

VLADIMIR
NIKOLIĆ
RHYTHM
2001

—
SEPTEMBER 16 >
NOVEMBER 29
2023

A VIDEO
INSTALLATION
FOR TRIESTE
CONTEMPORANEA
TEXT BY
BRANISLAV
DIMITRIJEVIĆ

Title: Rhythm

Media: Single channel SD video

Duration: 10'45''

Year: 2001

Performers: Branimir Stojanović Trša (1958-2022),
Žolt Kovač, Vera Večanski, Zdravko Janković, Dejan
Kaluderović



BEAT GOES ON

(ON *RHYTHM* BY VLADIMIR NIKOLIĆ)

BRANISLAV DIMITRIJEVIĆ

“When I enter a Latin church, I do not revere any of the saints that are there, because I do not recognise any of them. So I make the sign of the cross and I revere that sign that I have made myself, and not anything that I see there.”

Gregory Melissen at the Council of Ferrara, 1438¹

The video installation *Rhythm* (2001) by Vladimir Nikolić could be described as a moving fresco. Five individuals are filmed standing in an undetermined space whilst they are all simultaneously and repetitively making the sign of the Christian-Orthodox cross with their hands, as if endlessly conducting the four-tact techno-music beat that accompanies the moving image. Not unlike the figures of saints and warriors on the lower levels in cycles of Byzantine church frescos, they all stand upright, filling the frame of the image from head-to-toe, situated in a spatial flatness and directly facing the viewer. The use of such an explicit frontality of this moving image may indicate an essential and overtly perceived difference between the Eastern and the Western pictorial logic of Christian representations, the logic of the “internal viewer” as opposed to the logic of the “external viewer”. Russian semiotician Boris Uspensky explains this distinction with the difference in the manner in which the faithful would make the sign of the cross: in Western Christianity they would do it from left to right whereas in the Eastern Church it is from right to left. Here he is talking exactly about the perspective of the “internal viewer”.² The left-right opposition indicates the symbolic compositional structure of the Christian representation: the right side is hierarchically supreme as it is on the side of good

and divine, whilst the left is on the side of the sinful and the profane. Whereas in the Latin Church the believer is starting from the left side as s/he is making the sign of belief for some imagined external viewer (the God being such a foundational viewer), the Orthodox believer starts with his/her own position, the position of the “internal viewer” and of his/her interiorised act.

We could ascribe this difference also to a pictorial difference between the Western model of the image as a *stage* upon which a certain *narration* is played out, and the Byzantine model (*Maniera greca*) of *iconicity* which is structured as a non-natural and non-narrative signification that is coded as a symbol to be identified. In his analysis of the Stavelot Triptych, British art historian Stephen Bann shows how the Eastern *symbolic mode* and the Western *narrative mode* are matched and confronted in this gold and enamel reliquary from the 12th century. This reliquary consists of an outer side that is filled with animated figures in some narrative action, and an inner side with frontal, motionless figures, standing for certain symbolic conventions.³ It is this *symbolic* rather than *narrative* mode that is employed and reflected upon in Nikolić’s video installation. Performers are performing an already culturalised, conventional symbol, they are static and practically motionless, so instead of focusing on any narration this work may develop, we are brought to the internality of this act, to the symbolic mode performed by the five figures, and from their own point of view.

Although one may be danced away by the *ballet mécanique* effected by the impersonality of this work, its origins lay in a situated inquiry of the relation between a religious ritual and the performing body, and specifically the bodies of the five protagonists and their internal relation to the act they are performing. All protagonists belong to the close community of the artist who has conducted an inquiry about the attitudes his friends have

towards religion. These performers – three artists (Vera Večanski, Dejan Kaluđerović and Žolt Kovač), philosopher Branimir Stojanović and mathematician Zdravko Janković – are positioned in the video according to these attitudes. From left to right: Stojanović, a declared communist and radical atheist, Kovač, a liberal leftist and a moderate atheist, Večanski, a liberal entirely ambivalent to religion who understands it as an individual freedom of choice, Janković, a social-democrat respecting the role of religion existing in the real-world and its rituals in a society, and Kaluđerović as the only true believer in this frame.⁴ This information, although not directly communicated in the work, provides an interesting angle for the external viewer's attention when observing the slight differences in the way in which the extended ritual is performed by them individually. Questions emerge on how one can recognise the level of absorption into a religious ritual – is it a “genuine” act of piousness or fake, or even an entirely ironic act? As any other cultural signifier, making the sign of the cross is as arbitrary as any other convention of cultural signification. It is “readable” but this readability entirely depends on the context of this manual act.

This work springs out of the political and cultural climate in Serbia of the late 1990s. This context is highly charged. Not only because Serbia was recognised as the main malefactor for the horrors of the Yugoslav wars of the 1990s, but also because such politics altered the practical and ideological tissue of a society in transition. Whereas religion was tolerated but not stimulated during the socialist period, one of the most visible changes in the post-1989 public sphere was an emerging trend of Orthodox religiosity which stood as the signifier for nationalist sentiments. The Serbian Orthodox Church played an essential role in society when fortifying the specificity of Serbian national identity in relation to other forms of religious hegemony perceived as threatening this identity from the West and the East: Roman Catholicism

and Islam. The situation of impoverishment and isolation, but also political opportunism and bourgeois conformity, induced the emergence of religiosity not only among the uneducated, rural and ageing population but also among the young, educated and urban. This phenomenon had such an effect that even some leading rock bands, otherwise associated with “Western values” contributed to the album *Songs above the East and West* produced by hieromonk (later a bishop) Jovan Ćulibrk and based on poems by Nikolaj Velimirović.⁵ Velimirović is a highly controversial figure revered by the pious and the nationalists for his spiritual poetry and unyielding nationalist sentiments, and brushed off by many others for his pro-fascist stance during WW2.⁶ The record was released practically the same year as Nikolić produced his *Rhythm*, which is telling enough about the immediate context.

A year before *Rhythm*, Nikolić and Vera Večanski, then both students of the Belgrade Academy of Art, produced their first video work, *How to become a great artist?* (2000). The video was filmed at the premises of the academy where Nikolić, dressed in a kimono, and well trained in aikido, is sitting motionless in a seated crossed-leg position whilst Večanski is trying to push him off balance. Whilst adamantly keeping his stability, Nikolić makes quasi self-empowerment statements guiding an artist to achieve his greatness: “The centre of gravity of the human body is located 10cm under the navel. By concentrating art in that point, the artist becomes steadfast and immovable. Nobody can move him from the art scene anymore.” This work was a comment on a general situation within the Academic art scene in Serbia, but similarly elsewhere, in which there is a *doxa* of the artistic hierarchy of “greatness” and the immobility of the self-perpetuating system in which this hierarchy is to be adopted and followed. As a conservative and stagnant setting, based on the myth of the internal “gut instinct” of artistic inspiration and achievement, the Academy

is based upon the patriarchal lineage represented by a well-established micro-ideology at work. It is the question of ideology that makes *How to become a great artist?* a direct predecessor of *Rhythm*.

Rhythm can be most plainly interpreted as an allegory of ideology. In his reconsideration of Marx's definition of ideology as "false consciousness", Louis Althusser introduced three other theses, among which one simply says: "Ideology has a material existence".⁷ He claims that "ideas" as "representations" do not have an ideal or spiritual existence but a material one: "an ideology always exists in an apparatus and its practice, or practices". To support this claim Althusser returns to the 18th century philosopher Blaise Pascal whose formula enables us to invert the order of the notional schema of ideology. Pascal says: "Kneel down, move your lips in prayer, and you will believe". The belief in an ideology thus neither implies a conscious decision of a free subject to inscribe his/her own opinion in a ideological structure, nor does it imply a false consciousness of a subject simply deceived by an ideological dogma, but his/her ideas "are material actions inserted into material practices governed by material rituals which are themselves defined by the material ideological apparatus from which derive the ideas of that subject".⁸

Obsessively mechanical repetition of the sign of the cross, made according to the oppressively repetitive beat of techno music, transforms an expression of belief into a monotonous ritual that eventually empties the very meaning of this expression. The ritualised practice is transformed into an action that has totally opposing implications. Such agony of repetition could be understood both as a spiritual trance (like the practice of whirling dervishes in Islam) and as a meaningless act, a brainless movement almost ending up as an animated gif. Ideology is in material practices, it resides in bodies

and their rituals, and Vladimir Nikolić makes these rituals redundantly overachieving. Finally, as a video installation – and one needs to note that this was also one of the first videos in the Serbian art context that was supposed to be installed as a large scale projection on a gallery wall – this work is about providing a moving image with a space of bodily reception and interaction. The relentless beat accompanying the image may seem sardonic but it nonetheless engages spectators on a visceral level. The material existence of ideology is exposed as a choreographic act and its space of immersion is one of the 1990s techno party. Here an "external" ritual performativity generates its ideological environment in the devices of contemporary doctrines of entertainment.

Rhythm emerges from a specific context and a specific timeframe. However, its relevance two decades later indicates both how this work in its direct critical expression possesses a universal quality, but also how universal the phenomena this work was addressing have become. What seemed to be a characteristic of the so-called "societies in transition" – which exited from the socialist ideological model and replaced it with nationalism, religiousness and right-wing politics – have become a regrettable attribute of the world at large. The surge of religiousness in the last few years has been recorded also among the young in the developed Western countries: in the US more than one-third of 18-to-25-year-olds say they believe – more than doubt – the existence of a higher power, up from about one-quarter in 2021, according to a recent survey.⁹ Religious service attendance among the young has also increased in all denominations. Such a surge could be explained as a response to the overall social and economic crises, and also to the recent pandemic, but it is primarily a result of systemic ideological interpellation which is addressed and reflected on by Nikolić's work of more than twenty years ago.

NOTES

1. Cyril Mango (ed.), *The Art of the Byzantine Empire - Sources and Documents*, Prentice-Hall. Englewoof Cliffs, 1972, p. 254. Melissen was the "confessor" of Patriarch Joseph II.
2. Boris Uspensky, "Left and Right in Icon Painting", *Semiotica*, 28, 1979, pp. 33-39.
3. Stephen Bann, *The True Vine*, Cambridge University Press, 1989.
4. I apologise to the performers for such a blatant reduction of their political and religious views.
5. *Songs above East and West* is an album released in 2001, featuring thirteen songs recorded by Serbian rock musicians based on the poems of bishop Nikolaj Velimirović, who has been canonised since the release of the album. Album features members of some of leading Serbian rock bands: Električni orgazam, Partibrejkersi, Plejboj, Darkwood dub, Bijesovi, Goblini, etc.
6. Velimirović was very close to the leader of the Serbian fascist organisation "Zbor", Dimitrije Ljotić, and some of his praises for Hitler and the Nazis are documented.
7. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses" (1970), from S. Žižek (ed), *Mapping Ideology*, Verso, London, 1994.
8. Ibid, p. 127.
9. Clare Ansberry, "The surprising surge of faith among young people", *The Wall Street Journal*, 24.04.2023.

IL RITMO VA AVANTI

(SU *RHYTHM* DI VLADIMIR NIKOLIĆ)

BRANISLAV DIMITRIJEVIĆ

Quando entro in una chiesa latina, non venero nessuno dei santi che vi si trovano, perché non ne riconosco nessuno. Così mi faccio il segno della croce e rispetto questo segno che ho fatto io stesso e non qualsiasi cosa io veda lì.

Gregorio Melissenò al Concilio di Ferrara, 1438¹

La videoinstallazione *Rhythm* (2001) di Vladimir Nikolić potrebbe essere descritta come un affresco in movimento. Cinque persone in piedi sono riprese in uno spazio indefinito, mentre tutte simultaneamente e ripetitivamente si fanno il segno cristiano-ortodosso della croce, come se con i quattro tocchi dovessero dirigere all'infinito il ritmo della musica techno che accompagna l'immagine in movimento. Non molto diversi dalle figure di santi e guerrieri delle parti inferiori dei cicli di affreschi delle chiese bizantine, stanno tutti dritti in piedi, riempiendo, dalla testa ai piedi, l'immagine fino ai bordi, disposti in una situazione spaziale che appare piatta e direttamente rivolti verso lo spettatore. L'utilizzo di una tale esplicita frontalità di questa immagine in movimento può indicare una essenziale e apertamente percepita differenza tra la logica pittorica delle rappresentazioni cristiane in Oriente e in Occidente, la logica dell'"osservatore interno" contrapposta alla logica dell'"osservatore esterno". Il semiologo russo Boris Uspensky spiega questa distinzione con il differente modo in cui i fedeli si farebbero il segno della croce: nel cristianesimo occidentale lo farebbero da sinistra a destra, mentre nella chiesa orientale è da destra a sinistra. Si tratta esattamente della prospettiva dell'"osservatore interno"². L'opposizione sinistra-destra indica la struttura compositiva simbolica della rappresentazione cristiana: il

lato destro è gerarchicamente supremo in quanto è dal lato del bene e del divino, mentre il lato sinistro è dal lato del peccatore e del profano. Mentre nella chiesa latina il credente parte dal lato sinistro, in quanto sta facendo il segno della fede per un immaginario spettatore esterno (essendo Dio tale fondativo osservatore), il credente ortodosso parte dalla propria posizione, la posizione dell'“osservatore interno” e del suo atto interiorizzato.

Potremmo assegnare questa differenza anche alla differenza della rappresentazione pittorica tra il modello occidentale – dell'immagine come *palcoscenico* su cui una certa *narrazione* si svolge – e il modello bizantino – dell'*iconicità* che è strutturata come una significazione non naturale e non narrativa (*Maniera greca*) la quale è codificata come un simbolo da identificare. Nella sua analisi del Trittico di Stavelot, lo storico dell'arte britannico Stephen Bann mostra come la *modalità simbolica* orientale e la *modalità narrativa* occidentale vengano abbinate e confrontate in questo reliquiario in oro e smalto del XII secolo. Il reliquiario è composto da un lato esterno, riempito di figure animate in una qualche azione narrativa, e da un lato interno con figure frontali, immobili, che esprimono convenzioni simboliche certe³. È questa modalità *simbolica* piuttosto che quella *narrativa* ad essere impiegata e analizzata nella videoinstallazione di Nikolić. I performer mettono in azione un simbolo già culturalizzato e convenzionale, sono statici e praticamente immobili; quindi, gli spettatori invece di concentrarsi su qualsiasi narrazione l'opera potrebbe sviluppare, sono portati dentro all'interiorità di questo atto, alla modalità simbolica da dentro la quale agiscono le cinque figure, e facendolo dal loro individuale punto di vista.

Sebbene si possa danzare altrove portati dal *ballet mécanique* messo in azione dall'impersonalità di quest'opera, le sue origini risiedono in una precisamente collocabile indagine relativa alla relazione tra un rituale religioso

e il corpo che lo esegue, e specificatamente i corpi dei cinque protagonisti e la loro relazione interna con l'atto che stanno compiendo. Tutti i protagonisti appartengono alla stretta comunità dell'artista che ha condotto un'indagine sulla disposizione dei suoi amici verso la religione. La posizione che hanno nel video questi interpreti – tre artisti (Vera Večanski, Dejan Kaluđerović e Žolt Kovač), il filosofo Branimir Stojanović e il matematico Zdravko Janković – è stabilita in base a queste disposizioni. Da sinistra a destra: Stojanović, un comunista dichiarato e ateo radicale, Kovač, un liberale di sinistra e ateo moderato, Večanski, una liberale del tutto ambivalente nei confronti della religione e che la intende come una individuale libertà di scelta, Janković, un socialdemocratico che rispetta il ruolo della religione che esiste nel mondo reale e dei suoi rituali in una società, e Kaluđerović come unico vero credente in questa cornice⁴. Questa informazione, sebbene non direttamente comunicata nell'opera, fornisce un interessante angolo di osservazione allo spettatore esterno quando consideri con attenzione le lievi differenze nel modo in cui il prolungato rituale viene eseguito individualmente. Emerge la domanda su come si possa riconoscere il grado di assorbimento in un rituale religioso: si tratta di un atto “genuino” di devozione o di un falso, o addirittura di un atto del tutto ironico? Come qualsiasi altro significante culturale, il gesto di farsi il segno della croce è tanto arbitrario quanto qualsiasi altra convenzione di significazione culturale. È “leggibile”, ma questa leggibilità dipende interamente dal contesto in cui questo atto manuale è compiuto.

Questo lavoro nasce dal clima politico e culturale della Serbia della fine degli anni Novanta. Tale contesto è pieno di energie contrastanti. Non solo perché la Serbia è stata riconosciuta come il principale responsabile degli orrori delle guerre jugoslave degli anni Novanta, ma anche perché tale politica ha alterato il tessuto pratico e ideologico di una società in transizione. Se durante il periodo

socialista la religione era tollerata ma non incoraggiata, uno dei cambiamenti più visibili nella sfera pubblica post 1989 è stato l'emergere di una tendenza della religiosità ortodossa che si è imposta come significante dei sentimenti nazionalistici. La chiesa serba ortodossa ha svolto un ruolo essenziale nella società quando si è trattato di rinforzare la specificità dell'identità nazionale serba in relazione ad altre forme di egemonia religiosa percepite come una minaccia per questa identità da parte dell'Occidente e dell'Oriente: cattolicesimo romano e Islam. La situazione di impoverimento e isolamento, ma anche l'opportunismo politico e il conformismo borghese, hanno indotto l'affermarsi di questa tendenza religiosa non solo tra la popolazione non istruita, rurale e anziana, ma anche tra i giovani, istruiti e urbani. Al punto che persino alcuni gruppi rock di successo, altrimenti associati ai "valori occidentali", contribuirono all'album *Songs above the East and West* prodotto dallo ieromonaco (poi vescovo) Jovan Ćulibrk e basato sulle poesie di Nikolaj Velimirović⁵. Velimirović è una figura molto controversa, onorata dai devoti e dai nazionalisti per la sua poesia spirituale e per i suoi inflessibili sentimenti nazionalisti, e duramente criticata da molti altri per le sue posizioni filofasciste durante la seconda guerra mondiale⁶. Il disco fu pubblicato praticamente nello stesso anno in cui Nikolić produsse il suo *Rhythm*, il che la dice lunga sul contesto circostante.

Un anno prima di *Rhythm*, Nikolić e Vera Večanski, all'epoca entrambi studenti dell'Accademia di Belle Arti di Belgrado, realizzarono il loro primo lavoro video, *How to become a great artist?* (2000). Il video è stato girato in accademia dove Nikolić, vestito con un kimono e ben addestrato nell'aikido, è seduto immobile a gambe incrociate nella posizione del loto mentre Večanski lo spinge cercando di sbilanciarlo. Mentre mantiene la sua stabilità in modo adamantino, Nikolić rilascia una serie di quasi dichiarazioni di autoemancipazione guidando un artista a raggiungere la sua grandezza: "Il centro di

gravità del corpo umano si trova 10 cm sotto l'ombelico. Concentrando l'arte in quel punto, l'artista diventa saldo e inamovibile. Nessuno può più spostarlo dalla scena artistica". Questo lavoro era un commento su una situazione generale all'interno della scena artistica Accademica in Serbia, che è simile anche altrove, in cui esiste una *doxa* sulla gerarchia artistica della "grandezza" e sull'immobilità del sistema autoreplicante in cui questa gerarchia deve essere adottata e seguita. In quanto ambiente conservatore e stagnante, basato sul mito dell'intimore "istinto di pancia" dell'ispirazione e della realizzazione artistica, l'Accademia si basa sul lignaggio patriarcale rappresentato da una ben consolidata micro-ideologia al lavoro. È la questione dell'ideologia che rende *How to become a great artist?* un diretto predecessore di *Rhythm*.

Rhythm può essere interpretato in modo molto chiaro come un'allegoria dell'ideologia. Nella sua riconsiderazione della definizione di Marx dell'ideologia come "falsa coscienza", Louis Althusser ha introdotto altre tre tesi, tra cui quella che afferma semplicemente: "L'ideologia ha un'esistenza materiale"⁷. Egli ritiene che le "idee" come "rappresentazioni" non abbiano un'esistenza ideale o spirituale, ma materiale: "Un'ideologia esiste sempre in un apparato e nella sua pratica o nelle sue pratiche". Per avvalorare questa affermazione Althusser riprende il filosofo del XVIII secolo Blaise Pascal, la cui formula ci consente di invertire l'ordine dello schema nozionale dell'ideologia. Pascal dice: "Inginocchiati, muovi le labbra in preghiera e crederai". La fede in un'ideologia quindi non implica né da parte di un soggetto libero una consapevole decisione di inscrivere la propria opinione in una struttura ideologica, né implica una falsa coscienza di un soggetto semplicemente ingannato da un dogma ideologico, bensì le loro idee "sono azioni materiali inserite in pratiche materiali governate da rituali materiali che sono essi stessi definiti dall'apparato ideologico materiale da cui derivano le idee di quel soggetto"⁸.

La ripetizione ossessivamente meccanica del segno della croce, eseguita al ritmo oppressivamente ripetitivo della musica techno, trasforma un'espressione di fede in un rituale monotono che finisce per svuotare il significato stesso di questa espressione. La pratica ritualizzata si trasforma in un'azione che assume implicazioni totalmente opposte. Tale agonia di ripetizione potrebbe essere intesa sia come una trance spirituale (come la pratica dei dervisci rotanti nell'Islam) sia come un atto privo di senso, un movimento senza cervello che finisce quasi per diventare una gif animata. L'ideologia è nelle pratiche materiali, risiede nei corpi e nei loro rituali, e Vladimir Nikolić porta questi rituali a risultati ridondantemente eccellenti. Infine, come videoinstallazione – e bisogna evidenziare che questo è stato anche uno dei primi video nel contesto artistico serbo pensato per essere installato come una proiezione di grandi dimensioni su una parete della galleria – quest'opera consiste nel fornire a un'immagine in movimento uno spazio di ricezione e interazione corporea. Il ritmo incalzante che accompagna l'immagine può sembrare sardonico, ma coinvolge comunque a livello viscerale gli spettatori. L'esistenza materiale dell'ideologia è esposta come atto coreografico e il suo spazio di immersione è quello di una festa techno degli anni Novanta. Qui una performatività rituale "esterna" genera il suo ambiente ideologico nei dispositivi delle dottrine contemporanee dell'intrattenimento.

Rhythm emerge da un contesto e da un arco temporale specifici. Tuttavia, la sua rilevanza a distanza di due decenni indica sia come quest'opera, nella sua diretta espressione critica, possieda una qualità universale, ma anche come siano diventati universali i fenomeni ai quali quest'opera rivolgeva attenzione. Ciò che sembrava essere una caratteristica delle cosiddette "società in transizione" – che uscivano dal modello ideologico socialista e lo sostituivano con il nazionalismo, con la religiosità e con la politica di destra – è diventato un aspetto deplorabile del

mondo in generale. L'impennata di religiosità negli ultimi anni si è registrata anche tra i giovani dei paesi occidentali sviluppati: secondo un recente sondaggio negli Stati Uniti più di un terzo dei giovani tra i 18 e i 25 anni afferma di credere – più che di dubitare – nell'esistenza di un potere superiore, dato questo in crescita dal circa un quarto dei giovani che si registrava nel 2021⁹. Anche la partecipazione alle funzioni religiose tra i giovani è aumentata in tutte le confessioni. Questa impennata potrebbe essere spiegata come una risposta alle crisi sociali ed economiche complessive, e anche alla recente pandemia, ma è soprattutto il risultato di una sistemica interpellanza ideologica, alla analisi e discussione della quale il lavoro di Nikolić di oltre vent'anni fa era dedicato.

NOTE

1. Cyril Mango (a cura di), *The Art of the Byzantine Empire - Sources and Documents*, Prentice-Hall. Englewood Cliffs, 1972, p. 254. Melisse-no fu il "confessore" del Patriarca Giuseppe II di Costantinopoli.
2. Boris Uspensky, "Left and Right in Icon Painting", *Semiotica*, 28, 1979, pp. 33-39.
3. Stephen Bann, *The True Vine*, Cambridge University Press, 1989.
4. Mi scuso con i performer per tale macroscopica riduzione delle loro opinioni politiche e religiose.
5. *Songs above East and West* è un album uscito nel 2001 che raccoglie tredici canzoni registrate da musicisti rock serbi basate sulle poesie di Nikolaj Velimirović. Il vescovo poco dopo l'uscita dell'album, nel 2003, è stato canonizzato. L'album presenta alcuni dei principali gruppi rock serbi: Električni orgazam, Partibrejkersi, Plejboj, Darkwood dub, Bijesovi, Goblini, ecc.
6. Velimirović era molto vicino a Dimitrije Ljotić, leader dell'organizzazione fascista serba "Zbor" e alcune delle sue lodi per Hitler e il nazismo sono documentate.
7. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses" (1970), da S. Žižek (a cura di), *Mapping Ideology*, Verso, London, 1994.
8. Ibid, p. 127.
9. Clare Ansberry, "The surprising surge of faith among young people", *The Wall Street Journal*, 24.04.2023.















a video installation by / vladimir nikolić
a critical essay by / branslav dimitrijević
in the framework of the activities of / trieste
contemporanea dialogues with the art of central eastern
europe 2023
title of the exhibition / rhythm 2001
venue / studio tommaseo – trieste – italy
duration / from 16 september to 29 november 2023

a production / trieste contemporanea – studio
tommaseo – the trieste contemporanea library
co-financed by / the regione autonoma friuli venezia giulia



project curator and editor / giuliana carbi jesurun
director of the library / elettra maria spolverini
project assistant and press office / marina lutmann
exhibition design consultancy / marco gnesda
multimedia and IT consultancy / alberto arsie
english language consultancy / nicholas komninos
italian translation / giovanna carbi
photographs / courtesy vladimir nikolić
graphic design / giulia lantier
printing / grafiche filacorda srl

2023 © trieste contemporanea
© texts the authors

trieste contemporanea committee
italia – 34122 trieste via del monte 2/1
info@triestecontemporanea.it
www.triestecontemporanea.it

tsc
ont

STUDIO
TOMMASEO

libraryline