, монструозне бебе... Одакле су долазили ти ликови које ћемо често налазити у твом делу?*

Д.: Мистерија. Одакле су излазили ти хомонкулуси? У сваком случају, ако ова слика и даље опстаје, то је зато што сам користио квалитетне боје. Насликана је на ланеном платну, које ми је отац донео из болнице; то је заправо било платно хируршког душека. Ако урадимо рендгенски снимак слике, пронаћи ћемо ДНК пацијента оперисаног на њему.<sup>12</sup>

*J. A.: Може ли се окрутност твојих слика објаснити успоменама на насилне сцене*

<sup>10</sup>Како ми је испричао док сам још била дете, Дадово хапшење било је наводно изазвано његовим читањем илегалних књига, посебно *Мучнине* Жана Пола Сартра, непожељне под Титовим режимом.

<sup>11</sup>Бивши члан групе Аксион директ Жан Марк Рујан (1952) сестрић је Дадовог пријатеља, доктора Жана Пола Журдеа, који је сакупио аутографске рукописе Селина (в. интервју са Шарлот Валигор, у: *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 216). Дадо је илустровао *Полихромна утроба смеђе куге*, објављене у Editions de la Différence 2009. године.

<sup>12</sup>На платну од душека из болнице у Цетињу, в. интервју с Франсоа Ле Таргаом, Жаком Флораном и Марсело Билоом, у: *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 78.

these two hanged men to get to my aunt Julie's place<sup>14</sup>. Thanks to that vision I was able to appreciate the extreme realism of the hanged men drawn by Pisanello. Magnificent drawings.

C. M. *What made you switch from this smooth painting in The Cyclist to the canvases covered with mineral figures<sup>15</sup>?*

Friable figures, most of all. Everything suddenly crumbles. Like bad quality plaster that hadn't set properly. Was this an effect of what you could call the pain of exile? I was really pissed to leave Yugoslavia. I had a girlfriend there, and suddenly here I was in Paris, in the city of Cardinal de Retz and Richelieu and a few other frightening mugs. But as it happened things turned out pretty well for me, pops Cordier was very kind to me. He's the one who took me to the village where I now live. Think of it, in all my life I'd never seen a field of wheat before. There weren't any in Montenegro. That golden wheat with the crows flying over it, for me that was incredibly beautiful. In France I rediscovered Mother Nature. I found the profusion and size of the plants, watered by the Atlantic, really awesome. The rain was a joy. It's been such a luxury for me to see the changing seasons for fifty years. Spring is magnificent. On March 15, if all is well, I've an appointment with a little toad.

J. H. *What contacts did you make when you were in France?*

<sup>14</sup>On Julia Bastać, see note 3 in the interview with Marcel Billot and Germain Viatte, *supra*, p. 213.

<sup>15</sup>"Fragmentation, dispersion and crumbling are the principles [of those paintings]. At first glance, one makes out small forms separated, some indented, others more compact, that seem to cover a surface of lighter tone. They are countless. To define them is difficult: they look like corals or pebbles or petrified, if not solidified, fragments. If a little green sometimes indicates vegetation, the mineral largely reigns on those barren surfaces. The sky itself, when it appears distinct from the ground, is invaded by clouds so dense that what belongs to the air is barely distinct from what belongs to the ground. It would be sand and dust beneath, cliffs and agates on top: a world with no wind, no water, no motion – almost with no life" (Philippe Dagen, "Les spectres dans la pierre", *Dado. Collection Daniel Cordier*, exhibition catalogue, Vence, Galerie Chave, 2004, n. p. ; retaken on [dado.virtual.anti.museum/philippe-dagen-spectres-in-the-stone](http://dado.virtual.anti.museum/philippe-dagen-spectres-in-the-stone)).

*којима си можда присуствовао, посебно на сцене рата?*

Д.: Да, наравно. Сећам се да је током рата испред куће пролазило десетак Италијана који су водили типа с рукама везаним иза леђа којег су мало даље стрељали. Годи-



**Ил. / III. 81** Тела двојице партизана – Црногорца Гојка Крушке и Албанца Мусе Бута Хоџића – које су нацисти обесили у Цетињу 13. јануара 1944. / The bodies of two partisans – Montenegrin Gorko Kruška and Albanese Musa Buto Hodžić – hung by the Nazis in Cetinje on January 13th, 1944

не 1944, 13. јануара, Немци су обесили два припадника Покрета отпора на тргу у селу; остали су тако да висе петнаестак дана. Да бих стигао код моје тетке Јулије<sup>13</sup>, пролазио сам поред ова два обешена човека.<sup>14</sup> Тај приказ ми је касније омогућио да уживам у екстремном реализму обешених људи које је нацртао Пизанело. Прекрасни цртежи.

<sup>13</sup>О Јулији Баста в. белешку 3 у разговору с Марселом Билоом и Жерменом Вијатом, *supra*, стр. 213.

<sup>14</sup>Видети колаже направљене посебно за сајт [www.dado.fr](http://www.dado.fr) у част двојице обешених партизана, Гојка Крушке (Црногорац) и Мусе Буте Хоџића (Албанац), на основу фотографија Доминга Ђурића, његовог сина (в. [dado.me/13-januar-1944](http://dado.me/13-januar-1944)), као и две гравуре које представљају те обешене људе на Орпелијерима, у Серињану (о Орпелијерима в. интервју с Гијем Клавелом, у: *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 141–144).

I was spoiled. I met Cordier's little band, François de Liencourt<sup>16</sup>, the husband of Germaine, whom you know, the Chastenets<sup>17</sup>, and as for painters, Jean Dewasne, Nucleux, who came often to seeme, and Réquichot—he turned up on his bike every Sunday. There was also Hans Bellmer and his partner, Unica Zürn. Later, I met Falhlström, Malaval, Errò, Bettencourt, and Dufour. Among the writers, I received visits from the Algerian Kateb Yacine accompanied by Pierre Guyotat, Michel Leiris, and Bernard Noël. I read a lot, especially Gérard de Nerval and Michaux. My knowledge of animals was consolidated by reading Fabre, Jean Rostand and Buffon. I've always used a lot of documentation. For the frescoes I painted in the chapel of Saint-Luc de Gisors (a thirteenth-century lazaret house), I read books about lepers. As for my work on the *Grande Ferme*, it was influenced by Gogol's description of a farm in *Dead Souls*<sup>18</sup>. What I find hard going, as a reader, is that French is not my language. Language is a magnificent thing and you can't change it like the cheeses you eat when you go from one country to another.

J. H. *Your paintings clearly draw on your imagination, your fantasies, but history, too, is a big concern, as some of your titles indicate.*

For me history has always been a source of events that echo my own life. That's also true of the books I read. There are so many sentences I would love to have written: alas, they were written by Montaigne or Kierkegaard. I often learn them off by heart, like this one by Kierkegaard, who writes that he's going to end his book with the following words: "Anxiety is the prey of the dogmatist." Magnificent.

<sup>16</sup>François de Liencourt (1916–1962) was a diplomat. A specialist of the USSR, founder of the publication *Les Cahiers du monde russe et soviétique*, he spent time in Moscow with his spouse Germaine from 1954 onwards, before returning to France in 1957, when he met Dado through Daniel Cordier.

<sup>17</sup>Antoine and Geneviève de Chastenet were important collectors. Antoine de Chastenet worked with Jean Monnet. He is the author of *Naissance d'une fédération: l'Europe* (1958).

<sup>18</sup>With Nabokov, Gogol was one of the favourite authors of Dado.

K. M.: *Шта те је навело да пређеш с глатке слике Бициклисте на платна прекривена минералним фигурама<sup>15</sup>?*

Д.: Пре бих рекао крхким фигурама. Одједном се све распршило. Као гипс лошег квалитета који се није добро стегнуо. Да ли је то био ефекат онога што бисмо могли назвати болом искорењивања? Заиста ми је било тешко да напустим Југославију. Тамо сам имао девојку. И одједном, ево ме у Паризу, у граду кардинала Реца и Ришелјеа, и још неколико прилично застрашујућих њушки. Али, на крају, ствари су се одвијале прилично добро за мене, добри матори Кордије је био врло љубазан према мени. Он ме је одвео у село у Нормандији у којем живим и данас. Замислите да никада у животу нисам видео поље пшенице. У Црној Гори их није било. То златно жито с врхана које лете изнад њега за мене је било невероватно лепо. Поново сам открио Мајку природу у Француској. Обиље и величина биљака, заливаних Атлантиком, оставили су на мене изузетно снажан утисак. Кише су биле право уживање. Какав је луксуз већ педесет година присуствовати смени годишњих доба! Пролеће је прекрасно. Петнаестог марта, ако све буде у реду, имам састанак с малом крастачом.

J. A.: *С ким си се повезао кад си стигао у Француску?*

Д.: Био сам веома пажен. Упознао сам малу групу код Кордијеа, Франсоа де Лиенкура, мужа Жермен<sup>16</sup>, којег познајете,

<sup>15</sup>„Фрагментација, распршеност, уситњеност су принципи [ових слика]. На први поглед разликују се мали одвојени облици, неки назубљени, други збијенији, делују као да прекривају површину светлије боје. Безбројни су. Именовати их је тешко: изгледају као корали или каменчићи или окамењени или конкретизовани остаци. Деси се некад да се мало зеленила појава и укаже на вегетацију, минерал доминира углавном на овим пустињским површинама. Небо само, када се појави као небо одвојено од тла, прекривено је облацима тако густим да се ваздушно једва одваја од земаљског. Испод би били песак и прашина, изнад литице и ахати – свет без ветра, без воде, без покрета – готово без живота“ (Филип Дажен, „Духови у камену“, *Дато колекција Данијела Кордијеа*, кат. изложбе, Венс, Галери Шав, 2004, н. п.).

<sup>16</sup>Франсоа де Лиенкур (1916–1962) био је

CM. *What made you change to a medium that was much more liquid?*

There was a point at which I wanted to paint the erogenous zones of the body, and particularly raw flesh and mucous membranes. I saw my production from the Cordier days as artificial, inasmuch as Cordier paid for my colors, the canvas, and I was able to paint all day long. I say artificial, because if he hadn't financed me, I would never have painted them, those paintings. I didn't have any money. In 1956, there was only one place a young Yugoslav could expect to go: the Renault plant on the île Seguin.

C. M. *So when did your paintings stop being artificial?*

Good question. In fact, they still are. But I'm cheating a bit when I say that. In what is artificial there is always something authentic, something true, insofar as what I paint coincides with events I experienced, or that are about to happen<sup>19</sup>. My paintings are like a stew in which the past, the present and the future are simmering away together. What's really tragic about me—time for a little sob here—is that I've worked too hard. The chapel, Les Orpellières, Sérignan, my houses. In ten years, I did all that. At the age of seventy-five, in the winter cold, spending whole days on ladders and scaffolding. But I was working under the protection of Saint Luke, so there you are.

J. H. *Being at the Venice Biennale this year, as a great reader of history, you must have taken an interest in the old connections between the Venetian Republic and Montenegro.*

I have read the letters exchanged between the two states. Venice dominated Montenegro<sup>20</sup>. The Montenegrins were seen as slaves. They worked without pay. You can bet that my

Шастенеове<sup>17</sup>, као и сликаре, Жана Девана, Иклеа, који ме је често посеђивао овде, као и Рекишо – долазио је скутером сваке недеље; ту су били и Ханс Белмер и његова партнерка Уника Цирн. Касније ћу се упознати с Фалстромом, Малавалом, Ероом, Бетенкурмом, Дифуром. Од писаца, посетио ме је алжирски писац Катеб Јасин у пратњи Пјера Гијота, Мишела Лириса, Бернара Ноела. Читао сам много, посебно Жерара де Нервала и Мишоа. Моје знање о животињама било је обogaћено читањем Фабра, Жана Ростана и Бифона. Увек сам много истраживао. За фреске које сам насликао у капели Светог Луке у Жизору био сам приморан да читам књиге о губавцима. Што се тиче мог рада на *Великој фарми*, био је под утицајем Гогољевог описа фарме у *Мртвим душама*.<sup>18</sup> Оно што ме као читаоца оптерећује јесте то што француски није мој језик. Језик је дивна ствар и не мења се као што се мењају сиреви с преласком из једне земље у другу.

Ж. А.: *Твоје слике се очигледно хране твојом маштом, твојим фантазијама, али ипак, историја те много заокупља. Неки наслови то потврђују.*

Д.: Увек сам у историји проналазио догађаје који одјекују у мом животу. То је такође тачно за књиге које читам. Толико је реченица које бих волео да сам написао; нажалост, потписао их је Монтењ или Кјеркегор. Често их учим напамет, као недавно ову Кјеркегора, који пише да ће своју књигу завршити следећом реченицом: „Нелагодност је плен догматике.“

К. М.: *Како си после прешао на употребу много течније материје?*

дипломата, специјалиста за Совјетски Савез, оснивач часописа *Свеске руског и совјетског света*. Боравио је у Москви са својом супругом Жермен од 1954. до 1957, када се вратио у Француску, где је упознао Дада преко Данијела Кордијеа.

<sup>17</sup>Антоан и Женевјев де Шастене били су важни колекционари. Антоан Шастене је био сарадник Жана Монеа. Он је аутор дела *Рођење једне федерације: Европа* (1958).

<sup>18</sup>Са Набоковим, Гогољ је био један од омиљених Дадових аутора.

intervention in Venice will be nourished by that history.

J. H. *You have recently taken an interest in the writer Irène Nemirovsky. How did you get into her work?*



Ил. / III. 82 Дадо у свом атељеу у Ерувалу, непосредно након пожара, јесен 1988. / Dado in his studio in Hérouval, just after the fire, autumn 1988

I had a book entitled *Suite française*. I decided to read it simply because the photograph of the author, Irène Nemirovsky, reminded me of my mother. That's why I entitled the painting I was working on *Suite française*<sup>21</sup>. Irène Nemirovsky was my mother's age, she lived through the war, exodus, Vichy France. She was denounced as a Jew by people in the village where she had taken refuge in the Morvan (Burgundy). When I was reading the book I was drawing birds and saying to myself, I really hope that woman didn't have children,

<sup>21</sup>This work was acquired on the initiative of Bernard Blistène, honorary director of the Musée national moderne, for the Centre national des arts plastiques, in 2007. On Irène Némirovsky, see note 13 in the interview with Claire Margat, in *Peindre debout*, op. cit., p. 138.

Д.: У једном тренутку пожелео сам да сликам ерогене зоне тела, а посебно живо месо и слузнице. Моје стваралаштво из времена Кордијеа било је по мом мишљењу вештачко стваралаштво, у мери у којој ми је Кордије плаћао боје, платна и где сам могао да сликам цео дан. Кажем вештачко јер да ме није финансирао, никада не бих насликао те слике. Нисам имао новца. Године 1956. за једног малог „Југовића“, који је тек стигао, постојала је само једна дестинација – Рено на острву Сеген.

К. М.: *Када твоје слике престају да буду вештачке?*

Д.: Добро питање. Па, оне то и даље јесу. Али мало варам кад то кажем. У вештачком увек има мало аутентичног, мало истинитог, у мери у којој оно што сликам коинцидира с доживљеним догађајима или онима који ће се догодити.<sup>19</sup> Моје слике су, дакле, нека врста чорбе у којој се крчкају прошлост, садашњост и будућност. Оно што је драматично у мом случају, хајде, отплакаћу мало, јесте то што сам превише шљакао, превише. Капела, Орпелјери, у Серињану, моје куће... За десет година урадио сам све то. Пети се у седамдесет петој години, по леденој зими, по цео дан мердевинама и скелама... Али шљакао сам под заштитом апостола Светог Луке, тако да...

Ж. А.: *Пошто си присутан на Венецијанском бијеналу ове године, без сумње један страствени љубитељ историје као што си ти морао би бити заинтересован за старе везе Венеције са Црном Гором.*

Д.: Прочитао сам писма размењена између две државе. Постојала је млетачка доминација над Црном Гором.<sup>20</sup> Црногорци су сматрани робовима. Будите сигурни да

<sup>19</sup>О опсесији предосећања код Дада в. белешку 72 у разговору с Марселем Билоом и Жерменом Вијатом, *supra*, стр. 270.

<sup>20</sup>Познато као Доња Зета, Црногорско приморје, посебно цео Бококоторски залив, које се налази на око тридесет километара од Цетиња, било је заиста под млетачком доминацијом од почетка XV века до краја XVII века.



because my birds were so horrible<sup>22</sup>. She did in fact have a daughter, a charming lady of eighty-four. She was delighted when she saw my drawings of “Irène’s Birds” and has become a friend of mine.

*C. M. Why this predilection for large formats?*

Do you see that row of poplars? They are very big too. I think that unwittingly I paint that meadow and those trees. This incredible, grandiose and unspoiled sight is something I carry within me. Not one electricity pole on the horizon—how green is that? My ambition is to make a painting that is as big and beautiful as this landscape. A real challenge<sup>23</sup>.

*C. M. What’s the reason for those washed out colors, those blues and pinks in the works of a certain period?*

Those colors help me bear the burden of what is represented. They impart lightness.

*C. M. What made you want to go from painting, drawing and frescoes to sculpture?*

With sculpture I can work with bones—for me, a chicken skeleton, a pig’s foot or a sheep’s head are all anatomy lessons. In my opinion, bones are where sculpture began. Henry Moore admired elephant skulls. I have a hippopotamus jaw, and my dream was to own a whale skeleton.

*J. H. Someone has said that you are a heretic. Does that term suit you?*

Ће мој говор у Венецији бити подстакнут овом причом.

*Ж. А.: Недавно си се заинтересовао за биографију једне књижевнице, Ирене Немировски. Како си се срео с њеним радом?*

Д.: Имао сам књигу *Француска свита*. Одлучио сам да почнем да је читам једноставно зато што ме је фотографија ауторке Ирене Немировски подсећала на лице моје мајке. Од самог почетка осећао сам неку врсту сродства. Тако сам назвао слику коју сам сликао – *Француска свита*.<sup>21</sup> Ирена Немировски је била годиште моје мајке, тако да је доживела рат, егзодус, вишијевску Француску. Становници села Морван, где се сакрила, пријавили су је као Јеврејку. Док сам читао књигу, цртао сам птице и говорио себи да се надам да та жена нема деце јер су моје птице биле грозне.<sup>22</sup> Ипак, имала је ћерку Дениз Епштајн, шармантну даму од осамдесет година, која је била одушевљена кад је видела моје цртеже Иренине птице и која је постала моја пријатељица.

*К. М.: Зашто ова склоност ка великим форматима?*

Д.: Видиш ред топола и оне су врло високе. Мислим да, несвесно, сликам ову ливаду и ова стабла. Прожет сам овим призором, нечувеним, величанственим и нетакнутим. Нема ниједне бандере, све је супереколошки. Моја амбиција? Направити слику једнако велику, једнако лепу као овај пејзаж. Прави изазов.<sup>23</sup>

<sup>21</sup>Ово дело је набављено на иницијативу Бернара Блистена, директора Националног музеја модерне уметности 2007. године, за Национални центар за пластичне уметности. О Ирени Немировски в. белешку 13 у разговору с Клер Марга, у: *Сликати стојећи / Peindre debout*, стр. 138.

<sup>22</sup>О птицама в. белешку 32 у разговору с Марселем Билоом и Жерменом Вијатом, *supra*, стр. 240.

<sup>23</sup>Катрин Мије је касније изјавила: „Почињемо да сањамо о свету који би био потпуно прекривен Дадовим цртежима. Мислим да је то нешто што вас заиста урања у један предиван сан, и што се потпуно супротставља читавом једном делу идеологије модерне уметности, где су уметници углавном тежили да унесу свет у своја дела, да учине да се уметничка дела стопе са животом, користећи стварне предмете, из свакодневног живота [...] или говорећи, као Марсел Дишан: ‘Ево, узимам предмет и кажем да је то уметничко дело.’ Дадо је учинио

It does suit me, especially since that the man who used it, when looking at my frescoes in the chapel, knows what he’s talking about: he’s a defrocked monk, Claude-Louis Combet.

*К. М.: И зашто током одређеног периода те испране боје, те плаве, те ружичасте...?*

Д.: Те боје ми омогућавају да поднесем терет онога што је представљено. Оне му дају лакоћу.

*К. М.: Шта те је навело да пређеш са слика, цртежа, фрески, на скулптуру?*

Д.: Скулптуре ми омогућавају да радим с костима, скелетом пилета, свињском ногом, овчијом главом, то су за мене лекције из анатомије. Кост је, по мом мишљењу, основа скулптуре. Хенри Мур је обожавао слоновске лобање, ја сам имао вилицу нилског коња, а мој сан је био да поседујем скелет кита.

*Ж. А.: Неко је рекао за тебе да си јеретик. Да ли ти тај израз одговара?*

Д.: Одговара ми, поготово што је онај који ми га је доделио, док је гледао моје фреске у капели, неко ко се сматра ауторитетом, заправо разрешени монах Клод-Луј Комбе.

супротно, то јест претворио је свет у слику, и то је пре свега чин изванредне ауторитативности, који вас тера да сањате, који вас урања у свет који постаје свет једног сликара“ (в. *Дадо. Укрштања*, филм Снежане Никчевић и Сање Блечић из 2011, снимљен за црногорску телевизију, доступно на: [dado.me/ukrstanja-rtcg-2011-video](http://dado.me/ukrstanja-rtcg-2011-video)).



Ил. / III. 83 „Елегије Зорзи“, Црногорски павиљон, Венецијанско бијенале, 2009. / « Zorzi Elegies », Montenegrin Pavilion, Venice Biennale, 2009

#### Кат./Cat.

Кат./Cat.1 *Марко Челебоновић и совац / Marko Čelebonović and a Male Owl*, 1953, уље на дасци / oil on wooden panel, 60 x 50 cm, збирка Новице Јововића / Novica Jovović collection / Photo: Lazar Pejović

Кат./Cat. 2 *Без назива / Untitled*, 1954-1955, уље на платну / oil on canvas, 70 x 92 cm, збирка Зорана Поповића / Zoran Popović collection / Photo: Vladimir Miloradović

Кат./Cat. 3 *Крик – Врисак / The Scream*, 1954, уље на платну / oil on canvas, 73 x 100 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 4 *Вртешка / Merry-go-round*, 1955-1956, уље на платну / oil on canvas, 67 x 47 cm, Музеј савремене уметности Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade

Кат./Cat. 5 *Без назива / Untitled*, 1957, уље на платну / oil on canvas, 46 x 61 cm, збирка Марко Горановић / Marko Goranović collection

Кат./Cat. 6 *La Guerre / Rat / War*, 1958, уље на платну / oil on canvas, 73 x 116,5 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 7 *Без назива / Untitled*, 1958, уље на платну / oil on canvas, 92 x 60 cm, збирка породице Митић / Mitić collection

Кат./Cat. 8 *Без назива / Untitled*, 1958. уље на платну / oil on canvas, 73 x 50 cm, приватно власништво / private collection / Photo: Vladimir Miloradović

Кат./Cat. 9 *Без назива / Untitled*, 1958, уље на платну / oil on canvas, 54 x 82 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 10 *La Ruine / Рушевина / The Ruin*, 1958-1959, уље на платну / oil on canvas, 78 x 125 cm, збирка Радивоја Дражовића / Radivoj Dražović collection / Photo: Vojislav Jovanović

Кат./Cat. 11 *Без назива / Untitled*, 1960, уље на платну / oil on canvas, 162 x 113 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 12 *Без назива / Untitled*, 1962, уље на платну / oil on canvas, 190 x 444 cm, збирка Зорана Поповића / Zoran Popović collection

Кат./Cat. 13 *Les Petits Chats / Мале мачке / Little Cats*, 1961-1962, уље на платну / oil on canvas, 116 x 165 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 14 *Autoportrait / Аутопортрет / Self-portrait*, 1959, уље на платну / oil on canvas, 145 x 113 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 15 *Bowery / Булевар*, 1962, уље на папиру каширано на платно / oil on paper mounted on canvas, 76 x 551 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 16 *Job / Јов*, 1961, уље на платну / oil on canvas, 195 x 130 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 17 *Без назива / Untitled*, 1960, уље на платну / oil on canvas, 100 x 81 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 18 *Без назива / Untitled*, 1961, уље на платну / oil on canvas, 130 x 195 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 19 *La Guerre civile / Грађански рат / Civil War*, 1967, уље на платну / oil on canvas, 147 x 147 cm, приватно власништво / private collection / Photo: Vladimir Miloradović

Кат./Cat. 20 *Без назива / Untitled*, 1967, уље на платну / oil on canvas, 227 x 146 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 21 *Hérouval / Ерувал / Hérouval*, 1967, уље на платну / oil on canvas, 146 x 227 cm, приватно власништво / private collection / Photo: Vojislav Jovanović

Кат./Cat. 22 *L'Homme d'Hérouval / Човек из Ерувала / The Man of Hérouval*, 1965, уље на платну / oil on canvas, 162 x 130 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 23 *Judith / Јудит*, 1967, уље на платну / oil on canvas, 81 x 65 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 24 *La Chute d'Icare / Пад Икара / The Fall of Icarus*, 1966, уље на платну / oil on canvas, 162 x 130 cm, збирка Михајловић Феникс / Mihajlović Fenix collection

Кат/Cat. 25 *Le Mur de l'hôpital / Зид болнице / Hospital Wall*, 1967-1969, уље на папиру каширано на платно / oil on paper mounted on canvas, 116 x 146.5 cm, збирка Миодрага Симића / Miodrag Simić collection / Photo: Željko Radović

Кат./Cat. 26 *Les Flandres / Фландрија / Flanders*, 1970, уље на платну / oil on canvas, 258 x 208 cm, збирка Душка Вујошевића / Duško Vujošević collection, Photo: Vladimir Popović

Кат./Cat. 27 *Без назива / Untitled*, 1971, уље на платну / oil on canvas, 114 x 146 cm, збирка Таре Перковић / Tara Perковић collection

Кат./Cat. 28 *L'Atelier / Атеље / The Studio*, 1971, уље на платну / oil on canvas, 190 x 250 cm, збирка Зорана Поповића / Zoran Popović collection

Кат./Cat. 29 *Le Boucher de saint Nicolas / Касапин Светог Николе / The Butcher of Saint Nicholas*, 1973-1974, колаж, мастило и акрил на папиру и дрвету / collage, ink and acrylic on paper and wood, 182 x 207 cm, приватно власништво / private collection / Фото: Жан-Луј Лоси / Photo: Jean-Louis Losi. Courtesy Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris-Lisbonne.

Кат./Cat. 30 *Adam's / Адамс, Adam's 1977-1978*, уље на платну / oil on canvas, 200 x 200 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 31 *Hôpital / Болница / Hospital*, circa 1980, уље на платну / oil on canvas, 200 x 140 cm x 2, збирка Марко Горановић / Marko Goranović collection

Кат./Cat. 32 *Без назива / Untitled*, circa 1979, уље на платну / oil on canvas, 286 x 180 cm, збирка Мићић / Mičić collection

Кат./Cat. 33 *Le Bambla / The Wing-banded Wren*, 1987, уље на платну / oil on canvas, 195 x 130 cm, збирка Петра Д. Стојановића / Petar D. Stojanović collection

Кат./Cat. 34 *Le Proyer / Le Proyer (Emberiza Calandra)*, 1984, уље на платну / oil on canvas, 162 x 114 cm, приватно власништво / private collection / Photo: Domingo Djuric

Кат./Cat. 35 *Erythrogaster*, 1986, уље на платну / oil on canvas, 162 x 130 cm, приватно власништво / private collection / Photo: Vojislav Jovanović

Кат./Cat. 36 *Élodie [MPF] / Елоди серија Злочесте девојчице / Élodie (Mean Little Girls series)*, 1996, уље на плочи / oil on board, 246 x 121,5 cm, збирка Таре Перковић / Tara Perковић collection

Кат./Cat. 37 *Les Limbes / Лимбо / Limbo*, 1992-1993, уље на платну / oil on canvas, 150 x 300 cm, збирка Радивоја Дражовића / Radivoj Dražović collection. Photo: Pierre-Yves Brest, Centre Pompidou, Mnam-Cci, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Кат./Cat. 38 *Атма / Атма*, 1988, уље на платну / oil on canvas, 200 x 120 cm, збирка Зорана Поповића / Zoran Popović collection

Кат./Cat. 39 *Mémoires du Cardinal de Retz / Сећања кардинала Реца / Memoirs of Cardinal de Retz*, 1992, уље на платну / oil on panel, 251 x 122 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 40 *Без назива / Untitled*, 1997, уље на платну / oil on canvas, 240 x 130 cm, збирка Петра Д. Стојановића / Petar D. Stojanović collection

Кат./Cat. 41 *Без назива (Лист марије Лопет) / Untitled*

(*Maria Laurent's Sheet series*), circa 2000, уље на платненом листу / oil and collage on sheet, 243 x 130 cm, приватно власништво / private collection / Photo:Vladimir Miloradović

Кат./Cat. 42 *Le Nez de Jobourg / Нос Жобура*, 1998, уље на платну / oil and collage on canvas, 300 x 100 cm, приватно власништво / private collection / Photo Vladimir Miloradović

Кат./Cat. 43 *Без назива / Untitled*, 1953, уље на платну / oil on canvas, 40 x 30 cm, приватно власништво / private collection / Фото: Паскал Зидон / Photo: Pascal Szidon

Кат./Cat. 44 *Без назива / Untitled*, 1954, уље на платну / oil on canvas, 77 x 55 cm, збирка Петра Д. Стојановића / Petar D. Stojanović collection

Кат./Cat. 45 *Без назива / Untitled*, 1954, уље на платну / oil on canvas, 58 x 72 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 46 *Породица мајмуна (Крлетка) / Family of Monkeys (Cage)*, 1954, уље на платну / oil on canvas, 56.5 x 40 cm, Музеј савремене уметности Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv broj 623

Кат./Cat. 47 *Бикини / Bikini*, 1954, уље на платну / oil on canvas, 65 x 58 cm, Музеј савремене уметности Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. 274

Кат./Cat. 48 *Аудиција / Audition*, 1954, уље на платну / oil on canvas, 81.5 x 55 cm, збирка Душка Вујошевића / Duško Vujošević collection / Photo: Vladimir Popović

Кат./Cat. 49 *Без назива / Untitled*, 1954, уље на платну / oil on canvas, 50 x 40 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 50 *Lux*, 1957, уље на платну / oil on canvas, 45 x 38 cm, збирка породице Крстоношић / Krstonošić collection

Кат./Cat. 51 *Без назива / Untitled*, 1957, уље на папиру / oil on paper, приватно власништво / private collection / Photo : Vladimir Miloradović

Кат./Cat. 52 *Без назива / Untitled*, 1960, уље на платну / oil on canvas, diameter: 80 cm, збирка Душка Вујошевића / Duško Vujošević collection / Photo: Vladimir Popović

Кат./Cat. 53 *Courcelles-lès-Gisors, Oise / Курсел-ле-Жизор*, 1958, уље на платну / oil on canvas, 161 x 128 cm приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 54 *La Grande Catherine / Катарина Велика / Catherine the Great*, 1958-1959, уље на платну / oil on canvas, 145 x 97 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 55 *Без назива / Untitled*, 1958-1959, уље на платну / oil on canvas, 114 x 195 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 56 *L'École / Школа / School*, 1958-1959, уље на платну / oil on canvas, 300 x 200 cm, приватно власништво / private collection / Photo : Vojislav Jovanović

Кат./Cat. 57 *Без назива / Untitled*, 1960, уље на платну / oil on canvas, 198 x 134 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 58 *Без назива / Untitled*, 1961, уље на платну / oil on canvas, 102 x 83 cm, збирка Марка Горановића / Marko Goranović collection

Кат./Cat. 59 *Без назива / Untitled*, 1960, уље на платну / oil on canvas, 97 x 146 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 60 *Без назива / Untitled*, 1960, уље на платну / oil on canvas, 130 x 195 cm, збирка Зорана Поповића / Zoran Popović collection / Photo: Vojislav Jovanović

Кат./Cat. 61 *Без назива / Untitled*, 1962, уље на платну / oil on canvas, 114 x 160 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 62 *Без назива / Untitled*, 1962, уље на платну / oil on canvas, 196 x 256 cm, збирка породице Крстоношић / Krstonošić collection

Кат./Cat. 63 *Без назива / Untitled*, 1962, уље на платну / oil on canvas, 161.5 x 129.5 cm, збирка Зорана Поповића / Zoran Popović collection

Кат./Cat. 64 *Без назива / Untitled*, 1962, уље на платну / oil on canvas, 114 x 175 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 65 *Le Printemps / Пролеће / Spring*, 1960, уље на платну / oil on canvas, 143.8 x 112.4 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 66 *Adam et Ève / Адам и Ева / Adam and Eve*, 1961-1962, уље на платну / oil on canvas, 194 x 175 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 67 *Без назива / Untitled*, 1961, уље на платну / oil on canvas, 130 x 162 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 68 *Без назива / Untitled*, 1961, уље на платну / oil on canvas, 130 x 162 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 69 *La Rébellion de pancraisse [du pancréas] / Побуна панкреаса / The Pancreas Rebellion*, 1968, уље на платну / oil on canvas, 130 x 197 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 70 *Без назива / Untitled*, 1964, уље на платну / oil on canvas, 99 x 88 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 71 *Без назива / Untitled*, 1964, уље на платну / oil on canvas, 144.8 x 96 cm, збирка Зорана Поповића / Zoran Popović collection

Кат./Cat. 72 *Chats de gouttière / Уличне мачке / Alley Cats*, 1964, уље на платну / oil on canvas, 113 x 145 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 73 *Persistance de la mémoire / Постојаност памћења / Persistence of Memory*, 1967, уље на платну / oil on canvas, 162 x 130 cm, збирка Миомира Стаменковића / Миомир Стаменковић collection

Кат./Cat. 74 *Без назива / Untitled*, 1965, уље на платну / oil on canvas, 97 x 260 cm, збирка Таре Перковић / Тара Перковић collection

Кат./Cat. 75 *Hérouval / Ерувал*, 1966-1967, уље на платну / oil on canvas, 97 x 260 cm, збирка Таре Перковић / Тара Перковић collection

Кат./Cat. 76 *Le Feu Cordonnier / Преминули обућар / The Late Shoemaker*, 1969, уље на платну / oil on canvas, 150 x 195 cm, приватно власништво / private collection / Photo: Vladimir Miloradović

Кат./Cat. 77 *La Police végétale III / Биљна полиција III / Plant Police III*, 1969, уље на платну / oil on canvas, 144 x 230 cm приватно власништво / private collection

Кат./Cat 78 *La ZUP / Зона за урбанизацију / La ZUP [Priority area for urbanization]*, 1972, уље на платну / oil on canvas, 196.9 x 368.3 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat 79 *Plage / Плажа / Beach*, 1971, уље на платну / oil on canvas, 115 x 147 cm, збирка Михајловић Феникс / Mihajlović Fenix collection

Кат./Cat. 80 *Rhinocéros / Носорог / Rhinoceros*, 1971, уље на платну / oil on canvas, 146.5 x 345 cm, збирка Зорана Поповића / Zoran Popović collection

Кат./Cat. 81 *Diptyque de Montjavoult / Монжавул диптих / Montjavoult Diptych*, 1976-1977, уље на платну / oil on canvas, 150 x 250 cm x 2, збирка Зорана Поповића / Zoran Popović collection

Кат./Cat. 82 *Boukoko I / Буококо I*, 1975, индијски туш и колаж на платну / India ink and collage on canvas, 130 x 161,5 cm, приватно власништво / private collection / Фото: Жан-Луј Лоси / Photo: Jean-Louis Losi. Courtesy Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris-Lisbonne.

Кат./Cat. 83 *Hôtel-Dieu, Westhampton Crabs*, 1979, уље на платну / oil on canvas, 340 × 140 cm, збирка Марко Горановић / Marko Goranović collection

Кат./Cat. 84 *Без назива / Untitled*, 1983, уље на платну / oil on canvas, 241 × 192 cm, збирка Миомира Стаменковића / Миомир Стаменковић collection

Кат./Cat. 85 *Hommage à Fahlström / Омаж Фалстрому / Homage to Fahlström*, 1976, уље на платну / oil on canvas, 200 × 200 cm, збирка Банићевић / Banićević collection

Кат./Cat. 86 *Baby Buffon / Беба Бифон*, 1976, уље на платну / oil on canvas, 200 × 200 cm, збирка Радивоја Дражовића / Radivoje Dražović collection

Кат./Cat. 87 *H.N. Buffon*, 1986, уље на платну / oil on canvas, 195 × 130 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 88 *Caneliphage Парои / Папуански канелофаг / Caneliphage Paroi*, 1985, уље на платну / oil on canvas, 162 × 130 cm, Центер музеј / Zepfer Museum, Belgrade

Кат./Cat. 89 *Élan / Лос / Moose*, 1985, уље на платну / oil on canvas, 160 × 129 cm, Центер музеј / Zepfer Museum, Belgrade

Кат./Cat. 90 *Chauve-souris / Слепи миш / Bat*, 1988, уље на платну / oil on canvas, 195 × 135 cm, збирка Радивоја Дражовића / Радивоје Дражовић collection

Кат./Cat. 91 *Sterne Inca / Чигра Инка*, 1986, уље на платну / oil on canvas, 147 × 97 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 92 *Buffon / Бифон*, 1986, уље на платну / oil on canvas, 100 × 73.5 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 93 *Meidosem*, 1987, уље на платну / oil on canvas, 195 × 130 cm, приватно власништво / private collection

Кат./Cat. 94 *Mémoires du Cardinal de Retz / Сећања кардинала Реца / Memoirs of Cardinal de Retz*, 1992, уље на панелу / oil on panel, 251 × 122 cm, збирка Радивоја Дражовића / Radivoje Dražović collection

Кат./Cat. 95 *Portrait de Madame S.R. / Портрет госпође С.Р. [Соња Рикиел] / Portrait of Madame S.R. [Sonia Rykiel]*, 1992, уље на панелу / oil on board, 250 × 122 cm, збирка Радивоја Дражовића / Radivoje Dražović collection

Кат./Cat. 96 *Marjou [MPF] / Марјоу / Marjou (Mean Little Girls series)*, серија *Зле мале девојчице*, 1996, уље на дасци / oil on panel, 246 × 121,5 cm, збирка породице Крстоношић / Krstonošić collection, Photo: Domingo Djuric

Кат./Cat. 97 *Без назива / Untitled*, 1990, уље на платну / oil on canvas, 195 × 140 cm, збирка Биро / Biro collection / Photo: Vojislav Jovanović

Кат./Cat. 98 *Без назива / Untitled*, 1961, уље на платну / oil on canvas, 113 × 195 cm, збирка Радојице Михајловића / Radojica Mihajlović collection

### Ил./III.

Ил./III. 1 Портрет Дада, Бранибор Дебелковић, Београд, око 1955. године / Portrait of Dado by Branibor Debeljković, Belgrade, circa 1955

Ил./III. 2 *Богородица / Holy Virgin*, 1955, уље на платну / oil on canvas, 75 × 64 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 3 *Бициклиста / The Cyclist*, 1955, уље на платну / oil on canvas, 84.5 × 69 cm, Центар Помпиду, Национални музеј савремене уметности Париз / Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris Donation M. Daniel Cordier, 1989 AM 1989-279 / Фото: Центар Помпиду, МНАМ-ЦЦИ/Филип Мигеат / Photo: Centre Pompidou, МНАМ-ССИ/Philippe Migeat/ Dist. GrandPalaisRmn

Ил./III. 4 Данијел Кордије са Дадом, током свечаног отварања изложбе „Дадо“ у Галерији Данијел Кордије 19. марта 1964. у Паризу / Daniel Cordier with Dado, during the inauguration of the « Dado » exhibition, Galerie Daniel Cordier, Paris, 19 March 1964

Ил./III. 5 *Les Limbes ou Le Massacre des Innocents / Лимбо или Масакр Невиних / Limbo or The Massacre of the Innocents*, 1958-1959, уље на платну / oil on canvas, 194 × 259,5 cm, Центар Помпиду, Национални музеј савремене уметности Париз / Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris Дар Скалер фондације / Gift of the Scaler Foundation, 1979 AM 1978-744 / Фото: Центар Помпиду, МНАМ-ЦЦИ/Жаклина Хајд / Photo: Centre Pompidou, МНАМ-ССИ/Jacqueline Hyde/ Dist. GrandPalaisRmn

Ил./III. 6 *L'Architecte / Архитекта / The Architect*, 1959, уље на платну / oil on canvas, 162.5 × 130 cm, Центар Помпиду, Национални музеј савремене уметности Париз / Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris Donation M. Daniel Cordier, 1989. AM 1989-280 / Фото: Центар Помпиду, МНАМ-ССИ/Беатрис Хатала / Photo: Centre Pompidou, МНАМ-ССИ/Béatrice Hatala/Dist. GrandPalaisRmn

Ил./III. 7 *Le Sorcier / Чаробњак / The Sorcerer*, 1959, уље на платну / oil on canvas, 195,1 × 130 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 8 *L'École / Школа / School*, 1960, уље на платну / oil on canvas, 192 × 260 cm, Центар Помпиду, Национални музеј савремене уметности Париз / Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris Дар Данијела Кордијеа / Donation M. Daniel Cordier, 1989 AM 1989-278 / Фото: Центар Помпиду, МНАМ-ЦЦИ/Беатрис Хатала / Photo: Centre Pompidou, МНАМ-ССИ/Béatrice Hatala/Dist. GrandPalaisRmn

Ил./III. 9 Дадово писмо за Хеси, пролеће (детал) / Letter of Dado to Hessie, spring (detail) 1962. Фонд Хеси, Архив Музеја модерне уметности, Париз / Fonds Hessie, Archives du Musée d'art moderne, Paris

Ил./III. 10 Жорж Соро, *Купање у Анијеру* / Georges Seurat, *Bathers at Asnières*, 1884, уље на платну / oil on canvas, 202 × 301 cm, Национална галерија Лондон / National Gallery, London

Ил./III. 11 *La Dernière Promenade (La Famille) / Последња шетња - Породица / The Last Stroll (The Family)*, 1962, уље на платну / oil on canvas, 128 × 195 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 12 Ерувал, април 1968 / Hérouval, April 1968, Photo: Antoine Chastenet

Ил./III. 13 *La Locomotive / Локомотива / The Locomotive*, 1969, уље на платну / oil on canvas, 195 × 260 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 14 *Expulsion à Montrouge / Протеривање у Монружу / Expulsion in Montrouge*, 1967, уље на платну / oil on canvas, 87 × 98 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 15 *In memoriam Magritte / Омаж Магриту*, 1965, уље на платну / oil on canvas, 100 × 73 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 16 *Grande Plage bleue / Велика плава плажа / Large Blue Beach*, 1970, уље на платну / oil on canvas, 162 × 405 cm, Национални фонд савремене уметности, у депозиту у Музеју лепих уметности Поу / Fonds national d'art contemporain, On loan at the Musée des beaux-arts, Pau / Фото : Паскал Зидон / Photo: Pascal Szidon

Ил./III. 17 *La Chambre des enfants / Дечија соба / The Children's Room*, 1971, уље на платну / oil on canvas, 170 × 220 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 18 *Triptyque de Pali-Kao / Триптих о Пали Као / Pali-Kao Triptych*, 1972, уље на платну / oil on canvas, 195 × 450 cm Галерија Жан Буше Жежер / Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris-Lisbonne, Photo: Jean-Louis Losi

Ил./III. 19 Дадо и Жан-Франсоа Жежер / Dado and Jean-François Jaeger, 1974 / Фото Лала / Photo: Lala. Courtesy Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris-Lisbonne

Ил./III. 20 Оригинал цртеж *Касапин Светог Николе / Original drawing of The Butcher of Saint Nicholas*, Центар Помпиду, Библиотека Кандински, Париз / Centre Pompidou, Mnam-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Ил./III. 21 Дадо у Буококо, Централноафричка Република / Dado in Boukoko, Central African Republic, 1974. Courtesy Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris-Lisbonne

Ил./III. 22 Цртеж Пигмеја / Drawing representing Pigmy, made during the trip in Central African Republic with Dr Georges Jaeger, 1974, Centre Pompidou, Mnam-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Ил./III. 23 *Anatomie / Анатомија / Anatomy*, 1990, мешовита техника на четири одштампана листа, залепљена на папир / mixed media on four printed leaves, glued on paper, 75.5 × 56.5 cm, приватно власништво / private collection / Фото: © Студио Себер – фотограф / Photo: © Studio Sébert – photographe

Ил./III. 24 Ђулијен Абербах и Дадо у Вестхемптон / Julian Aberbach and Dado in Westhampton, 1978

Ил./III. 25 *Westhampton Crab / Вестхемптон краб / Westhampton Crab*, 1978-1979, уље на платну / oil on canvas, 200 × 190 cm, приватно власништво / private collection / Фото Сандрине Мулас / Photo: © Sandrine Mulas

Ил./III. 26 *Les Forges de Buffon / Ковачница Бифона*, 1984-1985, уље на платну / oil on canvas, 195 × 130 cm, , приватно власништво / private collection / Фото : Доминго Ђурић / Photo: Domingo Djuric

Ил./III. 27 *Cabinet d'histoire naturelle / Кабинет историје природе / Natural History Cabinet*, Hérouval, circa 1986 / Фото: Филиберт / Photo: Philibert

Ил./III. 28 *L'Averano / Bearded Bellbird*, 1987, уље на платну / oil on canvas, 196 × 114 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 29 *Pour Henri Michaux ou Les Scribes du Blockhaus / Писци из бункера. За Анрија Мишоа / The Scribes of the Blockhouse. For Henri Michaux*, 2008, осликано гвожђе и бронза / painted iron and bronze, 70 × 150 × 90 cm, приватно власништво / private collection. Photo: Régis Vocquel

Ил./III. 30 Дадо слика серију *Злочесте девојчице*, Ерувал / Dado painting the *Mean Little Girls* series, Hérouval, 1996. Photo: Jim Staelen

Ил./III. 31 *Mazarinade*, 1992-1993, уље на платну / Oil on canvas, 150.5 × 300 cm, FNAS 93449 Национални центар ликовних уметности – Министарство културе и комуникације / Centre national des arts plastiques – Ministère de la Culture et de la Communication

Ил./III. 32 *La Chapelle Saint Lazare / Капела Светог Лазара / Chapel of St. Lazarus*, 1998-1999, уље на платну /

oil on canvas, 200 × 380 cm, Колекција ле Абатоар Музеј – ФРАК Окитанија Тулуз / Collection les Abattoirs Musée – FRAC Occitanie Toulouse. Photo: Grand Rond Production

Ил./III. 33 *Tamerlano*, circa 1992, уље на платну / oil on canvas, 235 × 400 cm, збирка Новице Јововића / Novica Jovović collection

Ил./III. 34 *Распеће / The Crucifixion*, 1955, уље на платну / oil on canvas, 50 × 40 cm, приватно власништво / private collection / Photo: Domingo Djuric

Ил./III. 35 *Крај света / The End of the World*, 1955-1956, уље на платну / Oil on canvas, 49 × 59 cm, Народни музеј Црне Горе, Цетиње / National Museum of Montenegro, Cetinje. Photo: Lazar Pejović

Ил./III. 36 Без назива / Untitled, 1957, уље на платну / oil on canvas, 54.5 × 46 cm, приватно власништво / private collection / Photo: Lazar Pejović

Ил./III. 37 *Vébé / Беба / Baby*, 1957, уље на платну / oil on canvas, 66 × 50 cm, збирка Антоана де Галбера / Antoine de Galbert collection, Paris / Фото: Паскал Зидон / Photo: Pascal Szidon

Ил./III. 38 *La Pharmacie / Апотека / Pharmacy*, 1958, уље на платну / oil on canvas, 130 × 97 cm, Фондација Ланген, Хојс / Langen Foundation, Neuss / Фото: Паскал Зидон / Photo: Pascal Szidon

Ил./III. 39 *Les Polonais / Пољаци / The Polish People*, 1959, уље на платну / oil on canvas, 97 × 130 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 40 *Thomas More / Томас Мор*, 1958-1959, уље на платну / oil on canvas, 162 × 130 cm, приватно власништво / private collection / Фото: Жак Бетан / Photo: © Jacques Bétant

Ил./III. 41 Иван Олбрајт, *Слика Доријана Греја / Ivan Albright, Picture of Dorian Gray*, 1943-1944, oil on canvas, 215.9 × 106.7 cm, The Art Institute of Chicago

Ил./III. 42 Дадо /Dado, Hérouval, 1960 / Фото: Јанис Ксенакис / Photo: Iannis Xenakis

Ил./III. 43 *L'Arbre du bonheur / Дрво среће / The Happiness Tree*, 1961, уље на платну / oil on canvas, 195 × 129 cm, Фондација Ланген, Хојс / Langen Foundation, Neuss

Ил./III. 44 *La Grande Ferme. Hommage à Bernard Réquichot / Велика фарма. Омаж Бернару Рекишоу / The Large Farm. Homage to Bernard Réquichot*, 1962-1963, Центар Помпиду, Национални музеј савремене уметности Париз / Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Дар Данијела Кордијеа / Donation M. Daniel Cordier 1989 AM 1989-277 / Фото : Центар Помпиду, МНАМ-ССИ/Беатрис Хатала / Photo: Centre Pompidou, МНАМ-ССИ/Béatrice Hatala/Dist. GrandPalaisRmn

Ил./III. 45 *Le Tombeau de Papeye / Гробница Попаја / The Tomb of Papeye*, 1960-1965, уље на платну / oil on canvas, 81 × 65 cm, приватно власништво / private collection. Photo: © Sandrine Mulas

Ил./III. 46 *L'Homme à tête de touche / Човек са главом муве / Fly-Headed Man*, 1967, уље на платну / oil on canvas, 195 × 130 cm приватно власништво / private collection

Ил./III. 47 *Le Mauvais Élève de Vésale II / Весалијусов лош ђак II / Vesalius's Bad Pupil II*, 1967, уље на платну / Oil on canvas, 195 × 130 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 48 *Hôtel-Dieu*, 1967, уље на платну / oil on canvas, 195 × 130 cm, приватно власништво Кортеси Архив Брашо / private collection Courtesy Archives Brachot

Ил./III. 49 *Judith et les rats / Јудит и пацови / Judith and the Rats*, 1967, уље на платну / oil on canvas, 81 × 65 cm, Музеј модерне уметности Сент Етјен / Musée d'art moderne et contemporain de Saint Étienne Métropole / Фото. Ив Брешон / Photo: Yves Bresson

Ил./III. 50 *Judith aux pies / Јудит са гаврановима / Judith with Magpies*, 1967, уље на платну / oil on canvas, 81 × 65

cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 51 *Mogren*, 1969, уље на платну / oil on canvas, 191 x 362 cm, збирка Емануел Дешам / Collection Emmanuel Dechamp, Paris

Ил./III. 52 *Diptyque d'Hérouval / Ерувал диптих / Hérouval Diptych*, 1975-1976, уље на платну / oil on canvas, 263 x 394 cm, Центар Помпиду, Национални музеј савремене уметности Париз / Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Дар уметника / Gift of the artist, 1976, AM 1976-1323 / Фото: Центар Помпиду, МНАМ - ЦЦИ/ Кристиан Бахиер и Филип Мигеа / Photo: Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Christian Bahier et Philippe Migeat/Dist. GrandPalaisRmn

Ил./III. 53 *Le Réveillon / Поноћна вечера / The Midnight Supper*, 1971, уље на платну / oil on canvas, 200 x 185 cm приватно власништво / private collection

Ил./III. 54 *La Piscine / Базен / The Swimming Pool*, 1971, уље на платну / oil on canvas, 192 x 365 cm, Музеј Бојманс / Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam / Фото: Студио Тромп / Photo: Studio Tromp

Ил./III. 55 *Atlas de Dermatologie / Атлас дерматологије / Atlas of Dermatology*, 1975, kolaž na drvetu, 87 x 250 cm / Фото: Жан Луј Лоси / Photo: Jean-Louis Losi. Courtesy Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris-Lisbonne.

Ил./III. 56 *Mayfair House / Кућа у Мејџеру*, 1975, India ink, acrylic paint on paper mounted on board / индијско мастило, акрилик на папиру каширан на плочу, 230 x 120 cm, Фонд Абј д Оберив / Fonds de l'abbaye d'Auberive. Photo: Atelier Démoulin.

Ил./III. 57 *Воиукоко Триптик / Триптих Боукоко / Voukoko Triptych*, 1975, уље на платну / oil on canvas, 162 x 454 cm. Галерија Жан Бише Жежер / Courtesy Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris-Lisbonne / Фото: Жан Луј Лоси / Photo: Jean-Louis Losi.

Ил./III. 58 *Les grands maux et les grands remèdes*, 1994, мешани медији, колаж на папиру / mixed media, collages on paper, 122 x 81 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 59 *Касапин Светог Николе верзија 2 / 2nd state of The Butcher of Saint Nicholas*, Центар Помпиду, Мнам-СЦИ, Библиотека Кандински, Париз / Centre Pompidou, Mnam-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Ил./III. 60 *Le Livre de Job / Књига о Јову / Book of Job*, 1979, колаж од исечених принтова појачаних гвашом / Collage of cut prints enhanced with gouache, 55.5 x 74.5 cm, приватно власништво / private collection / Фото : Доминго Ђурић / Photo: Domingo Djuric

Ил./III. 61 *Bowery Baby I / Бовери беба I*, 1977, уље на платну / oil on canvas, 215 x 315 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 62 *Westhampton Diptyque / Вестхемптон диптих / Westhampton Diptych*, 1978-1979, уље на платну / oil on canvas, 200 x 274.3 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 63 *Hotel Adam's Diptyque / Диптих Адамс хотел / Hotel Adams Diptych*, 1977-1979, уље на платну / oil on canvas, 200 x 274.3 cm, приватно власништво / private collection. Photo: © Sandrine Mulas

Ил./III. 64 *Calao des Philippines / Филипински Калао / Great Hornbill*, 1987, уље на платну / oil on canvas, 195 x 134 cm, приватно власништво / private collection

Ил./III. 65 *L'Azurin [Turdus Cyanurus]*, 1987, уље на платну / oil on canvas, 195 x 134 cm, приватно власништво / Private collection / Фото: Доминго Ђурић / Photo: Domingo Djuric

Ил./III. 66 *Fou de Bassan / Блуна / Northern Gannet*, 1988, уље на платну / oil on canvas, 194.5 x 130 cm, приватно власништво / private collection / Фото : Доминго Ђурић / Photo: Domingo Djuric

Ил./III. 67 *L'École d'Ivo / Ивина школа / Ivo's School*, 2006,

уље на платну / oil on canvas, 201 x 280 cm Регионални музеј савремене уметности, Серињан / Musée régional d'art contemporain, Sérignan / Фото: Жан Пол Планшон / Photo: Jean-Paul Planchon.

Ил./III. 68 Бивша кућа Марије Лорé у Без-де-Наусаку, Аверон / The former house of Maria Lauret in Bez-de-Naussac, Aveyron / Фото Доминго Ђурић / Photo Domingo Djuric

Ил./III. 69 Дадо ради на Орпелијерима, Серињан / Dado working at the Orpellières, Sérignan, circa 1996 / Фото ДР / Photo DR.

Ил./III. 70 *Autoportrait à Nuremberg / Аутопортрет у Нирембергу / Self-portrait in Nuremberg*, 1997, уље на платну / oil on canvas, 230 x 270 cm, приватно власништво / private collection / Фото Алберто Ричи / Photo: Alberto Ricci

Ил./III. 71 *Tikal / Тикал*, 1996-1997, уље на платну / oil on canvas, 210 x 430 cm Центар Помпиду, Национални музеј за савремену уметност, Париз / Музеј Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris Gift of the artist, 1998, AM 1998-99 / Photo: Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. GrandPalaisRmn

Ил./III. 72 *En collaboration avec Prescillia / У сарадњи са Пресилијом / In Collaboration with Prescillia*, 1992

Ил./III. 73 Без назива / Untitled, 1990, колаж побољшаних дигиталних отисака / Collage of enhanced digital prints, 44 x 32 cm x 4, приватно власништво / private collection / Фото Паскал Зидон / Photo Pascal Szidon

Ил./III. 74 Дадо, Цетињски бијенале, 1991, инсталација у част Данила Киша / Dado, Cetinje Biennale, 1991, installation in tribute to Danilo Kiš. Photo: Lazar Pejović

Ил./III. 75 Маска посмртног лица Паше Кара Махмуда Бушатлије / The mortuary mask of the death Pacha Kara Mahmud Bushati. Photo: Lazar Pejović

Ил./III. 76 Др Јован Кујачић и његова ћерка Вјера, Дадов деда и мајка, око 1910. године / Dr Jovan Kujačić and his daughter Vjera, Dado's grandfather and mother, circa 1910

Ил./III. 77 *Цуго / Cugo*, 1955, ink on paper, 40 x 29 cm, Former collection Jernej Vilfan / Фото : Доминго Ђурић / Photo: Domingo Djuric

Ил./III. 78 Икар / *Icarus*, 1955, индијско мастило и оловке у боји на папиру / india ink and pencil on paper, 48.3 x 35.2 cm. Центар Помпиду, Национални музеј за савремену уметност, Париз / Музеј Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris AM 1983-145. Photo: Georges Meguerditchian, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-GR

Ил./III. 79 Дадо на ретроспективи у Националном центру за савремену уметност, Париз, јануар 1970. / Dado at the Centre national d'art contemporain retrospective, Paris, January 1970

Ил./III. 80 *Le Babouin amoureux / Залубљени павијан / Baboon in Love*, 1968-1969, уље на платну / oil on canvas, 91.8 x 72.8 cm, приватно власништво / private collection / Фото: Паскал Зидон / Photo: Pascal Szidon

Ил./III. 81 Тела двојице партизана – Црногорца Гојка Крушке и Албанца Мусе Бута Хоџића – обешена од стране нациста у Цетињу 13. јануара 1944 / The bodies of two partisans – Montenegrin Gojko Kruška and Albanese Musa Buto Hodžić – hung by the Nazis in Cetinje on January 13th, 1944

Ил./III. 82 Дадо у свом атељеу у Ерувалу, непосредно након пожара, јесен 1988 / Dado in his studio in Hérouval, just after the fire, autumn 1988. Photo: Jorge Amat

Ил./III. 83 „Елегије Зорзи“, Црногорски павиљон, Венецијанско бијенале, 2009 / « Zorzi Elegies », Montenegrin Pavilion, Venice Biennale, 2009 / Фото: Доминго Ђурић / Photo: Domingo Djuric

**Амарант Зидон**

ДАДО

Феномен живота кроз сликарство

**Amarante Szidon**

DADO

The Phenomenon of Life Through Painting

*Издавачи*

Фондација „За српски народ и државу“

Фондација „Плаво“

*Publishers*

Foundation "For the Serbian People and State"

Foundation "Blue"

*За издаваче*

Татјана Вукић, директор

Нико Стојчевић, директор

*For the Publishers*

Tatjana Vukić, Director

Niko Stojčević, Director

*Лектура и коректура*

Катарина Пиштелић

Оливера Нићифоровић-Бабац

*Proofreading*

Katarina Pišteljić

Olivera Nićiforović-Babac

Превод текстова на српски језик

Јелена Илић

*Translation of Texts into Serbian*

Jelena Ilić

Превод текстова на енглески језик

Кетрин Петит и Пол Бак

*Translation of Texts into English*

Catherine Petit and Paul Buck

*Штампа*

ЈП Службени гласник, Београд

*Printing*

JP Službeni glasnik, Belgrade

*Тираж*

500

*Print run*

500

ISBN-978-86-81728-27-7

ISBN-978-86-80910-07-9

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

75.071.1:929 Ђурић М.  
75(=163.41)(44)“19”(084.12)

ЗИДОН, Амарант, 1972-

Дадо : феномен живота кроз сликарство / [аутор Амарант Зидон] ; [превод текстова на српски језик Јелена Илић, превод текстова на енглески језик Кетрин Петит и Пол Бак] = Dado : the phenomenon of life through painting / [author Amarante Szidon] ; [translation of texts into Serbian Jelena Ilić, translation of texts into English Catherine Petit and Paul Buck]. - Београд : Фондација “За српски народ и државу” : Фондација Плаво = Belgrade : Foundation “For the Serbian People and State” : Foundation Blue, 2024 (Београд : Службени гласник = Belgrade : Службени гласник). - 294 стр. : репродукције, фотогр. ; 28 cm. - (Библиотека Посебна издања / [Фондација “За српски народ и државу” [и] Фондација Плаво] = Library Special Editions / [Foundation “For the Serbian People and State” fand] Foundation Blue)

Текст упоредо на срп., енгл. и франц. језику. - “Књигу ... објављујемо поводом Дадове изложбе слика Дадо Историја природе. 1953-2000. у Галерији Српске академије наука и уметности, Београд, децембар 2024. - фебруар 2025.” --> колофон. - Тираж 500. - Напомене и библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-81728-27-7 (ФЗСНД)  
ISBN 978-86-80910-07-9 (ФП)

а) Ђурић, Миодраг Дадо (1933-2010)

COBISS.SR-ID 158812681

Амарант Зидон  
*Дадо. Феномен живота кроз сликарство*

Ова књига је прва монографија о Дадовим сликама (познатог и као Миодраг Ђурић) у српским збиркама. Књигу насловљену *Дадо. Феномен живота кроз сликарство*, приредила је Амарант Зидон, његова кћерка, поводом изложбе с називом **Дадо. Историја природе 1953-2000.** у Галерији Српске академије наука и уметности, Београд (21. децембар 2024. – 2. март 2025.). Структурисана тематско-хронолошки и аутобиографски, пружа дубљи увид у сагледавање света „великог неконформисте у историји уметности” (Катрин Мије), чија је каријера започела у Београду педесетих година прошлог века.

Amarante Szidon  
*Dado. The Phenomenon of Life Through Painting*

This book is the first monograph of the paintings of Dado (aka Miodrag Đurić) in the Serbian collections. Titled *Dado: The Phenomenon of Life Through Painting*, it was prepared by Amarante Szidon, the artist's daughter, on the occasion of the exhibition **Dado, Natural History, 1953-2000** at the Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Arts in Belgrade (21 December, 2024 – 2 March, 2025). With its thematic-chronological and autobiographical structure, it provides a deeper insight into the world of a “great non-conformist in history of art” (Catherine Millet), whose career began in Belgrade in the 1950s.

