

Modeli interpretacije djela Mladena Stilinovića

Tomljenović, Anja

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:773455>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

MODELI INTERPRETACIJE DJELA MLADENA STILINOVIĆA

Anja Tomljenović

Mentorica: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, doc.

ZAGREB, 2020.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

MODELI INTERPRETACIJE DJELA MLADENA STILINOVIĆA

Models of Interpretation of Mladen Stilinić's Works

Anja Tomljenović

SAŽETAK

U fokusu rada je analiza interpretativne recepcije umjetničkih radova Mladena Stilinića na međunarodnim izložbama na Zapadu. Stilinić je jedan od najprisutnijih hrvatskih autora na svjetskoj umjetničkoj sceni. Dvaput je pozvan na Venecijansko bijenale i njegovi radovi predstavljani su u brojnim uglednim svjetskim muzejima poput Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku i Centra Georges Pompidou u Parizu. Pitanje interpretacije njegova rada postavlja se u širi kontekst nove geopolitičke podjele svijeta nakon 1989. godine te interesa Zapada za umjetnost i kulturu dotad „nepoznatih“ zemalja koje nisu dio dominantnog kanona. S obzirom na Stilinićev umjetnički interes i propitivanje ideologije, politike i ekonomije, njegov opus zanimljivo je analizirati upravo iz rakursa zapadnjačke percepcije o umjetniku postjugoslavenskog prostora. Na primjeru međunarodne izložbene prakse nakon 1989. godine u radu se analizira zapadnjački pogled na Stilinićeve najčešće izlagane radove. Statični interpretativni okviri produktivni su za razumijevanje umjetnosti, ne samo jugoslavenskog, nego i šireg prostora koji se često tumači u nekadašnjim političkim okvirima. Cilj diplomskoga rada je rasvijetliti neke od modela interpretacije zapadnjačkih institucija te doprinijeti razmatranju nedovoljno istražene teme o percepciji djela Mladena Stilinića u međunarodnom kontekstu.

Ključne riječi: Mladen Stilinić; međunarodne izložbe; Zapad; interpretacija.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 65 stranica i 16 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Mentorica: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, docentica, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači/ce:

dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, docentica, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dr. sc. Frano Dulibić, redoviti profesor, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Patricia Počanić, asistentica, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Datum prijave rada: 24. siječnja 2018.

Datum predaje rada: 30. lipnja 2020.


Datum obrane rada: 9. srpnja 2020.

Ocjena: odličan

Ja, Anja Tomljenović, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom „Modeli interpretacije djela Mladena Stilinovića“ rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 30. lipnja 2020.

Vlastoručni potpis

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Anja Tomljenović', with a small accent mark above the final 'i'.

Zahvale

Zahvaljujem dr. sc. Jasni Galjer i prof. dr. sc. Josipi Lulić na pomoći pri definiranju naslova rada. Posebno se zahvaljujem mentorici dr. sc. Lovorki Magaš Bilandžić na motivaciji, podršci i stručnim savjetima tijekom pisanja.

Zahvaljujem knjižničarki Zrinki Ivković iz Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu te djelatnicama Arhiva za likovne umjetnosti HAZU u Zagrebu na pomoći oko pripreme literature, kataloga izložbi i drugih materijala. Veliko hvala upućujem Zdenki Badovinac na slanju knjige iz Ljubljane.

Na prijevodima s engleskog jezika hvala Anji Trconić.

Zahvaljujem Denisu na inspirativnim razgovorima koji su usmjerili moje pisanje. Isto tako, hvala i Mariji P., Mariji R., Marini, Tei, Mirjani i Petri na savjetima, kao i svim dragim prijateljima na kontinuiranoj podršci i motivaciji za istraživanje.

Naposljetku, hvala bratu i roditeljima na nesebičnom razumijevanju na koje sam uvijek mogla računati.

Sadržaj

1. Uvod	1
1.1. Dosadašnja istraživanja Stilinovićeve opusa	2
1.2. Metodologija i analiza	3
2. Aktivnost u okviru Grupe šestorice autora	5
3. Individualno djelovanje tijekom osamdesetih godina 20. stoljeća	12
3.1. Retroavangarda	15
4. Prvi nastupi na međunarodnim izložbama	19
5. Drugi – uvod u ideološki konstruirane identitete	22
5.1. Manifesta – prividno garantirana jednakost	25
6. Stilinovićeve radovi na međunarodnim izložbama nakon 1989. godine	26
6.1. Diskursi o prostoru bivše Jugoslavije	26
6.1.1. Istočnoeuropski prostor	27
6.1.2. Srednjoeuropski i srednjoistočnoeuropski prostor	29
6.1.3. Balkanski prostor	30
6.2. Percepcija jugoslavenskog sistema	33
6.3. Neke kulturološke predodžbe o umjetniku i njegovu radu	37
6.3.1. Mit o divljem Drugom	37
6.3.2. Ideološki potencijal boje	38
6.3.2. Rad u kapitalizmu i lijenost u socijalizmu	41
6.4. MoMA: uključivanje Drugoga u zapadnjački kanon	44
7. Modeli (re)interpretacije rada Mladena Stilinovića	47
8. Prema zaključku	49
9. Prilog – Najčešće izlagani radovi Mladena Stilinovića u inozemstvu	50
10. Popis literature	53
11. Popis slikovnih priloga	63

1. Uvod

U fokusu rada je analiza interpretativne recepcije umjetničkih radova Mladena Stilinovića (1947. – 2016.) na međunarodnim izložbama na Zapadu.¹ Stilinović je jedan od najprisutnijih hrvatskih autora na svjetskoj umjetničkoj sceni. Dvaput je pozvan na Venecijansko bijenale i njegovi radovi predstavljeni su u brojnim uglednim svjetskim muzejima poput Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku i Centra Georges Pompidou u Parizu. Uz to, njegova djela dio su brojnih muzejskih i privatnih kolekcija diljem svijeta. Od aktivnosti u okviru Grupe šestorice autora do individualnog djelovanja, ostvario je jedinstveni autorski rukopis na hrvatskoj umjetničkoj sceni. Radi se o autodidaktu čija se umjetnost često svrstava u društveno angažiranu, s obzirom na to da je njegov umjetnički interes usmjeren na razotkrivanje koncepta jezika, komunikacije i ideologije. U svom radu problematizira društvo i politiku, stoga je interpretacija njegova djela snažno uvjetovana izvanjezičnom stvarnošću.

S obzirom na Stilinovićev umjetnički interes i propitivanje ideologije, politike i ekonomije, njegov opus zanimljivo je analizirati upravo iz rakursa zapadnjačke percepcije o umjetniku postjugoslavenskog prostora. Pitanje interpretacije Stilinovićeve djela postavlja se u širi kontekst nove geopolitičke podjele svijeta nakon 1989. godine te pojačan interes Zapada za umjetnost i kulturu Drugog. Tema je izuzetno popularna jer kustosi, kritičari i istraživači sa Zapada žele pokazati nešto „novo“, dok se svi oni koji nisu dio zapadnjačkog kanona nastoje njemu priključiti ili pozicionirati spram njega. Prije detaljne analize materijala prikazat će se Stilinovićevo kolektivno djelovanje, odnosno formativne umjetničke godine u sedamdesetim i osamdesetim godinama prošlog stoljeća. Tada počinje i s predstavljanjem radova izvan jugoslavenskih granica, stoga će se njegova prisutnost na internacionalnoj sceni razmatrati u zasebnom poglavlju. U drugom dijelu na primjeru međunarodne izložbene prakse nakon 1989. godine analizira se zapadnjački pogled na Stilinovićeve najčešće izlagane radove, pri čemu se problematiziraju različiti diskursi koji su uglavnom posljedica determinirajuće vizure Zapada. Statični interpretativni okviri produktivni su za razumijevanje umjetnosti ne samo jugoslavenskog, nego i šireg prostora, koji se često tumači ovisno o nekadašnjoj političkoj podjeli. U posljednji dio rada uključeni su modeli (re)interpretacije Mladena Stilinovića. Radi se o referencama različitih umjetnika diljem svijeta na njegov rad *Artist Who Cannot Speak English Is No Artist* koji su Stilinovićevu poziciju prisvojili u vlastitoj umjetničkoj praksi.

¹ Pod pojmom Zapada misli se, prije svega, na države koje su u svojoj povijesti bile pod utjecajem zapadnjačke kulture i običaja, ponajviše Zapadna Europa i Sjeverna Amerika.

Cilj diplomskoga rada je rasvijetliti neke od modela interpretacije zapadnjačkih institucija te doprinijeti razmatranju nedovoljno istražene teme o percepciji djela Mladena Stilinovića u međunarodnom kontekstu.

1.1. Dosadašnja istraživanja Stilinovićeve opusa

Budući da se fenomen recepcije i interpretacije radova nezapadnjačkih umjetnika dosad nije našao u istraživačkom fokusu hrvatskih povjesničara umjetnosti i kritičara, rad se oslanja na teorijska promišljanja Piotra Piotrowskog i Igora Zabela.² Nedavno objavljeno istraživanje Tihane Puc o vidljivosti hrvatskih umjetnika na međunarodnoj umjetničkoj sceni poslužilo je kao motivacija i smjerokaz u postavljanju metodologije ovog rada.³ Iako se hrvatski povjesničari umjetnosti nisu detaljnije bavili međunarodnom percepcijom rada Mladena Stilinovića u zapadnjačkim institucijama, njegovim opusom i djelovanjem bavili su se različiti teoretičari iz više perspektiva, pri čemu se izdvaja tek nekoliko primjera. Njegovu aktivnost u kontekstu Grupe šestorice autora popratio je Marijan Susovski, uredivši dva kataloga izložbi značajnih za razumijevanje nove umjetničke prakse. Janka Vukmir pripremila je i uredila monografiju Grupe šestorice autora. Spomenka Nikitović je, u suradnji s urednicom Jadrankom Vinterhalter, pripremila monografiju o Mladenu Stilinoviću. Posljednjih godina je nemjerljiv doprinos kontekstualizaciji i dokumentaciji Stilinovićeve djela osigurala Branka Stipančić u teorijskom i istraživačko-kustoskom radu. Uz to, doprinijela je vidljivosti protagonista zagrebačke scene u međunarodnom kontekstu, čemu se dodaje i značajan istraživačko-kustoski rad kolektiva WHW. Vrijedi posebno izdvojiti njihov projekt *Janje moje malo (Sve što vidimo moglo je biti drugačije)* koji je u potpunosti posvećen Stilinoviću i realiziran kao serija izložbi u Zagrebu u 2016. i 2017. godini. Naposljetku, Hrvatski filmski savez priredio je niz DVD-a s autorovim eksperimentalnim filmovima i video radovima.⁴

² Piotr Piotrowski, *Avangarda u sjeni Jalte: Umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945. – 1989.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013.; Igor Zabel, *Contemporary Art Theory*, (ur.) Igor Španjol, Zürich: JRP|Ringier, 2012.

³ Tihana Puc, „Mreže izložbi u 'globaliziranom' polju suvremene umjetnosti – slučaj suvremenih umjetnika iz Hrvatske“, u: *Život umjetnosti* 105 (2019.), str. 42–75.

⁴ *Nova umjetnička praksa 1966. – 1978.*, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 28. 9. – 22. 10. 1978.), (ur.) Marijan Susovski, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.; *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, ožujak 1982.; Muzej savremene umjetnosti, Beograd. travanj 1982.), (ur.) Marijan Susovski, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1982.; *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe (Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Zagreb, 19. 6. – 19. 7. 1998.), (ur.) Janka Vukmir, Zagreb: SCCA, 1998.; Spomenka Nikitović, *Mladen Stilinović*, Zagreb: Meandar, 1998.; *Mladen Stilinović – Umetnik na delu 1973 – 1983 / Artist at Work 1973 – 1983*, (ur.) Branka Stipančić, Alenka Gregorič, Ljubljana: Galerija ŠKUC, 2005.; *Hoću kući. Knjige umjetnika 1972. – 2006.*, (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: WHW: Arkzin, 2008.; *Horse Who Sings – Radical Art from Croatia*, katalog izložbe (Museum of Contemporary Art, Sydney, 17. 3. – 27. 5. 1993.), Sydney: Museum of Contemporary Art, 1993.; *Personal Cuts. Art Scene in Zagreb from 1950s to now*, katalog

1.2. Metodologija i analiza

Nova politička podjela svijeta nakon 1989. godine potaknula je niz projekata koji nastoje „upoznati, povezati, osigurati platformu, sagraditi mostove, premostiti razlike ili razviti modele integracije“ između Zapada i ostalih dijelova svijeta.⁵ U tom procesu važnu ulogu odigrale su i velike međunarodne izložbe. Svaka izložba je „primarni teren razmjene u političkoj ekonomiji umjetnosti, gdje je značenje konstruirano, održavano i povremeno dekonstruirano.“⁶ Ona osigurava prezentaciju umjetnika i njihova rada, istovremeno legitimaciju institucionalnim okvirom. Njihova uloga tim je veća jer Boris Groys tvrdi kako je u suvremenom svijetu tradicionalno autorstvo individualnog umjetnika nestalo i zamijenjeno je višestrukim autorstvom u kojemu sudjeluju umjetnik, kustos, galerist i institucija.⁷ Treba imati na umu kako je izložba posrednik značenja, ideja i poruka između muzejskog postava i publike, a izložbeni okvir u kojemu umjetnici sudjeluju određuje daljnje čitanje djela i izložbenog postava.

Nakon 1989. godine Stilinovićeви radovi predstavljeni su na više od 180 grupnih izložbi i manifestacija različitog karaktera u Zapadnoj Europi i Sjevernoj Americi.⁸ Pritom su iz daljnje analize izostavljeni festivali suvremene umjetnosti, periodične izložbe manjeg opsega i festivali eksperimentalnog filma,⁹ usmjeravajući fokus analize na izložbe s institucionalnom pozadinom.

izložbe (Carré d'art – Musée d'art contemporain, Nimes, 17. 10. 2014. – 11. 1. 2015.), Nimes: Carré d'art – Musée d'art contemporain, 2014.; *Draga umetnost / Dear Art*, (ur.) WHW, Ljubljana: Museum of Contemporary Art Metelkova, 2012.; Mladen Stilinović, *Počelnica 1, 2, 3: eksperimentalni filmovi i videoradovi, 1971. – 2006.*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2012.

⁵ Maria Hlavajova, „Towards the Normal: Negotiating the 'Former East'“, u: *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, (ur.) Barbara Vanderlinden i Elena Filipovic, Cambridge: MIT Press, 2005., str. 153.

⁶ Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, „Introduction“, u: *Thinking about Exhibitions*, (ur.) Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, London; New York: Routledge, 1996., str. 2.

⁷ Boris Groys, „Multiple Authorship“, u: *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, (ur.) Barbara Vanderlinden i Elena Filipovic, Cambridge: The MIT Press, 2005., str. 94.

⁸ Podaci su preuzeti s popisa izložbi koji se nalazi na internetskoj stranici mladenstilinoVIC.com (pregledano 10. svibnja 2019). Iako su predmet rada grupne izložbe, vrijedi spomenuti i neke od StilinovićeVIH važnijih samostalnih izložbi poput *They Spoke To Me To You* u Van AbbenMuseumu u Edinburgu (2008.) ili *Nothing Gained With Dice* u e-flux galeriji u New Yorku (2014.). Prvu retrospektivnu izložbu naziva *Sing!* imao je u Ludwig Museumu u Budimpešti (2011.). Prva retrospektiva u Hrvatskoj *Nula iz vladanja* otvorena je u studenom u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti godinu dana kasnije.

⁹ U radu je prednost dana institucionalnom okviru naspram komercijalnog i tržišnog. Sudjelovanje na umjetničkim sajmovima u ovom slučaju nije uzeto u obzir (FIAC u Parizu, *viennacontemporary* u Beču, ARCO u Madridu, Artissima u Torinu i drugi). U okviru suvremenog umjetničkog sajma *Frieze Art Fair* Stilinović je sudjelovao kao predstavnik Galerije Frank Elbaz u New Yorku (2013., 2015.) i Galerije Martin Janda u Londonu (2015., 2016., 2017.). Također je sudjelovao u projektu *do it* koji je zamišljen kao putujuća izložba koju je vodio Hans Ulrich Obrist u organizaciji *Independent Curators International* (ICI) u New Yorku. Sudjelovao je i na periodičnim izložbama poput *Brussels Biennial 1* (2008.) ili *U-TURN – Quadriennial for Contemporary Art* u Kopenhagenu (2008.). Umjetničke knjige izlagao je na brojnim svjetskim umjetničkim sajmovima poput *Missread – Artists Books Fair* (KW Institute for Contemporary Art u Berlinu, 2010.) te *Book Fair Printed Matter* (MoMA PS1 u New Yorku, 2011.) Svi navedeni podaci preuzeti su s popisa izložbi koji se nalazi na internetskoj stranici mladenstilinoVIC.com (pregledano 10. svibnja 2019.)

Također, prezentacija umjetnika u muzejima i galerijama otvara novi raspon pitanja koja se tiču institucionalizacije umjetničke prakse sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća, što utječe na stvaranje i profiliranje kolekcija svjetskih muzeja.¹⁰ S obzirom na izrazito heterogen materijal (što se tiče njegove dostupnosti i sadržaja), analizirale su se izložbe koje uključuju osnovne informacije o mjestu i vremenu trajanja izložbe, sudionike, kustose ili kustoski tim te izložbeni koncept.¹¹ Primarni materijali za analizu bili su katalozi dostupni u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU, Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu i mrežni izvori (najčešće online katalozi). Sekundarni materijali bili su različiti osvrti i kritike izložbi u tisku, a različite situacije i pojave u umjetničkom svijetu potkrijepljene su Stilinovićevim zapažanjima i komentarima.

Od 90 grupnih izložbi koje su se analizirale prema prethodno navedenim parametrima, najčešće su predstavljeni Stilinovićevi radovi u inozemstvu: *Umjetnik pri radu, Eksploatacija mrtvih, An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist, Rječnik – bol* i umjetničke knjige.¹² Svaki od radova je primjer autorove važne umjetničke teme koja problematizira ideologiju, komunikaciju, bol i rad u određenom društveno-političkom kontekstu. Ostali predstavljeni radovi na međunarodnim izložbama najčešće su različiti slogani iz sedamdesetih godina prošlog stoljeća koji su inspirirani jezikom svakodnevice i njezinim ideološkim čitanjima (*Napad na moju umjetnost napad je na socijalizam i napredak, Potrošnja crvene* i drugi).

Cilj analize je prezentirati dio tumačenja Stilinovićeva djela u značajnim međunarodnim muzejima. Ambicija rada ni u kojem slučaju nije stvoriti objektivan i cjelovit pregled, već mapirati osnovne interpretacijske točke u kojima se ogledaju širi problemi percepcije i interpretacije rada autora iz nezapadnjačkog područja.

¹⁰ Važno je napomenuti kako je pariški Centar Georges Pompidou 2004. godine otkupio Stilinovićev rad iz serije *Eksploatacija mrtvih* koji se nalazi u stalnom postavu. Značaj tog izbora potkrijepljuje činjenica „da u Pompidou nikad ne primaju darovana djela, nego samo kupuju ona o kojima odluče kustosi.“ – Patricia Kiš, „Svjetski uspjeh Grubića, Stilinovića i Kopljara“, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 6. travnja 2005., str. 50.

¹¹ Za potpunije istraživanje potrebno je uključiti više detalja, što u ovom radu nije bilo moguće jer se time prelaze njegove koordinate. Isto tako, u budućnosti bi bilo poticajno nastaviti istraživanje u smjeru analize narativa koji predstavljaju hrvatski kustosi u međunarodnom kontekstu.

¹² U prilogu su izvojeni podaci o izlaganju pojedinih radova Mladena Stilinovića na izložbama u inozemstvu: *Umjetnik pri radu* (19 puta), *Eksploatacija mrtvih* (13 puta), *Artist Who Cannot Speak English Is No Artist* (12 puta), *Rječnik – bol* (8 puta). Umjetničke knjige izostavljene su iz pregleda jer se fokus usmjerio na autorove pojedinačne radove.

2. Aktivnost u okviru Grupe šestorice autora

Krajem šezdesetih, Stilinović je s nekolicinom prijatelja osnovao studentski filmski klub Pan 69 u kojemu je stvarao eksperimentalne filmove pod utjecajem suvremenih avangardnih strujanja.¹³ Istraživački instinkt ubrzo je iskoristio u izradi kolaža, slažući ih i uvezujući u prve umjetničke knjige. Nakon nekoliko manjih fotografskih izložbi i izložbi knjiga, odlučio je nastupati s grupom prijatelja. Tako je 1975. godine oformljena, u hrvatskoj povijesti umjetnosti već antologijska, Grupa šestorice autora koja je djelovala do 1979. godine. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović i Fedor Vučemilović bili su šest individualaca bez jasno strukturiranog programa koji su dijelili poglede na umjetnost i njezinu ulogu u tadašnjem socijalističkom društvu. Prema njihovu shvaćanju, političke i ekonomske promjene u društvu trebale su se odraziti na promjene u umjetnosti, u odnosu društva prema stvaraocu, stvaraoca prema društvu i društva prema ideji o umjetnosti.¹⁴ Proklamirani napredni razvoj socijalističkog društva također je zahtijevao i odgovarajući novi umjetnički jezik, već uvelike prakticiran u svijetu.¹⁵ Najvažnija promjena koja se dogodila jest da „djelo više nije estetske naravi nego je analitičko-kritičko, kako u odnosu na jezik umjetnosti tako i u odnosu na konkretni društveni kontekst u kojemu se umjetnost odvija.“¹⁶ Drugim riječima, za djelo je bila bitna etička komponenta, pri čemu se postavilo pitanje kako ga približiti široj publici tako da se njegovo značenje oblikuje i mijenja u neposrednoj komunikaciji s gledateljem te rezultira njegovom demistifikacijom umjetničkog rada. Miško Šuvaković tvrdi kako u poetici Grupe umjetnički rad, kao i djelo i djelovanje, „nije 'nevin' ili 'objektivan' poredak likovnog, fotografskog ili tekstualnog materijala, nego je poremećaj društvene raspodjele (moći, želje, vladanja, razmjene, potrošnje) prirode i prirodnosti jezika.“¹⁷

U povijesti umjetnosti Grupa šestorice autora smatra se dijelom nove umjetničke prakse,¹⁸ varijante jugoslavenske konceptualne umjetnosti. Karakteristike koje su razlikovale navedenu praksu od dotadašnje su „korištenje novim medijima, promjena načina umjetničkog djelovanja i

¹³ Branka Stipančić, „Biography“, <https://mladenstilinovic.com/bio/> (pregledano 27. listopada 2019.)

¹⁴ Marijan Susovski, „Sedamdesete godine i Grupa šestorice autora“, u: *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe (Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Zagreb, 19. 6. – 19. 7. 1998.), (ur.) Janka Vukmir, Zagreb: SCCA, 1998., str. 13–14.

¹⁵ Isto, str. 13.

¹⁶ Jerko Denegri, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb: Horetzky, 2003., str. 17.

¹⁷ Miško Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj: živjeti izvan svoje glave: asamblaj povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, Zagreb: DAF, 2019., str. 172.

¹⁸ „Nova umjetnička praksa je pojam koji su koristili povjesničari umjetnosti Ješa Denegri, Marijan Susovski i Davor Matičević, opisujući raznorodne postslikarske i postobjektne pojave u jugoslavenskoj umjetnosti od 1966. do 1978. godine.“ – Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 421.

shvaćanja pojma umjetničkog djela te specifični društveni angažman.“¹⁹ Dvije su grupne izložbe koje se smatraju konstitutivnima u procesu institucionalizacije nove umjetničke prakse: *Nova umjetnička praksa 1966 – 1978* (1978.) i *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina* (1982.). Obje su održane u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu i primjer su tadašnje pravovremene valorizacije recentne umjetnosti, s obzirom na to da je likovna kritika tromo pratila nove umjetničke pojave.²⁰ U vrijeme rada u Grupi šestorice autora, Stilinović je započeo s umjetničkom praksom koja će obilježiti njegov daljnji rad i predstavljanje na izložbama u međunarodnom kontekstu.



Slika 1. Izložba-akcija Grupe šestorice autora na zagrebačkom Trgu Republike, 1978.

Modaliteti djelovanja Grupe očitovali su se u izložbama-akcijama u javnom prostoru. Izlazak iz strogo uvjetovanog muzejsko-galerijskog prostora stvorio je mogućnosti za neposredno djelovanje među širom publikom. Izložbe-akcije dogovarale su se unaprijed, dok je svaki umjetnik donosio ili na licu mjesta izvodio rad po vlastitom izboru.²¹ Njihove akcije u Zagrebu – na Jezuitskom trgu, Trgu Republike, Savi i Filozofskom fakultetu – traženje su mogućnosti za komunikaciju sa slučajnim prolaznicima, što je pretpostavljalo ostvarivanje dijaloga. U neposrednom odnosu autor-publika otvarao se potencijal za promjenu značenja djela:

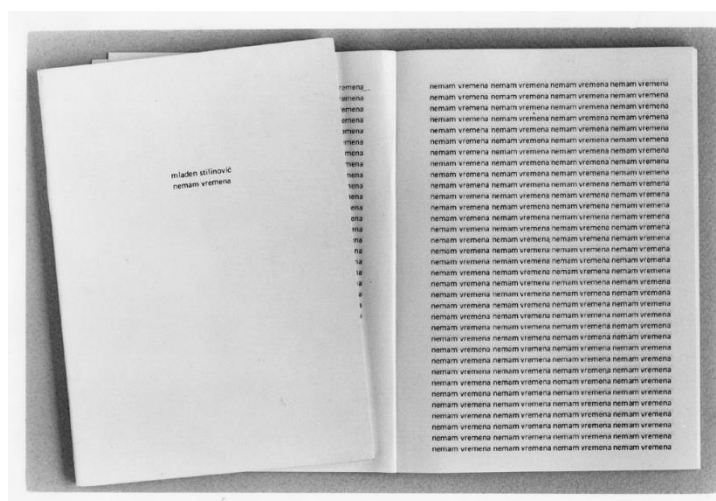
¹⁹ Marijan Susovski, *Sedamdesete godine*, 1998., str. 3.

²⁰ Stilinović je komentirao konvencionalni ukus tadašnje kritike na sljedeći način: „Htio bih reći da naše ideje, i ideje koje imaju neki drugi ljudi u Jugoslaviji, kritika iskrivljuje; pripisuju nam se termini: eksperiment, neoavangarda, neodadaizam, konceptualizam, nihilizam, i drugo. Kako upotrebljavamo drugačiji jezik i kako u umjetnosti djelujemo na nov način, to bi kritika, ako želi da nas zaista razumije, trebala promijeniti svoju metodologiju.“ – Branka Stipančić, „Zanima me veza između riječi i likovne intervencije...“, u: *Polet*, Zagreb, 12. studenoga 1976., str. 16.

²¹ Jadranka Vinterhalter, „Fenomen grupe“, u: *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe (Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Zagreb, 19. 6. – 19. 7. 1998.), (ur.) Janka Vukmir, Zagreb: SCCA, 1998., str. 41.

Sjećam se jedne zgodne situacije, tamo se našao neki mladi čovjek – po načinu govora mi se učinilo da je sociolog – koji je ljudima krenuo tumačiti moju knjigu. I to je bila izvrsna interpretacija! (...) Ljudi su dolazili i mnoge naše radove nisu ni gledali kao umjetnost. Nigdje nije pisalo da je to umjetnost. Naišli bi i gledali. Sjećam se da su svi prisutni bili jako zadovoljni interpretacijom tog čovjeka. To je bilo zanimljivo iskustvo, da netko preuzme tvoju ulogu. Oni koji su 'znali' da je to umjetnost prezirali su to što smo izlagali.²²

Na izložbama-akcijama i prvim samostalnim izložbama (Galerija Nova u Zagrebu, Galerija Studentskog kulturnog centra u Beogradu, stan u Voćarskom naselju) u drugoj polovici sedamdesetih godina prošlog stoljeća Stilinović je najčešće izlagao umjetničke knjige. U procesu njihova stvaranja za autora je od izuzetne je važnosti bio kontakt s materijalom, dok je čin listanja dodatno osvještavao o fokusu rada, odnosno ponavljanju svakodnevnih riječi i fraza u društvu i politici do ispražnjenja i konačnog gubitka njihova prvotnog značenja. Knjige su se sastojale od niza jednostavnih i kratkih rečenica, tako su i naslovljene (*Daj pogle, Hoću kući, Pisano krvlju, Vrijeme, Samoća*), a autor ih je vlastoručno izrađivao, uvezivao i umnožavao. Tehnika ponavljanja nametnut će se kao jedna od ključnih u Stilinovićevu budućem radu.



Slika 2. Mladen Stilinović, *Nemam vremena*, 1983.

Usporedno s izlaganjem u izvaninstitucionalnim prostorima, ponekad su izložbe bile održavane u privatnim stanovima. Radi se o jednom od načina za propitivanje pojma izložbe, kao i potencijala umjetnosti, što ona može ili što bi trebala biti u socijalističkom društvu. Takva vrsta prezentacije radova promatraču bila je istovjetna prostoru u kojemu rad nastaje, kratkotrajnog

²² Sabina Sabolović, „Imam vremena“ (intervju s Mladenom Stilinovićem), u: *Hoću kući. Knjige umjetnika 1972. – 2006.*, (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: WHW: Arkzin, 2008., str. 51.

karaktera i uključivala je druženje publike s umjetnikom. Na taj način stvorio se poligon za direktan dijalog i razmjenu ideja, neformalne razgovore i općenito opušteniju atmosferu negoli je uobičajeno na otvorenjima izložbi u službenim institucijama. Prva Stilinovićeva retrospektiva naslova *Evidencija rada 1970 – 1978* održana je 1978. godine u obiteljskoj kući na adresi Voćarsko naselje 128 u Zagrebu.²³

Osim umjetničkih knjiga, Stilinović je koristio različite medije, od crteža do fotografije. Zbog jednostavnog pristupa mediju, za kojim je posezao u svakodnevici i u kojemu mu nisu bile bitne tehničke i estetske odrednice djela, njegovi radovi ponekad su kategorizirani kao siromašna umjetnost. Njegovi radovi su manjeg formata, sastavljeni od potrošnih materijala poput kartona, novina, tkanine i svakodnevnih predmeta:

... zavisno od ideje koju sam imao. Neki mediji su mi se činili pogodniji za izražavanje pojedine ideje. Mislim da se zanat pojedinih tehnika, onako kako je meni potrebno, lako savlađuje. Neki put mi pojedina tehnika služi da bih dokumentirao rad, a neki put ispitujem sam medij. Nikad nisam koristio medij da pokažem svoje umijeće, samim tim ni perfekciju tehnike.²⁴

Takva filozofija primjećuje se u radovima objavljivanim u časopisu *Maj 75* koji je pratio izložbe-akcije Grupe šestorice autora i ponudio svojevrsni alternativni prostor za predstavljanje radova. U prvom broju koji je bio izdan 1978. godine stoji kako je časopis pokušaj nadopune usmenog informiranja koje traje od svibnja 1975., tj. prve održane izložbe-akcije, pri čemu se i informiranje uzima kao rad.²⁵ Časopis je bio „slobodna forma, nije bio strukturiran kao cjelina.“²⁶ Radovi su bili poredani abecednim redom prema imenima autora, radili su se ručno, uvezivali te dijelili zainteresiranim prolaznicima. Uz to, svaki je od brojeva naslovljen jednim slovom abecede. U Stilinovićevim radovima objavljenima u časopisu može se zamijetiti interes za simbolički potencijal boje koji je povezan s poezijom i njegovim čitanjem ruskih pjesnika. Dok je sunce uobičajeno žuto ili zlatno, u Osipa Mandeljštama je ono crno, u Velimira Hljebnikova zeleno.²⁷ Nakon poticaja za razmišljanje o međuovisnosti jezika i vizualnog znaka, Stilinović je

²³ Branka Stipančić, „Biography“, <https://mladenstilinoVIC.com/bio/> (pregledano 12. veljače 2020.)

²⁴ Branka Stipančić, *Zanima me veza...*, 1976., str. 16.

²⁵ U uvodu časopisa *Maj 75* svezak A koji su potpisali autori časopisa 7. srpnja 1978. u Zagrebu. Više u: *Maj 75 A*, <https://digitizing-ideas.org/pl/wpis/19647> (pregledano 17. srpnja 2019.)

²⁶ Sabina Sabolović, *Imam vremena*, 2008., str. 50.

²⁷ Usp. *Youtube*, „Part III: Mladen Stilinović in Conversation with Ana Janevski“, <https://www.youtube.com/watch?v=6ZpRZyXnfwQ>, od 5:29 do 5:35 (pregledano 4. studenoga 2019.)

počeo razrađivati koncept jezika i crvene boje i u budućim radovima, primjerice, u *Protiv značenja – Pismo krvlju* (Maj 75 svezak B).



Slika 3. Mladen Stilinović, radovi objavljeni u *Maju 75* svezak B, *Maju 75* svezak D i posljednjem broju *Maja 75*, 1975. – 1990.

U radovima realiziranim u okviru *Maja 75* manifestiraju se svi budući aspekti Stilinovićeva djela, od humora i propitivanja jezika do manipulacije novcem. Humor je značajka njegova opusa koja tumači svakodnevne pojave uzrokovane dominacijom jezika i ideologije. Primjer je zalijepljena kovanica s ispisanom porukom *Pljuni to iz usta* (Maj 75 svezak D):

Kritika se tretira kao nešto ozbiljno, a humor kao nešto neozbiljno. Ali kod mene humor nije vic, već se kroz njega shvaća istinitost. U knjizi *Pisano krvlju* kažem 'Krvarim nad ovom knjigom', to je šala, ali bi se trebao i zamisliti. Puno mog rada ima taj efekt.²⁸

Na Stilinovića će izuzetno utjecati postavka o jeziku Mihaila Bahtina kao ideološkom znaku *par excellence*, pogotovo jer se potonji autor tako izražavao u doba žestokog komunizma.²⁹ U posljednjem *Maju 75* (1990.) već je jasna smrt dinara u kojoj se Stilinović poigrava sa značenjem crvene i crne boje, postavivši ih tako da imitiraju format osmrtnice. Na bijelom listu papira dinar je bezvrijedan, bez vrijednosti koju su mu pripisali politički i ekonomski moćnici. Za Stilinovića je novac bio jedan od najkomunikativnijih medija jer su riječi suviše kada se njime

²⁸ Sabina Sabolović, *Imam vremena*, 2008., str. 43.

²⁹ Isto, str. 39.

manipulira.³⁰ S novcem je radio slobodno (različite kolaže, objekte i asamblaže), kao i s ostalim materijalima:

Kada radite s novcem, režete ga, kolažirate, fizički uništavate, nikad ne uništavate njegovu vrijednost. Reciklirate ga, povećavajući njegovu vrijednost jer ga promovirate u umjetnost. (...) Rad s novcem vidim kao svojevrsnu lijenost, što je važna tema u mom opusu. Umjesto da odem u knjižaru kupiti papir za novac, radim izravno s novcem. To je način uštede vremena.³¹

Osim radova koje je realizirao na izložbama-akcijama i objavljivao u *Maju 75*, u sedamdesetim godinama prošlog stoljeća radio je i slogane koji su bili inspirirani frazama iz novinskih članaka i svakodnevice. Većinu ih prožima jezik ideologije, što je vidljivo u poznatim sloganima poput *Uvjeti za moj rad nisu u mojim rukama, ali na sreću ni u vašim* i *Napad na moj rad napad je na socijalizam i napredak*. Budući da Stilinović ukazuje na ispraznost ideoloških fraza, zanimaju ga „refleksi politike, a ne njena praksa: politički događaji i političke stranke.“³² U tom vremenu nastao je i jedan od ključnih Stilinovićevih radova *Umjetnik pri radu* (1978.). U njemu se krije subverzivni karakter Stilinovićeve umjetnosti koji problematizira rad, poziciju radnika i temu radništva koje je dio jasne političke propagande samoupravnog socijalizma. *Umjetnik pri radu* sastavljen je od niza crno-bijelih fotografija na kojima autor leži u krevetu u različitim pozama, na nekima sa zaklopljenim očima, na nekima s otvorenim. Različiti položaji diskretno odražavaju položaj umjetničkog djela i njegov status u socijalističkom društvu, odnosno nekada se on primijećuje, nekada ne.³³ Jedno od pitanja tiče se i načina „mjerjenja“ intelektualnog posla koji nije vidljiv i oipljiv. Nadalje, Sonja Briski Uzelac ističe kako Stilinović „parodira visoko modernističku kulturu medijskog dokumentarnog teksta (snimanje fotografija, filmova, izjava) kojim se 'hvata' umjetnik u trenutku stvaralačke potencije, kao 'ostavština za

³⁰ Branka Stipančić, „So, Money Is Only Paper“, u: *Essence of life – Essence of Art*, katalog izložbe (Ludwig Museum, Budimpešta, 8. 9. – 2. 10. 2005.), (ur.) Jadran Adamović, Budimpešta: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2005., str. 348.

³¹ Isto, str. 349.

³² „Bezvremeno siromaštvo / Tihomir Milovac u razgovoru s umjetnikom“, u: *Mladen Stilinović: cinizam siromašnih / The Cynicism of the Poor*, katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 13. 12. 2001. – 20. 1. 2002.), (ur.) Nada Beroš, Tihomir Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2001., str. 17.

³³ Mari Laanemets, „Soba novca“, u: *Nula iz vladanja*, katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 30. 11. 2012. – 2. 2. 2013.), (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 47.

budućnost'.³⁴ Autor je naglasio kako se ne radi o zabilježenom performansu, što je jedno od čestih tumačenja, aludirajući na dokumentarni karakter fotografije.³⁵



Slika 4. Mladen Stilinović, *Umjetnik pri radu*, 1979.

Iskustvo kolektiva i samoorganizacija važni su segmenti u razumijevanju Stilinovićeve umjetničkog formiranja u kontekstu bivše Jugoslavije. Nakon Grupe šestorice autora, Stilinović nastavlja djelovanje s protagonistima nove umjetničke prakse u okviru Galerije Podroom.³⁶ Jedna od njegovih značajnijih prezentacija radova bila je *Potrošnja crvene – roza* (1979.) koja preispituje simboliku boje, kao i njezin ideološki potencijal u određenom društveno-političkom uređenju. Crvena boja je tradicionalno prihvaćena kao boja komunističke ideologije i revolucije, dok je ružičasta boja njezina suprotnost, odnosno prema autorovim riječima, „slaba boja koja nema ničega herojskoga.“³⁷ S obzirom na to da crvena boja sadrži u sebi različita značenja, autor je želi desimbolizirati te učiniti samo bojom.³⁸ Značenje boje, znakova i simbola je tema koju će Stilinović kontinuirano razrađivati tijekom čitave svoje umjetničke karijere, a u nastavku rada pokazat će se na koji način je ona interpretirana iz zapadnjačke pozicije.

³⁴ Sonja Briski Uzelac, „Mladen Stilinović: Kako manipulirati onim što te manipulira ili o strategiji konceptualne umjetnosti“, <http://sveske.ba/en/content/mladen-stilinovic-kako-manipulirati-onim-sto-te-manipulira-ili-o-strategiji-konceptualne-umj> (pregledano 12. studenog 2019.)

³⁵ Usp. *Vimeo*, „Mladen Stilinović“, <https://mladenstilinovic.com/works/10-2/>, od 00:23 do 00:50 (pregledano 23. listopada 2019.)

³⁶ Radna zajednica umjetnika Podroom (u nekim dokumentima i Podrum) djelovala je od svibnja 1978. do veljače 1980. godine u prostoru privatnog vlasništva Sanje Iveković i Dalibora Martinisa na adresi Mesnička 12 u Zagrebu. Prostor je predstavljao alternativu kulturnim institucijama, uključujući u svoj sadržaj izložbe, neformalna druženja, otvorene razgovore i diskusije, pogotovo o društveno-ekonomskom položaju umjetnika. – Usp. Tina Rajić, *RZU Podroom: Oblici djelovanja i komunikacije s javnošću*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2016., str. 2.

³⁷ Snježana Samac, „Za mene je umjetnost istina“, u: *Vijenac* 490–491 (2012.), str. 29.

³⁸ „RED–PINK“, <https://mladenstilinovic.com/works/1-2/> (pregledano 3. studenoga 2019.)

3. Individualno djelovanje tijekom osamdesetih godina 20. stoljeća

Iako je s predstavnicima nove umjetničke prakse aktivno djelovao u alternativnim prostorima, Stilinović je bio uključen i u događanja na institucionalnoj sceni. Vodio je Galeriju proširenih medija (Galerija PM) pri Hrvatskom društvu likovnih umjetnika (1984. – 1991.).³⁹ Ondje je inicirao model „tjednih izložbi“, odnosno izmjenu izloženog sadržaja svaki ponedjeljak, koji su preuzele mnoge nezavisne kulturne organizacije i projekti poput *Pilota 04* (2003.) Muzeja suvremene umjetnosti te današnjeg djelovanja galerije Greta.⁴⁰ Osim funkcije voditelja u Galeriji PM, njegovi radovi predstavljeni su na više izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti. Kao i u ranijim desetljećima, Galerija suvremene umjetnosti pratila je razvoj suvremene domaće i međunarodne umjetničke scene i u to je vrijeme jedna od najznačajnijih institucija u Jugoslaviji. Stilinovićeva samostalna izložba *Pjevaj!* (1980.) nazvana je po istoimenom radu, odnosno autorovu portretu s nalijepljenom novčanicom od 100 dinara na čelu kojom se izjednačio s bilo kojim uličnim sviračem. Istovremeno rad „aludira na status suvremenog umjetnika u jugoslavenskom društvu: katkad su ga tolerirali, katkad su ga trebali, ali nikad ga nisu doista poštovali.“⁴¹ Na drugoj samostalnoj izložbi *Instalacija* (1984.) predstavio je fraze i naslove izrezane iz novina koje problematiziraju značenje riječi i rada te crteže *Crni jezici* i *Stolice*. U okviru izložbe predstavljen je i *Tekst nogom* koji je koristan za razumijevanje autorova umjetničkog interesa, točnije jezika politike i ideologije:

Ako je jezik (boja, slika itd.) vlasništvo ideologije, želim i ja postati vlasnikom takvog jezika, želim ga misliti s konsekvencama. Tu se ne radi ni o kritici ni o dvosmislenosti. Ono što mi se nameće, nameće se kao pitanje, kao iskustvo, kao posljedica. Ako boje, riječi, materijali imaju više značenja, koje je ono što se nameće, što ono znali i da li znači ili je prazan hod, varka. Pitanje je kako manipulirati onim što te manipulira, tako očigledno, tako drsko, ali ja nisam nedužan – ne postoji umjetnost bez posljedica.⁴²

U tekstu se razotkriva važno pitanje manipulacije, odnosno kako manipulirati onim što te manipulira, čime autor pokazuje razvijenu svijest o uronjenosti u jezik i sustav komunikacije

³⁹ Stilinović je komentirao: „To je bilo i okupljalište, svaki ponedjeljak je bilo otvorenje izložbe. To je bilo više od galerije. Kad smo jedanput ugostili neke njemačke umjetnike, oni su se čudili kak' se umjetnici družu, jer vani se oni ne družu.“ – Željko Ivanjek, „Mladen Stilinović: Mladi su umjetnici danas uštogljeni“, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 15. prosinca 2011., str. 33.

⁴⁰ „Galerija proširenih medija“, <https://digitizing-ideas.org/si/raziskuj/galerija-prosirenih-medija> (pregledano 16. veljače 2020.)

⁴¹ Mari Laanemets, *Soba novca*, 2013., str. 49.

⁴² Mladen Stilinović, „Tekst nogom“, u: *Instalacija*, katalog izložbe (Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 12. 4. – 5. 5. 1984.), (ur.) Marijan Susovski, Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1984., str. 4.

određenog društveno-političkog sustava. Kao i u autorskim sloganima, jezik ideologije autor nastoji uključiti u vlastiti rad kako bi rasvijetlio njegove strategije. S obzirom na to da umjetnost uvijek nastaje u konkretnom povijesnom trenutku i uvijek je društveno uvjetovana, nameće se logičan zaključak kako nema umjetnosti bez posljedica.

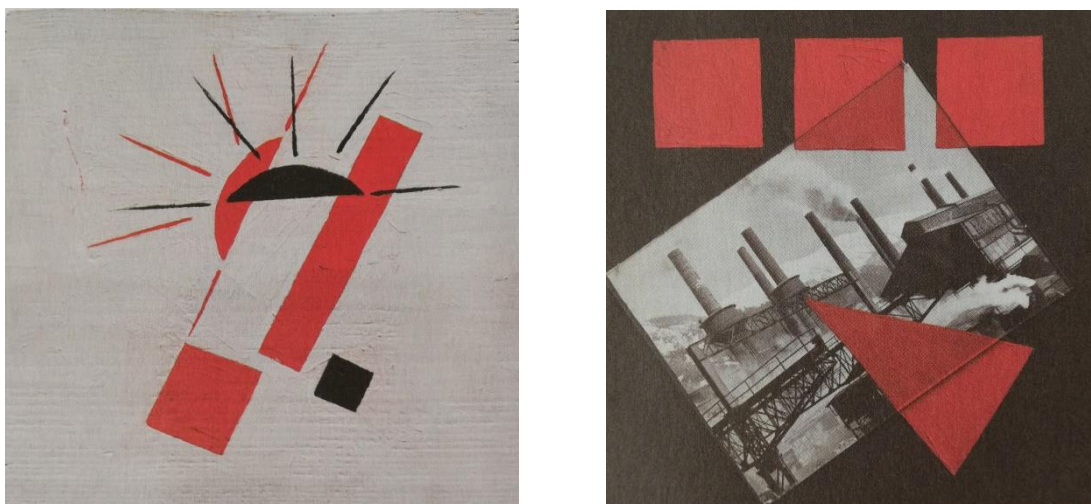


Slika 5. Postav izložbe *Eksploatacija mrtvih* u Galeriji proširenih medija, 1988.

U drugoj polovici osamdesetih godina prošlog stoljeća, točnije od 1984. do 1990. godine, Stilinović je radio na svojem najvećem ciklusu *Eksploatacija mrtvih* koji je javnosti prvi put predstavljen 1988. godine u Galeriji proširenih medija. Ciklus čini veliki broj različitih dijelova, slika, fotografija i predmeta manjeg formata najrazličitijih materijala (kravate, sako, kolači, perje i drugi). Termin „eksploatacija“ negativnog je predznaka i preuzet je iz ekonomije, dakle označava iskorištavanje resursa, a da ih se pritom ne obnavlja.⁴³ *Eksploatacija mrtvih* odnosi se na eksploataciju mrtvih slikarskih poetika, u ovom slučaju suprematizma, socijalističkog realizma i geometrijske apstrakcije te eksploataciju mrtvih znakova, poput križa i zvijezde, odnosno gubitak ili promjenu njihova značenja: „Znak križa i znak zvijezde prvobitno su predstavljali čovjeka, zatim su postali znakovi kojima se koristila vjera i ideologija u svoje svrhe, a danas – ovo je osobna interpretacija – ja ih vidim kao znakove na grobljima, to jest, ne mrtve znakove nego znakove smrti.“⁴⁴ Radi se o kompleksnoj i otvorenoj cjelini u dva dijela: *Mrtvi optimizam* i *Boje smrti*. Ovisno o kombinacijama različitih znakova, oblika i materijala, oni se višeznačno iščitavaju, međusobno komentiraju i nadopunjuju te je njihovo čitanje gotovo nemoguće dovršiti.

⁴³ Tihomir Milovac, „Zašto nula iz vladanja?“, u: *Mladen Stilinović, Nula iz vladanja*, katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 30. 11. 2012. – 2. 2. 2013.), (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 6.

⁴⁴ Darko Šimičić, „Razgovor s Mladenom Stilinovićem“, u: *Život umjetnosti* 45/46 (1989.), str. 80–81.



Slika 6. Mladen Stilinović, *Eksploatacija mrtvih (detalji)*, 1984. – 1990.

Simboli socijalističkog realizma poput zastave, tvornice i sunca podsjećaju na vizualni jezik ruske avangarde i oni stoje paralelno „upravo zato jer je mnoge znakove (elemente jezika ruske avangarde) koji su se uklapali u novu ideologiju lako preuzeo, oduzimajući im tako značenje i gurajući ih u 'smrt'.“⁴⁵ Stilinović ne kopira znakove, već razmatra oblike prikazivanja i način stvaranja znakova u ideološkom sistemu i time, prema Šuvakoviću, „ukazuje na ideološke mehanizme potrošnje vrijednosti socijalističkog (sorealizam) i kapitalističkog (apstraktna umjetnost, avangarda) društva.“⁴⁶ Na taj način usložnjava ideju o manipulaciji određenog ideološkog, pa i umjetničkog sistema, prethodno izrečenu u *Tekstu nogom*. Motivi na fotografijama prikazi su kolektivnih rituala, poput pogreba ili radnih akcija, čiji je smisao doveden u pitanje, odnosno „prebacuju našu pažnju s jezika umjetnosti na društveni kontekst.“⁴⁷ Prema Stilinoviću, kolektivni rituali „centralno su mjesto odakle manipulira znakovima, i zato sam izabrao fotografije tih rituala kako bih svoju manipulaciju znakovima vratio na mjesto manipuliranja. (...) Znakovi, riječi, boje, inscenacija ne mogu više prenijeti neko emocionalno zajedništvo, tako da ti rituali postaju samo slike zajedništva. Kliše. Priča.“⁴⁸ Ideja ponavljanja, i znakova i fotografija i boja, dovodi do zasićenja značenja koje se u jednom trenutku gubi i postaje nebitno. Šuvaković dodaje kako „umjetnik ne izražava sebe ili velike ideje (političke, etičke, religiozne, estetske), već prikazuje svoju nemoć (kao i nemoć kulture) da proizvede

⁴⁵ Branka Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, Zagreb: Arkzin, 2011., str. 174.

⁴⁶ Miško Šuvaković, *Pojmovnik*, 2005., str. 451.

⁴⁷ Branka Stipančić, *Mišljenje je forma energije...*, 2011., str. 175.

⁴⁸ Darko Šimičić, *Razgovor*, 1989., str. 80–81.

stvarno i utemeljeno značenje.“⁴⁹ Tako se uključuje u postmodernistička strujanja, dok je ujedno njihova kritika, zbog pojave tzv. nove slike⁵⁰ koja je preusmjerila fokus likovne kritike i šire javnosti: „eksploatacija mrtvih podrazumijeva i jednu praksu vjere i ideologije, a osamdesetih godina i dijela umjetnosti, to jest eksploatiranje mrtve vjere, ideologije i slikarske poetike na najneodgovorniji, najagresivniji, najdosadniji način. (...) Ja ništa ne izmišljam nego jednostavno preslikavam takvu praksu.“⁵¹ Branka Stipančić ističe kako bi se na Zapadu njegov rad vjerojatno promatrao kao distancirana i inteligentna analiza jezika umjetnosti i jezika ideologije, no u jugoslavenskom kontekstu, izložba u Galeriji PM uzrokuje nervozu, bol i pesimizam, dok moć manipulacije utječe na naš emotivan odgovor kojim umjetnik također manipulira.⁵²

3.1. Retroavangarda

Eksploatacija mrtvih pokazuje Stilinovićevo zanimanje za povijesne avangarde i njegovu uronjenost u aktualna postmodernistička umjetnička strujanja. Uz to, autora je zanimalo zaum, još jedan segment ruske avangarde, pojam koji istovremeno sadrži poetičnu ideju, kao i društveno-angažiran impuls te razotkriva cilj korištenja jezika oslobođenog od ideologije.⁵³ U osamdesetim godinama prošlog stoljeća nastala je svojevrsna euforija oko ruske avangarde. Bila je rezultatom nekoliko faktora, od kojih je jedan i knjiga *The Great Experiment: Russian Art 1863 – 1922* (1962.) Camille Gray. Tomu su doprinijele i brojne studije objavljene na engleskom, francuskom i talijanskom jeziku, nakon što je za vrijeme Nikite Hruščova omogućen pristup arhivima i prethodno zabranjivanim izvorima koji su pružili materijal za stvaranje pouzdanih historijskih rekonstrukcija.⁵⁴

⁴⁹ Miško Šuvaković, „Postavangarda: Grupa šestorice autora 1975. – 1978. i poslije“, u: *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe (Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Zagreb, 19. 6. – 19. 7. 1998.), (ur.) Janka Vukmir, Zagreb: SCCA, 1998., str. 64.

⁵⁰ Zvonko Maković je u okviru 13. salona mladih organizirao zasebnu sekciju za koju je izabrao 12 autora koji su svaki na svoj način predstavljali povratak slici, većina njih i povratak predožbi. Sekciju je nazvao *Nova slika*. Više u: Zvonko Maković, „Nova slika. Hrvatsko slikarstvo osamdesetih godina“, u: *Nova slika. Slikarske tendencije osamdesetih godina*, (ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 7–20.

⁵¹ Darko Šimičić, *Razgovor*, 1989., str. 80–81.

⁵² Branka Stipančić, „Mladen Stilinović's Exhibition 'Exploitation of the Dead 1984–1990““, u: *Mladen Stilinović: Exploitation of the Dead*, (ur.) Branka Stipančić, Tihomir Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2007., str. 18.

⁵³ Branka Stipančić, „Biography“, <https://mladenstilinoVIC.com/bio/> (pregledano 12. veljače 2020.)

⁵⁴ Knjige i katalogi tiskani su na Zapadu za njihovo tržište zbog čega su umjetnicima iz Sovjetskog Saveza informacije vezane uz vlastito kulturno naslijeđe često ostajale nedostupnima. Tek je u sedamdesetima i osamdesetima narativ naknadno filtriran natrag u Sovjetski Savez, ali preko Zapada. Usp. Eda Čufer, „Enjoy Me, Abuse Me, I Am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins“, u: *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, (ur.) Ana Janevski, Roxana Marcoci, Ksenia Nouril, New York: MoMA, 2018., str. 34.

Protagonisti nove umjetničke prakse su na različite načine tematizirali naslijeđe ruske avangarde. Primjerice, Vlado Martek pisao je poruke *Čitajte Maljeviča* i *Čitajte Rimbauda*, kao i druge avangardne pisce. *Posljednja futuristička izložba* beogradskog Maljeviča postavljena je u Beogradu (1985.) i Ljubljani (1986.),⁵⁵ dok je slovenska umjetnička grupa Neue Slowenische Kunst koristila simbole ruske avangarde kako bi ukazala na njihov politički potencijal. Interes nije bio ograničen samo na vizualnu umjetnost, nego se proširio i na film. Jedan od najpoznatijih primjera je film Slobodana Pešića *Slučaj Harms* (1987.) u kojemu ruskog pjesnika i pisca Danila Kharmsa progone sovjetske vlasti.⁵⁶ Drugim riječima, zbog okolnosti u kojima je nastala, ruska avangarda predstavljala je mit o slobodi, progresu i umjetničkom prosperitetu. Jedna od manifestacija tog interesa bila je i izložba *Prema ruskoj avangardi* u Galeriji proširenih medija (1984.) koja je prema Stilinovićevu konceptu predstavila autore njegove generacije. Uz njega, na izložbi su sudjelovali Boris Demur, Vladimir Dodig Trokut, Željko Kipke, Branko Lepen, Vlado Martek, Goran Petercol i Damir Sokić. Netom prije izložbe, Stilinović je počeo raditi na ciklusu *Eksploatacija mrtvih*, što ga je potaknulo da razmišlja o vezi s avangardom.⁵⁷ U letku izložbe stoji kako:

izložba želi pokazati kako se danas mladi umjetnici na različite načine odnose prema umjetnosti ruske avangarde. Ona naznačuje probleme koji nisu samo likovne prirode niti se svode samo na 'citate'. (...) Izložba se održava u isto vrijeme kada i izložba *Anakronista* (GSU), pokazuje drugačiji pogled na povijest i povijest umjetnosti i želi da te izložbe polemiziraju svojim postavkama.⁵⁸

Izložbu *Anakronisti ili slikari memorije* organizirala je Branka Stipančić. Radi se o sažetoj verziji nastupa talijanskih umjetnika (Calvesi, Marisa Vescovo, Otalo Mussa i drugi) u Centralnom paviljonu na Venecijanskom bijenalu (1984.), a izložba je organizirana u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu i Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu. Ješa Denegri dodaje kako je „u naravi te umjetnosti da uporišta svojih formi i sadržaja, jednom riječju

⁵⁵ Beogradski Maljevič je srpski umjetnik građanskog imena Goran Đorđević koji preuzima tuđe identitete. Izložbe su ponovile poznatu instalaciju ruskog Kazimira Maljeviča s istoimene izložbe u Petrogradu 1915. godine.

⁵⁶ Adair Rounthwaite, „Lazy Objects: Viewing Mladen Stilinović’s *Exploitation of the Dead*“, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/30/rounthwaite-lazy-objects> (pregledano 13. kolovoza 2019.)

⁵⁷ Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović, „Petnaest minuta slave za Balkan (intervju s Mladenom Stilinovićem)“, u: *Zarez* 98 (2003.), str. 9.

⁵⁸ Mladen Stilinović, predgovor izložbe *Prema ruskoj avangardi*, <http://digitizing-ideas.org/si/vnos/19736> (pregledano 12. kolovoza 2019.)

svojih značenja ne traži u sadašnjosti (a nipošto u budućnosti), nego svoj pogled usmjeruje često u vrlo udaljeno povijesno sjećanje.“⁵⁹

Osim Stilinovića i talijanskih anakronista, i slovenska grupa Irwin⁶⁰ bavi se postmodernističkom strategijom koja je odraz duha vremena. Oni „ne kopiraju pojedinačni umjetnički rad ili fragmente vizualnog svijeta kulture nego metodu, oblike prikazivanja i način stvaranja značenja u renesansnom i manirističkom slikarstvu (anakronisti) ili u totalitarnim umjetničkim i ideološkim sistemima (Stilinović, Irwin).“⁶¹ Štoviše, Stilinovićevo prijateljstvo s članovima grupe rezultiralo je brojnim grupnim izložbama i dugogodišnjom suradnjom.⁶² Prema Šuvakoviću, „retroavangarda citira i ukazuje na avangardne utopijske ikonografije te njihovu etabliranost i istrošenost u modernističkom društvu.“⁶³ Autor dodaje kako stav retroavangardne poetike jest da je „svaka umjetnost podložna političkoj manipulaciji, osim one koja govori jezikom te iste manipulacije“,⁶⁴ što je podudarno sa Stilinovićevim umjetničkim strategijama. Irwinov rad *Retroavangarda* u osnovi se sastoji od velikog panela na kojem se smjenjuju vizuali i tekstovi različitih vrsta. Osim što se pritom Irwin referira na vlastitu praksu, oni koriste i druge umjetničke pristupe koji su postojali na jugoslavenskom prostoru u 20. stoljeću te u koncept uključuju Mladena Stilinovića i beogradskog Maljeviča. Tako kritički preispituju moć modernističkog hrama MoMA-e i dijagrama koji je napravio Alfred H. Barr 1936. godine za izložbu *Cubism and Abstract Art*.⁶⁵ Juliane Debeusscher smatra kako Irwinova *Retroavangarda* uzima postupak koji već koriste njezini protagonisti kao sliku unutar slike, odnosno radi se o činu kopiranja i kolažiranja te reaproprijacije znakova, što je zamišljeno kao strategija otpora.⁶⁶

⁵⁹ Ješa Denegri, „Anakronisti ili slikari memorije“, u: *Republika* 41 (1985.), str. 199.

⁶⁰ Spontana suradnja petorice mladih umjetnika (Dušan Mandič, Mirjan Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek i Borut Vogeljik) na ljubljanskoj punk i graffiti sceni početkom osamdesetih godina prošlog stoljeća rezultirala je osnivanjem grupe Rrose Irwin Sélavy. Zajedno s glazbenom grupom Laibach i kazališnom skupinom Gledališče Sester Scipion Nasice te skrativši ime u IRWIN, postali su dijelom kolektiva Neue Slowenische Kunst (NSK).

⁶¹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik*, 2005., str. 320.

⁶² Stilinović je prvi put održao predavanje *Pohvala lijenosti* na izložbi NSK država u Gentu (1993.), a sudjelovao je i na izložbama retroavangarde. – Branka Stipančić, „Biography“, <https://mladenstilinoVIC.com/bio/> (pregledano 12. veljače 2020.)

⁶³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik*, 2005., str. 547.

⁶⁴ Isto.

⁶⁵ Barrova tablica prikazuje razvoj moderne umjetnosti 20. stoljeća koja je i danas jedan od najrelevantnijih izvora za njezino proučavanje.

⁶⁶ Usp. Juliane Debeusscher, „Retroavangarde: Vertiginous Forms of Representation“, <http://www.irwin-nsk.org/texts/retroavangarde-vertiginous-forms-of-representation/> (pregledano 15. srpnja 2019.)

– Treba dodati kako je Marina Gržinić, pogotovo svojim kritičkim tekstovima, u devedesetima teorijsko-kritička podrška Irwinu. Posebno zanimljivu tezu razvija o Stilinoviću, beogradskom Maljeviču i NSK-u, primijenivši na njih hegelijansku dijalektiku i pozicioniravši ih redom kao tezu, antitezu i sintezu. Više u: Marina Gržinić, *Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Post-Socialism & Retro-Avat-Garde*, Beč: springerin, 2000.



Slika 7. Irwin, *Retroavangarda*, 1997.

Retroavangarda otkriva istočnoeuropske avangarde kao svojevrsno „potisnuto mjesto“ unutar kulturne hegemonije Zapada, odnosno ona retrospektivno rekonstruira „cenzurirano mjesto“ zapadne povijesti umjetnosti.⁶⁷ U poglavlju se Stilinovićeve praksa dovela u vezu s aktualnim umjetničkim tendencijama na jugoslavenskom prostoru, kako bi se pojasnila njegova usidrenost u određeni društveno-politički kontekst. S obzirom na to da je retroavangarda jedan od prvih pokušaja stvaranja alternativnog kanona onom zapadnjačkom, u nastavku rada će biti problematizirano čitanje upravo takve specifične umjetničke prakse iz rakursa zapadnjačke publike, što su navedeni protagonisti osvijestili i prije tektonskih događanja na globalnoj sceni nakon 1989. godine.

⁶⁷ Jasmin Hasanović, „Neue Slowenische Kunst: Politčko čitanje umjetnosti kao retrogradne nadidentifikacije s budućnosti“, https://www.academia.edu/31180498/Neue_Slowenische_Kunst_Politi%C4%8Dko_%C4%8Ditanje_umjetnosti_kao_retrogradne_nadidentifikacije_s_budu%C4%87nosti (pregledano 12. veljače 2020.)

4. Prvi nastupi na međunarodnim izložbama

Usporedno s izlaganjem na lokalnoj sceni sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća, Stilinović sudjeluje i na međunarodnim izložbama, poput izložbe nove jugoslavenske umjetnosti u galeriji Współczesna u Varšavi 1976. godine i izložbe u Galleriji Civica d'arte moderna u Modeni 1977. godine. Denegri ističe kako su navedena sudjelovanja ostvarena direktnim pozivanjem autora.⁶⁸ Stilinović je kao jugoslavenski predstavnik izlagao i na Pariškom bijenalu 1977. godine uz Zorana Popovića, Rašu Todosijevića i Grupu 143.⁶⁹

Jedna od najznačajnijih međunarodnih izložbi koja je otvorila prostor za diskusiju o recepciji nezapadnjačkih umjetnika na Zapadu je *Works and Words* u De Appelu u Amsterdamu (1979.). Bila je to prilika za Stilinovića, kao i ostale umjetnike, teoretičare i kritičare iz Jugoslavije,⁷⁰ tadašnje Istočne Njemačke, Mađarske, Poljske i Čehoslovačke da se predstave zapadnjačkoj publici. Izložba je izvorno zamišljena kao događaj koji će predstaviti umjetnost „iza željezne zavjese, kao nešto što se rijetko viđa u inozemstvu“, nastojeći grupirati radove iza opisa „disidentska umjetnost“.⁷¹ Međutim, ubrzo su izazvane polemike oko definiranja i klasificiranja umjetničkog rada zastupljenih autora. Goran Đorđević odbio je sudjelovati na izložbi i poslao je pismo u kojemu upozorava kako bi se trebalo odmaknuti od političke odrednice jer su umjetnici iz Istočne Europe praktički prisiljeni prihvatiti bilo koju ponudu za izlaganje, s obzirom na to da su rijetke prilike kada se njihov rad prepoznaje kao umjetnički. Uz to, izložba je trebala eksplicitno ili implicitno iznova potvrditi univerzalnost umjetničke prakse Zapada, dok su priroda radova, njihov karakter i značaj bili potisnuti u pozadinu.⁷² Đorđević je time otvorio pitanja koja se tiču pojednostavljivanja društveno-političke i ekonomske situacije različitih zemalja, što je jedan od aspekata zapadnjačke perspektive koja se problematizira u nastavku rada.

⁶⁸ Ješa Denegri, „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“, u: *Nova umjetnička praksa 1966. – 1978.*, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 28. 9. – 22. 10. 1978.), (ur.) Marijan Susovski, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 12.

⁶⁹ Podatak je preuzet s internetske stranice arhiva i dokumentacije Pariškog bijenala, <http://skr.rs/9YQ> (pregledano 28. lipnja 2020.)

⁷⁰ Marina Abramović, Zoran Belić, Boris Demur, Ješa Denegri, Nuša i Srečo Dragan, Goran Đorđević, Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Vladimir Gudac, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Marko Pogačnik, Marijan Susovski, Raša Todosijević i Biljana Tomić.

⁷¹ „Introduction“, u: *Works and Words. International Art Manifestation Amsterdam*, katalog izložbe (De Appel, Amsterdam, 15. 9. – 30. 9. 1979.), (ur.) Josine Van Droffelaar, Piotr Olszanski, Amsterdam: De Appel, 1980., str. 1.

⁷² Goran Djordjevic, „Letter to De Appel in 1979 / reaction to the invitation to participate in Works and Words“, u: *Works and Words. International Art Manifestation Amsterdam*, katalog izložbe (De Appel, Amsterdam, 15. 9. – 30. 9. 1979.), (ur.) Josine Van Droffelaar, Piotr Olszanski, Amsterdam: De Appel, 1980., str. 89. – Nakon primitka Đorđevićevog pisma, kustosi su izložbu naslovili *Works and Words* kako bi lokalni i inozemni umjetnici mogli ravnopravno sudjelovati na njoj.

Stilinović je na izložbi *Works and Words* održao performans *Odnos noga – kruh* i predavanje na hrvatskom jeziku,⁷³ svjestan svoje pozicije u kojoj ga publika neće razumjeti. Došao je na pozornicu s kruhom pod rukom, zalijepio fotografski niz šutiranja kruha nogom na zid, stavio kruh na pod i stajao pored njega oko minutu.⁷⁴ Stipančić piše kako bi „netko pomislio da je šutiranje kruha agresivan čin, no prema Barthesu, kruh je obilježje vrline, religije, rada, muke, nužde, siromaštva, a s druge strane, on je sredstvo ucjene: tirani pokoravaju narod prijeteći mu da će ostati bez kruha.“⁷⁵ Performansom je ironično otvorio temu njegove svrhovitosti (jer ako mu je cilj fotografska komunikacija, čemu čitav proces odvijanja performansa),⁷⁶ dok je predavanje bilo na tragu razmišljanja o (ne)komunikativnosti jezika (što će kulimirati idejom u jednom od najpoznatijih Stilinovićevih radova *Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*).



Slika 8. Mladen Stilinović tijekom izvođenja performansa *Odnos noga – kruh* u De Appelu u Amsterdamu, 1979.

Zanimljiv segment Stilinovićeve izložbenog predstavljanja u inozemstvu posvećen je njegovim umjetničkim knjigama koje izlaže u susjednim zemljama u osamdesetima. Uz Oliveru Grbić, Stilinović je bio jedini predstavnik s jugoslavenskog prostora na izložbi *15. Internationale Malerwochen / 15th International Workshop of Painters* (1980.). U organizaciji Neue Galerie u

⁷³ U sklopu filmskog programa izložbe prikazani su Stilinovićevi kratki filmovi *Bježi* (1973.) i *Zidovi, kaputi, sjene* (1974.).

⁷⁴ Branka Stipančić, „Mladen Stilinović: Knjige kao djelo umjetnika“, u: *Mladen Stilinović – Hoću kući: Knjige umjetnika 1972. – 2006.*, (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: WHW, 2008., str. 26.

⁷⁵ Branka Stipančić, *Mišljenje je forma energije*, 2011., str. 130.

⁷⁶ U duhu konceptualne umjetnosti Stilinović koristi fotografiju kao sredstvo za prenošenje ideje, odnosno zanemaruje tehničke i estetske odrednice rada.

Grazu održan je i *Trigon*⁷⁷ (1981.) koji, uz Austriju kao domaćina, tradicionalno uključuje još Italiju i Jugoslaviju. Tadašnja tema – umjetnost između internacionalizma i regionalizma – zanimljiva je iz jugoslavenske pozicije u kojoj je pitanje regionalizma bilo potrebno razmotriti u širem kontekstu multinacionalne države. Izložba knjiga *Künstlerbücher*⁷⁸ u okviru Frankfurter Kunstverein (1981.) uključila je predstavnike iz čitavog svijeta, od Australije, Belgije, Francuske, Engleske i Kanade do SAD-a, Švedske i drugih. Umjetničke knjige predstavljene su kao umjetnička djela, jeftin i demokratski oblik distribucije koji postoji neovisno o umjetničkom tržištu i tradicionalnoj distribuciji umjetnosti.⁷⁹ Obilježje izloženog materijala proširilo je predodžbu o mogućoj upotrebi medija (knjiga kao izložbeni artefakt) i izložba je bila namijenjena upoznavanju nepoznatog, osvješćivanju izdavača te poticanju na prikupljanje i intenziviranje znanja.⁸⁰

Osim Stilinovića, i ostali protagonisti zagrebačke umjetničke scene (Vlado Martek, Sanja Iveković, Tomislav Gotovac, Goran Trbuljak i drugi) sudjelovanjem su na grupnim izložbama u inozemstvu stjecali međunarodni ugled i prije devedesetih godina prošlog stoljeća. Iako je navedeno dokaz njihove prisutnosti na međunarodnoj sceni, ona se ipak ne može mjeriti s događajima nakon 1989. godine. Tada su se prvi put susreli s izazovima recepcije i interpretacije njihova rada u okviru zapadnjačkih institucija, kao i s globalnim umjetničkim tržištem.

⁷⁷ Na popisu koji je sastavio Davor Matičević našli su se Vladimir Gudac, Vladimir Jovanović, Mladen Stilinović i Gorki Žuvela.

⁷⁸ Marijan Susovski odabrao je knjige nastale u suradnji Marine Abramović i Ulaya, zatim knjige Attila Csernika, Gorana Đorđevića, Vladimira Gudca (izložen je i rad s Josipom Stošićem), Sanje Iveković, Kataline Ladik, Vlade Marteka, Tomislava Gotovca i Gorana Trbuljaka.

⁷⁹ Peter Weiermair, „Zur Ausstellung der KÜNSTLERBÜCHER im Frankfurter Kunstverein“, u: *KÜNSTLERBÜCHER*, katalog izložbe (16. 10. – 23. 10. 1981.), Frankfurt am Mein: Frankfurter Kunstverein, bez paginacije.

⁸⁰ Isto.

5. Drugi – uvod u ideološki konstruirane identitete

Nakon 1989. godine i uspostave jedinstvenog ideološko-političkog i ekonomskog modela globalizacije, omogućeni su postupni procesi dekolonizacije koji su obilježili kraj 20. stoljeća. Budući da je tada Zapad suočen s brojnim drugim kulturama i umjetnostima, Vivek Chibber tvrdi kako je „postkolonijalna teorija postala dominantnom teorijom u proteklih četvrt stoljeća te je uzela mjesto koje je prije toga pripadalo marksizmu, kao forma kritike i kao eksplanatorna teorija, u proučavanju onoga svega onoga što ne pripada Zapadu.“⁸¹ Napuštanje muškog patronizirajućeg zapadnjačkog koncepta rezultiralo je razvijanjem koncepta tzv. Drugoga. Ako se ranije dominantna pozicija u umjetničkom svijetu postizala putem univerzalne vrijednosti zapadnjačke moderne umjetnosti, Igor Zabel je tvrdio kako se od tog časa postiže kroz definiciju Drugoga.⁸² Na različite načine većina postkolonijalnih teorija slijedi obrazac koji je kritički analizirao Edward W. Said u svojoj knjizi *Orijentalizam* (1978.). Na europskom području polarizacija je uzrokovana hladnoblokovskom podjelom na Zapad i Istok, kapitalistički i socijalistički, centralni i periferni, kolonijalni i postkolonijalni.⁸³ Nova globalna situacija potaknula je stvaranje različitih teorijskih obrazaca i inicijativa koje nastoje objasniti i opisati nezapadnjačku umjetnost.⁸⁴ Međutim, treba imati na umu kako pisanje povijesti, kao i povijesti umjetnosti, nije neutralan i objektivian pothvat i određeni će događaji, osobe ili historijski „važniji“ trenuci biti naglašeniji i istaknutiji od drugih, iako potencijalno nisu zaslužili postati dijelom *mainstream* reprezentacije.⁸⁵ Piotr Piotrowski ponudio je alternativnu teoriju povijesti umjetnosti koja podrazumijeva dekonstrukciju povijesti zapadnjačke umjetnosti. Dosad se pretpostavljalo kako se umjetnost „razvija“ u središtima modernističke umjetnosti poput Berlina,

⁸¹ Lidija Haas, „Postkolonijalno zamračenje (intervju s Vivek Chibber)“, u: *Zarez* 383 (2014.), str. 4.

⁸² Igor Zabel, *Contemporary Art Theory*, 2012., str. 31.

⁸³ Navedena odrednica kritički se promišlja u dugoročnom projektu *Former West* koji provodi umjetnička platforma BAK, basis voor actuele kunst u nizozemskom Utrechtu. Postavlja se sljedeće pitanje: ako su nakon 1989. godine Istok i Zapad jednaki, zašto se uvijek govori o „bivšem Istoku“ (ili „bivšem Istočnom bloku“), ali ne i o „bivšem Zapadu“? Na taj način su pozicije samo naizgled ravnopravne, dok Zapad i dalje drži dominaciju. Više u: „Former West“, <https://formerwest.org/About> (pregledano 3. studenoga 2019.)

⁸⁴ Nakon 1989. godine i tektonskih geopolitičkih promjena koje su označile novi globalni ekonomski poredak, i zahvaljujući rastućoj popularizaciji Interneta, intenzivno se istražuje umjetnost diljem svijeta, istovremeno vrednujući značenje lokalne povijesti umjetnosti. Smatra se kako postoje dvije značajne tendencije u proučavanju globalne povijesti umjetnosti. Jedna je oprimjerena poznatom studijom Jamesa Elkinsa *Is Art History Global* iz 2007. godine koja istražuje mogućnost postojanja istinske globalne ili svjetske umjetnosti na temelju istraživanja mogu li se povijesnoumjetničke prakse smatrati globalnima. Druga opcija, suženog istraživačkog fokusa, pod globalnom umjetnošću smatra samo onu koja je kreirana u doba globalizacije, dakle suvremena umjetnost. Pristaše navedenog mišljenja su Hans Belting, Peter Weibel i Andrea Buddensieg u knjizi *The Global Contemporary, Art Worlds after 1989*. Isto tako, oformljeni su različiti istraživački programi koji se bave globalnom umjetničkom situacijom. Primjerice, u MoMA-i je 2009. godine osnovan međudjelni istraživački program *Contemporary and Modern Art Perspectives* (C-MAP) koji potiče višegodišnje proučavanje povijesti umjetnosti izvan Sjeverne Amerike i Zapadne Europe, dok sličan program pod nazivom *The Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative* provodi Guggenheim Museum u New Yorku.

⁸⁵ Usp. Igor Zabel, *Contemporary Art Theory*, 2012., str. 47.

Beča, Londona i New Yorka, dok periferne sredine pasivno preuzimaju utjecaje i trendove.⁸⁶ Naravno, može se dogoditi da se značajni autori pojave na margini umjetničke geografije, ali njihovo prepoznavanje i povijesnoumjetničko „posvećivanje“ mora se dogoditi unutar centra, na zapadnjačkim izložbama i u publikacijama.⁸⁷ Piotrowski je vlastitu teoriju nazivao horizontalnom povijesti umjetnosti koja će se u potpunosti ostvariti tek kada se dokine granica između umjetničkog centra i periferije.⁸⁸

Zabel je smatrao kako je skandal na otvorenju izložbe *Interpol* (Färgfabriken Contemporary Art Centre u Stockholmu, 1996.) ilustrativan primjer za razumijevanje pojma Drugoga. Uz to, izložba je potvrdila činjenicu kako intervencija u tuđi rad⁸⁹ može imati ozbiljne posljedice za kolektivni identitet. Ruski performer Alexander Brener uništio je djelo drugog umjetnika koji je sudjelovao na izložbi, dok je drugi ruski umjetnik Oleg Kulik, na otvorenju imitirao psa na uzici, nakon čega je uhićen. Incident je pratilo pismo koje su potpisali ostali sudionici izložbe (uglavnom zapadnjačkog podrijetla) u kojemu su kritizirali akcije ruskih kolega, koristeći uglavnom argumente bliske politici, a ne umjetnosti. U očima zapadnjačkih umjetnika ruski umjetnici predstavljali su kolektivni identitet i njihovo ponašanje percipirano je kao „stav Istoka.“⁹⁰ Tako su ruski umjetnici u odnosu prema zapadnjačkima doživljeni kao Drugi. Nadalje, Zabel je istaknuo kako i dalje postoji tek nekoliko umjetnika koji reprezentiraju države i kulture, pri čemu je Zapad samo naizgled prihvatio autore s nekadašnjeg prostora Istočne Europe.⁹¹ Treba napomenuti kako se prostor Istočne Europe često reducira i povezuje s Rusijom i iz tržišnih razloga. Ruska avangarda trenutno je najpopularniji segment ruskog tržišta umjetnina.⁹²

⁸⁶ Andre Breton izjavio je u svom predavanju 29. ožujka 1935. godine kako se nadrealizam istodobno razvija i u Parizu i u Pragu. Usp. Piotr Piotrowski, „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde“, u: *European Avant-Garde and Modernism Studies*, (ur.) Sascha Bru, Peter Nicholls, Berlin: De Gruyter, 2009., str. 51.

⁸⁷ Slučaj je to s poljskim konstruktivistima Katarzynom Kobro i Władysławom Strzemińskim, kao i sa suvremenim autorima kao što je Mirosław Bałka, ili ranije, Krzysztof Wodiczko, koji još živi u New Yorku. U kontekstu postjugoslavenske umjetnosti najpoznatiji primjeri su Marina Abramović i Braco Dimitrijević. Usp. Piotr Piotrowski, „1989: The Spatial Turn“, u: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London: Reaktion Books, 2012., str. 26.

⁸⁸ Usp. Piotr Piotrowski, *Toward a Horizontal History*, 2009., str. 54.

⁸⁹ Modernističkoj povijesti umjetnosti Zapada koncept je poznat još od Roberta Rauschenberga i rada *Erased de Kooning Drawing* 1953. godine.

⁹⁰ Igor Zabel, *Contemporary Art Theory*, 2012., str. 24.

⁹¹ Branka Stipančić, „Igor Zabel: Manifesta 3: European Biennial of Contemporary Art, Ljubljana, Slovenia“, u: *Život umjetnosti* 63 (2000.), str. 81.

⁹² „Discovery: a Russian avant-garde detective story“, https://www.christies.com/features/Discovery-Tracing-the-truth-about-a-Russian-avant-garde-masterpiece-8907-1.aspx?sc_lang=en (pregledano 28. lipnja 2020.) – Aukcijska kuća Sotheby's prodala je sliku Kazimira Maljeviča za 60 milijuna dolara 2008. godine, što je zasad najveća cijena koju je postigao ruski autor. Više u: Souren Melikian, „Work by Kazimir Malevich sold for record \$60 million“, <https://www.nytimes.com/2008/11/06/arts/06iht-melik5.html> (pregledano 28. lipnja 2020.)

Međutim, prisutnost Drugoga u zapadnjačkom kanonu nije dovoljna i njegova vidljivost ne garantira poziciju moći. Naprotiv, Zdenka Badovinac tvrdi kako može biti ciničnim izrazom nove vrste kolonijalizma bogatih država.⁹³ Danas na Zapadu konceptualna umjetnost ima svoju publiku, kolekcionare i značajne institucije koje je prate i promoviraju. Unutar globalne umjetničke mreže glavnina institucionalnog kapitala i dalje se nalazi u zapadnjačkom svijetu te bi se moglo reći kako Zapad nastavlja određivati što umjetnost jest i što umjetnost nije.⁹⁴ Stilinović je jednom prilikom komentirao sljedeće:

Ljudi vani često ne znaju najosnovnije stvari o Jugoslaviji, a od nas se očekuje da znamo sve o Europi. Tako nas prosuđuju, s jedne strane da smo polu-plagijatori europske umjetnosti, a s druge bez ikakvog poštovanja za ono što je specifično jugoslavenko. To je svojevrsni kolonijalni stav.⁹⁵

Umjetničke prakse koje su izostale iz zapadnjačkog kanona dugo su vremena tumačene kao one koje kasne u umjetničkom razvoju, kopiraju Zapad ili su manje vrijedne.⁹⁶ Lokalna umjetnička proizvodnja nije dovoljno dobra u usporedbi s univerzalnom vrijednosti modernističkog kanona i tradicionalno je smatrana amaterskom. Indikativnu izjavu koja potvrđuje stereotipe o nazadnosti nezapadnjačkih umjetnosti izrekao je selektor 50. Venecijanskog bijenala Francesco Bonami,⁹⁷ iako je iskazao veliki interes za nezapadnjačku umjetnost, što je ideja koju je nekoliko godina prije uveo njegov prethodnik Harald Szeemann. Sekcije arapske, azijske, južnoameričke, afričke i bliskoistočne umjetnosti bile su zastupljenije nego ikada na Bijenalu, no Bonami je zaključio „da je ta umjetnost u njezinom suvremenom tijeku tek blijeda sjena umjetnosti Zapada i da je ono što nam od tamo dolazi zapravo ono što na tim prostorima opstoji kao folklorna rukotvorina koja se izdaje za suvremenu umjetničku

⁹³ Zdenka Badovinac, „Introduction“, u: *2000+ Arteast Collection: The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West; From the 1960s to the Present*, katalog izložbe (Moderna galerija, Ljubljana, 24. 6. – 24. 9. 2000.), (ur.) Zdenka Badovinac et al., Ljubljana: Moderna galerija, 2000., str. 17.

⁹⁴ Igor Zabel, *Contemporary Art Theory*, 2012., str. 34.

⁹⁵ „MLADEN STILINOVIĆ“, u: *Fra–Yu–Kult – Frakcija jugoslavenske kulture*, katalog izložbe (369 Gallery, Edinburgh, rujan 1990.), Široki Brijeg: Muzej Široki Brijeg, 1990., str. 139.

⁹⁶ Stilinović je komentirao takav stav na izložbi *Nuevo Arte de Croacia / New Croatian Art* (Muzej suvremene umjetnosti u Santiago de Chileu, 1997.): „Najviše su se – nemajući dakako informacija o nama – čudili kako su ti svi naši radovi i razmišljanje naših autora vrlo suvremeni, jer, znate, ljudi u svijetu i dalje nas brkaju s nekadašnjim svijetom iza željezne zavjese, što mene više ne zbunjuje jer sam ta čuđenja davno prošao.“ – Branko Kostelnik, „Umjetnik koji je beskompromisno odlučio živjeti za umjetnost“, u: *Nedjeljni vjesnik*, Zagreb, 3. kolovoza 1997., str. 14.

⁹⁷ Bonami je bio kustos 50. Venecijanskog bijenala u okviru kojeg je, zahvaljujući koncepciji Igora Zabela, Stilinović predstavljen radom *Rječnik – bol*.

praksu.⁹⁸ Njegova izjava doprinijela je opstanku problematične predodžbe, posebice uzme li se u obzir njegov autoritet u umjetničkom svijetu.

5.1. Manifesta – prividno garantirana jednakost

Iako Stilinović nije izlagao na Manifesti, važno ju je spomenuti jer se u njezinu primjeru ogledaju društveni i politički faktori koji mnogo govore o svijetu u kontekstu kojeg se prezentira njegov rad. Manifesta (Europsko bijenale suvremene umjetnosti utemeljeno 1996. godine) je zamišljena kao platforma koja je za jedan od svojih prvih ciljeva postavila povezivanje povijesno različitih kultura Istočne i Zapadne Europe, time omogućavanje umjetničke i kulturne razmjene. Međutim, Šuvaković smatra kako je s Manifestom „stvoren 'visoka internacionalna druga liga' umjetnika (...), a da se pri tome ne izazove 'udar' ili, barem, 'poremećaj' u stabilnom tržišnom sistemu identifikacije i egzistencije velikih Majstora modernizma i postmodernizma koji konstruiraju svijet umjetnosti, ili grubo rečeno, 'prvu majstorsku ligu' umjetnika moderne i postmoderne.“⁹⁹ Ostaje pitanje o jednakosti početnih pozicija umjetnika, a koje su povezane s ekonomskom situacijom zemlje iz koje dolaze te njezinim utjecajem na umjetničku praksu općenito.

Umjetnica Andreja Kulunčić je kao sudionica *Manifeste 4* (2002.) u centru grada Frankfurta postavila 10 različitih plakata s fotografijama ostalih sudionika. Plakati su uključivali podatke o zemlji iz koje autor dolazi, prosječnu godišnju plaću u zemlji i njegovu ili njezinu godišnju zaradu. Primjerice, umjetnički prihod autora iz Nizozemske bio je 19 000 eura te godine, iz Hrvatske 100 eura, dok ga u Albaniji nije bilo, što je dokaz o nevjerovatnim razlikama između tržišta na nacionalnom nivou u odnosu na europsku razinu. Kulunčić je usporedila i financijsku podršku pojedinih zemalja, uključujući dodjelu stipendija i prostora za atelje, različite rezidencije, autorovu zaradu od prodaje radova i slično. Rezultati su pokazali kako je omjer 5:1 u korist Zapada, odnosno umjetnik iz Zapadne Europe ima 5 puta veće prihode.¹⁰⁰

⁹⁸ Vinko Srhoj, „Venecijanski bijenale na putovima autorskih koncepcija (2003. – 2017.)“, u: *Ars Adriatica 7* (2017.), str. 365.

⁹⁹ Usp. Miško Šuvaković, *Pojmovnik*, 2005., str. 194.

¹⁰⁰ Podaci preuzeti sa službene internetske stranice umjetnice, <http://www.andreja.org/> (pregledano 22. veljače 2020.)

6. Stilinovićeви radovi na međunarodnim izložbama nakon 1989. godine

Analiza materijala je pokazala kako su Stilinovićeви najčešće predstavljeni radovi u inozemstvu *Umjetnik pri radu*, *Eksploatacija mrtvih*, *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist* i *Rječnik – bol*. Svaki od radova je primjer za autora važne umjetničke teme poput ideologije, komunikacije, bola i rada, koje su više ili manje premrežene u svim segmentima njegove karijere. Budući da se autor bavi politikom i kulturom, za razumijevanje njegova djela neizostavan je kontekst.¹⁰¹ Isto tako, treba imati na umu kako „umjetnička djela ne govore sama za sebe, ona govore i o kontekstu, te ih se od početka percipira kao znakove koji promatrača informiraju o stanju u dijelu svijeta iz kojega potječu.“¹⁰²

U analizi se postavilo pitanje o pristupačnosti predstavljenog materijala prosječnom posjetitelju, pretpostavljajući kako se stručna publika poput likovnih kritičara i povjesničara umjetnosti za izložbe priprema čitanjem kataloga i praćenjem dodatnih programa. U cilju elaboracije interpretacijskih strategija Stilinovićeva djela, razmatraju se fenomeni i pojave koji su prisutne u suvremenom društvu te redovito povezivani s polemikama o Zapadu i nezapadnjačkim prostorima. S obzirom na to da se tijekom analize utvrdilo kako su Stilinovićeви radovi nastali u jugoslavenskom kontekstu najzanimljiviji Zapadu, razmatra se govor Zapada o određenom geografskom prostoru te postojanje kulturoloških predodžbi o nezapadnjačkom prostoru. Odabrani su reprezentativni primjeri koji pokazuju kako se Stilinovićeв rad dovodi u vezu s različitim problematičnim narativima koji su još uvijek implicitno prisutni u međunarodnom kontekstu.

6.1. Diskursi o prostoru bivše Jugoslavije

Prostor nekadašnje Jugoslavije multietnički je i multikulturalni prostor na kojem su se tijekom burne povijesti izmjenjivali različiti hibridni i fluidni identiteti.¹⁰³ Katarina Luketić

¹⁰¹ Prema Šuvakovićevoj definiciji, kontekst je „okvir ili okruženje u kojem se pojavljuje, nastaje, upotrebljava, označuje i razumijeva predmet, situacija, događaj, biće, jezik, umjetničko djelo i njegovo značenje. Kontekstualne teorije značenja pokazuju da značenje umjetničkog djela i djelovanja ne određuje njegova unutrašnja struktura likovnih i semiotičkih aspekata nego kontekst u kojem ono nastaje i funkcionira.“ – Miško Šuvaković, *Pojmovnik*, 2005., str. 318.

¹⁰² Boris Groys, „Povratak iz budućnosti“, u: *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, (ur.) Nada Beroš, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006., str. 30.

¹⁰³ Denegri koristi pojam „jugoslovenski umjetnički prostor“ koji podrazumijeva geografsko područje i političko okruženje u kojemu se odvijao u isti mah policentrični i decentralizirani, istovremeno objedinjeni umjetnički život u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji. Usp. Ješa Denegri, „Unutar ili izvan 'socijalističkog modernizma'? Radikalni stavovi na jugoslovenskoj umjetničkoj sceni 1950 – 1970“, u: *Šezdesete*, (ur.) Irena Lukšić, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2007., str. 47.

istaknula je kako „govoriti o odnosima geografskih prostora i kultura prije svega znači govoriti o složenim odnosima moći, kako u prošlosti, tako i danas.“¹⁰⁴

Međutim, u javnom i akademskom diskursu za područje bivše Jugoslavije moguće je uočiti opise koji se dovode u vezu s istočnoeuropskim, srednjoeuropskim i balkanskim prostorom.¹⁰⁵ Navedeni ideološki konstruirani identiteti najčešće su vidljivi u naslovima pojedinih izložbi. Oni funkcioniraju kao pojednostavljeni narativ za zapadnjačku publiku, formirajući istovremeno više ili manje implicitan interpretacijski okvir koji utječe na posjetiteljevo iskustvo prezentiranih autora, umjetničkih radova i drugih popratnih materijala izložbe.

6.1.1. Istočnoeuropski prostor

Jugoslavenski prostor često se na Zapadu poistovjećuje s Istočnom Europom, ponekad i sa Rusijom, odnosno bivšim Sovjetskim Savezom. Prema Larryju Wolffu, Istočna Europa je prve obrise zadobila u razdoblju prosvjetiteljstva kada se u zapadnim centrima budi svijest o dijelu koji nije smatran potpuno europskim.¹⁰⁶ Prvi zapisi diplomatskih putnika iz Zapadne Europe svjedoče o njihovom doživljaju drugog prostora, ne poznavajući pritom u potpunosti prostore na zemljovidu.¹⁰⁷ S vremenom se geografski istok Europe počeo „sve češće, a često i isključivo, poistovjećivati s gospodarskom nazadnošću, nepostojanjem društvenih institucija i odnosa svojstvenih razvijenom kapitalističkom Zapadu, s iracionalnim i praznovjernim kulturama koje nije dotaklo zapadnjačko prosvjetiteljstvo.“¹⁰⁸ Kada su neprestani sukobi između Sjedinjenih Američkih Država i država predvođenih Sovjetskim Savezom rezultirali hladnoblokovskom podjelom Europe i svijeta, polarizacija stvorena krajem 17. stoljeće doživjela je svoj vrhunac. Od 1945. do 1990. godine Istočna Europa je bila zaseban entitet kojim je, ovisno o tome koliko su mu pojedine države gravitirale, više ili manje upravljao Sovjetski Savez. Jedna od najznačajnijih kulturnih razmjena između Zapada i tadašnje Istočne Europe je izložba *Paris – Moscow*¹⁰⁹

¹⁰⁴ Katarina Luketić, *Balkan: Od geografije do fantastije*, Zagreb, Mostar: Algoritam, 2013., str. 12.

¹⁰⁵ Jedan od svjetski najpoznatijih rumunjskih umjetnika Dan Perjovschi ironično je problematizirao poziciju umjetnika spomenutog prostora: „Sredinom devedesetih predstavljao sam Srednju Europu, krajem devedesetih dolazio sam iz Istočne Europe, na kraju milenija iz Jugoistočne Europe, sada s Balkana. Nikada se nisam maknuo iz Bukurešta.“ – U: „Leaflet for Hungry Man, Reach for the Book. It is a Weapon!“, https://www.whw.hr/download/hungrymanmatter_leaflet.pdf (pregledano 16. veljače 2020.)

¹⁰⁶ Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilisation on the Mind of Enlightenment*, Palo Alto: Stanford University Press, 1994., str. 4.

¹⁰⁷ Isto, str. 173.

¹⁰⁸ Marija Todorova, *Imaginary Balkan*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2015., str. 29.

¹⁰⁹ Zahvaljujući tadašnjem ravnatelju Pontusu Hultenu, u Centru Georges Pompidou realizirano je još nekoliko velikih međunarodnih izložbi koje svjedoče o važnosti kulturne razmjene. U samo nekoliko godina, uz izložbu *Paris-Moscow*, organizirane su i izložbe *Paris – New York*, *Paris – Berlin* i *Paris – Paris*.

(1979.) u pariškom Centru Georges Pompidou.¹¹⁰ S obzirom na jugoslavensku vanjsku politiku, država je kao dio Pokreta nesvrstanih meandrirala između političkih silnica Zapadne i Istočne Europe. U Zapadnoj Europi diskusija se o povijesnom i kulturnom jedinstvu europskog prostora intenzivirala nakon pada Berlinskog zida. Zapadu su Sovjetski Savez i današnja Rusija prepoznatljivi zbog dugoročnih poveznica, zahvaljujući intenzivnoj kulturnoj razmjeni u 20. stoljeću. Pojačani interes za rusku avangardu početkom 20. stoljeća se „u početku svodio uglavnom na radoznalost za one ruske umetnike koji su postali internacionalno poznati živeći izvan svoje zemlje; a onda je dolazilo do toga da se Kandinski vezuje uz Bauhaus, Larionov i Gončarova za 'ruski balet', Šagal i Puni za Parisku školu, a Maljevič, Tatlin i Lisicki za nemački konstruktivizam.“¹¹¹

Iako se u tekstu izložbe *Promises of the Past – A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe* (Centar Georges Pompidou u Parizu, 2010.)¹¹² problematizira pojam Istočne Europe kao distinktivnog povijesnog i kulturološkog entiteta, pitanje ostaje otvorenim i ne nudi se alternativno rješenje za kategorizaciju prostora.¹¹³ Kustosi izložbe zanemarili su karakteristike kolektivnog izričaja, kakav je privlačan Zapadu, i istaknuli pojedine autorske osobnosti, čime su zaobišli specifično političku kontekstualizaciju. U tekstu izložbe *Ostalgia* (The New Museum of Contemporary Art u New Yorku, 2011.)¹¹⁴ pogrešno se sugeriralo kako različite individualne umjetničke prakse i kulturne pozadine iz središnje, istočne, južne i sjeverne Europe, čak i nekih azijskih zemalja, pripadaju istom kulturnom miljeu.¹¹⁵

¹¹⁰ Prva značajnija i opsegom veća publikacija na Zapadu o konceptualnoj umjetnosti je knjiga Lucy Lippard *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973.) koja funkcionira kao kronika jednog vremena, izrazito dokumentarističkog karaktera. Autorica je u pregled s jugoslavenskog prostora uključila Grupu OHO. Što se tiče ostalih publikacija, talijanski likovni kritičar i povjesničar umjetnosti Achille Bonito Oliva proučavao je razlike između avangardi u Europi i Americi te objavljivao diskusije u časopisu *Art Dimension* (1975.), kao i članak „Europe–America, The different avantgardes“ (1976.). Klaus Groh je uključio u knjigu *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (1972.) Gorana Trbuljaka kao jugoslavenskog predstavnika, uz umjetnike iz Čehoslovačke, Jugoslavije, Poljske, Rumunjske, SSSR–a i Mađarske.

¹¹¹ Sonja Briski, „Povodom frankfurtske izložbe 'Rusko slikarstvo 1890. – 1917.'“, u: *Umetnost* 52–53 (1977.), str. 80.

¹¹² Na izložbi su predstavljeni i radovi Vojina Bakića, Davida Maljkovića, Dimitrija Bašičevića Mangelosa, Gorgone, Julija Knifera, Tomislava Gotovca i Sanje Iveković.

¹¹³ Christine Macel i Joanna Mytkowska, „Promises of the Past“, u: *Promises of the Past – A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, katalog izložbi (Centar Georges Pompidou, Pariz, 14. 4. – 14. 7. 2010.), Pariz: Centar Georges Pompidou; Zürich: JRP | Ringier, 2010., str. 18.

¹¹⁴ Na izložbi je sudjelovala i Sanja Iveković.

¹¹⁵ Alise Tifentale, „Ostalgia at the New Museum (Review Article)“, https://artmargins.com/ostalgia-the-new-museum/#ftn_artnotes1_1 (pregledano 21. kolovoza 2019.)

6.1.2. Srednjoeuropski i srednjoistočnoeuropski prostor

S obzirom na geografski položaj, pripadnost političkim sistemima i dijelovima zajedničke povijesti, jugoslavenski prostor veže se i uz sintagmu Srednja Europa. U tekstu prethodno spomenute izložbe *Works and Words* ističe se kako su avangardni umjetnici iz Srednje Europe rijetko pozivani na međunarodne umjetničke događaje koji se organiziraju u Zapadnoj Europi i SAD-u, pri čemu se misli na umjetnike iz Istočne Njemačke, Čehoslovačke, Mađarske, Poljske i Jugoslavije.¹¹⁶ Izložba *Aspekte / Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999* (Kunsthistorisches Museum u Beču, 1999.) je prva koja ispisuje konture razvoja moderne i suvremene srednjoeuropske umjetnosti između 1949. i 1999. godine u znanstveno-povijesnom kontekstu.¹¹⁷ Na njoj su izlagali umjetnici iz bivše Jugoslavije,¹¹⁸ Austrije, Poljske, Slovačke, Češke i Mađarske. Zanimljivo je primijetiti kako se u naslovu izložbe *Zeichen im Fluss* (Museum Moderner Kunst u Beču, 1990.) izbjegla geografska odrednica. Na izložbi su predstavljeni autori iz Češke, Slovačke, Mađarske i Jugoslavije.¹¹⁹ Kustos Wolfgang Dreschler organizirao je izložbu koja je za austrijsku publiku obuhvatila susjedne zemlje, bez obzira na pojedini politički sistem.¹²⁰

Maria Todorova je istaknula kako je velika moda Srednje Europe započela ranih osamdesetih s gotovo istodobnim objavljivanjem djela poznatih autora iz triju zemalja: Jenoa Szucs, Czeslawa Milosza i Milana Kundere.¹²¹ U teoriji umjetnosti poticaj za razmišljanje o konstrukt Srednje Europe ponudio je Thomas DaCosta Kaufmann u knjizi *Court, Cloister, and City: The Art and Culture of Central Europe, 1450 – 1800* (1995.) u kojoj daje pregled zanemarene umjetnosti u regiji. Još je značajniji njegov pionirski doprinos o alternativnom ispisivanju povijesti umjetnosti u knjizi *Toward a Geography of Art* (2004.) u kojoj razmatra kako su povezane geografija i povijest umjetnosti i, što je još važnije, kako se Srednja Europa

¹¹⁶ *Introduction*, 1980., str. 1.

¹¹⁷ Lóránd Hegyi, „About the Exhibition“, u: *Aspekte / Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999*, katalog izložbe (mumok, Beč, 18. 12. 1999. – 27. 2. 2000.), Beč: mumok, 1999., str. 6. – Treba dodati da su u katalog uvršteni tekstovi Dunje Blažević, Bojane Pejić i Branke Stipančić koji kontekstualiziraju jugoslavensku umjetničku situaciju.

¹¹⁸ Ivo Gattin, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Ivana Keser, Julije Knifer, Vlado Kristl, Dimitrije Bašičević Mangelos, Dalibor Martinis, Goran Petercol, Ivan Picelj, Aleksandar Srnec i Goran Trbuljak.

¹¹⁹ Treba napomenuti kako su djela umjetnika iz Slovenije i Hrvatske (grupa IRWIN, Vladko Martek i Mladen Stilinović) pobudila veliku pažnju i u dijelu austrijske likovne kronike ocijenjena su kao najvredniji prilozi unutar ove priredbe.“– Usp. Antun Maračić, „Moć u ogledalu slike“, u: *Start*, Zagreb, 1. rujna 1990., str. 69.

¹²⁰ Sandra Križić-Roban, „Znakovi u protjecanju“, u: *Život umjetnosti* 50 (1991.), str. 121.

¹²¹ Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, 2015., str. 235. – Zanimljivo je dodati kako Kundera Srednju Europu naziva „istočnom granicom Zapada.“, u: Milan Kundera, „Tragedija Srednje Europe“, u: *Gordogan* 7 (1985.), str. 292.

uklapa u širu sliku Europe, potom i svijeta.¹²² Piotrowski svrstava jugoslavenski umjetnički prostor u područje Srednjoistočne Europe, što je sugerirao naslovom knjige *Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945. – 1989.* (2011.). Piotrowski je napravio značajnu distinkciju, ne uključivši u svoj pregled Sovjetski Savez, koji je, osim političkog suvereniteta i dulje tradicije komunističkog pokreta, razvio posve drugačiji sustav odnosa prema umjetničkoj kulturi. Srednju Europu definira kao dio Europe koji se temeljem dogovora velesila u Jalti našao u sferi političkih utjecaja Sovjetskog Saveza.¹²³

6.1.3. Balkanski prostor

Jugoslavenski prostor promatra se i kao dio Balkana. Nakon što je Marina Abramović nastupila s performansom *Balkanski barok* na Venecijanskom bijenalu 1997. godine, sve češće se u međunarodnim umjetničkim krugovima govorilo o balkanskoj umjetnosti. Početkom novog tisućljeća dogodio se svojevrsni trend izložbi koje su na različite načine uglavnom pojačale mitologizaciju prostora. Šuvaković ističe kako su izložbe postavile važno pitanje o tome kako se rubovi Europe dovode u vezu sa središnjim pričama europske, odnosno zapadnjačke umjetnosti, u vrijeme kada se i rubovi i centri nastoje dekonstruirati i redefinirati radi stvaranja i mapiranja novih globalnih struktura.¹²⁴ Stilinović je početkom dvijetisućitih sudjelovao na svim važnijim izložbama koje su tematizirale Balkan: *In Search of Balkania* (Graz, 2002.), *Blut und Honig – Zukunft ist am Balkan* (Klosterneuburg, 2003.) i *In den Schluchten des Balkans – Eine Reportage / In the Gorges of the Balkans – A Report* (Kassel, 2003.). U kontekstu rada posebno se izdvaja izložba *Blut und Honig – Zukunft ist am Balkan*¹²⁵ jer je u njezinu realizaciju bio uključen Harald Szeemann, kustoska superzvijezda kojoj su brojni kritičari zamjerali upotrebu pojma Balkan.¹²⁶

¹²² Thomas DaCosta Kaufmann, „The Challenge of Central Europe to the Historiography of Art“, <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/theorie/TKaufmann1.pdf> (pregledano 4. studenog 2019.)

¹²³ Piotr Piotrowski, *Avangarda u sjeni Jalte*, 2013., str. 8.

¹²⁴ Miško Šuvaković, „Serbia as a Symptom of the Balkans: Internationalism & Globalization“, <https://eefb.org/perspectives/serbia-as-a-symptom-of-the-balkans-internationalism-globalization/> (pregledano 17. rujna 2019.)

¹²⁵ Na izložbi su od hrvatskih autorica i autora predstavljeni Vladimir Dodig Trokut, Sanja Iveković, Željko Kipke, Dalibor Martinis, Goran Petercol, Ivan Posavec te kulturno-umjetničko društvo Labin Art Express.

¹²⁶ Postoje primjeri i kada osoba „iznutra“ implicitno pridonosi postojanju spomenute predodžbe. Kustosica izložbe *Imaginary Balkans* (Site Gallery u Sheffieldu, 2003.) Breda Beban u pregovoru opisala je prostor Balkana kao „mjesto na kojem čovjek pati, strastveno želi i istovremeno preživljava po pravilu da se stvarnost, poput snova, često ne ostvaruje.“ – Breda Beban, „Foreword“, u: *Imaginary Balkans*, katalog izložbe (Site Gallery, Sheffield, 14. 9. – 26. 10. 2019.), Sheffield: Site Gallery, str. 5. – Važno je napomenuti da se autorica odselila iz Jugoslavije te dva desetljeća živjela u Londonu. Problem je što je u izložbu uključila samo hrvatske i srpske umjetnike koji bi trebali predstavljati prostor Balkana. Pitanje koje se neizbježno nameće jest: je li reproduciranje određenih stereotipnih narativa opravdano u slučaju želje za predstavljanjem umjetnika nezapadnjačkoj publici?

Szeemaanova ideja izložbe počiva na sastavnicama BAL-KAN, pritom pogrešno aludirajući na njihovo podrijetlo iz turskog jezika koje u prijevodu znače med i krv.¹²⁷

Izvorno je Balkan referiralo na „ime planinskog lanca, klasičnom upućenom zapadnom putniku bolje poznato kao 'antički Haemus', kojim se prolazi putem iz središnje Europe do Konstantinopola.“¹²⁸ Luketić napominje kako je jedno od imena za Balkanski poluotok bilo i Jugoistočna Europa (podrazumijevalo se da ona teritorijalno uključuje Albaniju, Bosnu i Hercegovinu, Bugarsku, Crnu Goru, Makedoniju, Rumunjsku, Srbiju i uvjetno Grčku, Moldaviju, Sloveniju, Hrvatsku, Tursku, tj. dio u Trakiji), ali „taj pojam asocira na nacističku geopolitiku (*Südosteuropa*) i on se počeo izbjegavati.“¹²⁹ S obzirom na višestoljetni sukob između Rima i Carigrada, kršćanstva i islama, kao i na kontinuiranu prisutnost Turaka i ratne sukobe na tom prostoru, dogodilo se simboličko i metaforičko obilježavanje jednog geografskog pojma i formiranje čitave imaginativne geografije Balkana koja do danas utvrđuje kolektivne predodžbe o ovom prostoru.¹³⁰ Todorova je najviše doprinijela razumijevanju pojma Balkana kao kulturnog i mentalnog konstrukta u knjizi *Imaginarni Balkan* (1997.) koja se danas smatra temeljnom studijom balkanizma.¹³¹ Teoretičarka je postavila Balkan kao označitelj, prema lingvističkoj postavci Ferdinanda de Saussurea o polisemiji jezičnog znaka, odnosno činjenice da neki označitelj uvijek ima više od jednog značenja. Upravo zbog činjenice kako je „zemljopisno nerazmrsiv od Europe, a ipak u kulturnom smislu konstruiran kao njeno unutrašnje 'drugo', Balkan je mogao zgodno apsorbirati niz eksternaliziranih političkih, ideoloških i kulturnih frustracija proizišlih iz napetosti i proturječja inherentnim regijama i društvima izvan Balkana.“¹³² Ideja nasilja i mita o barbarstvu pojavila se nakon balkanskih ratova i Prvog svjetskog rata, kada je prostor zadobio potpuno negativne konotacije.¹³³ Štoviše, prema zapadnjačkim kolektivnim predodžbama, Balkanu su pripisana sljedeća obilježja: „zvjerinjak ili otpad Europe, njezin mračan i nepristupačan predio, slijepo crijevo, divlja periferija, atavizam na civilizacijskom tijelu Europe.“¹³⁴ Negativnom predznaku grubosti i nasilja pridonijela su i ratna događanja na području Hrvatske početkom devedesetih godina prošlog stoljeća.

¹²⁷ Harald Szeemaan, „On The Exhibition“, u: *Blut und Honig – Zukunft ist am Balkan*, katalog izložbe (Sammlung Essl, Beč, 16. 5. – 28. 9. 2003.), (ur.) Harald Szeemann, Sammlung Essl, 2003., str. 26.

¹²⁸ Mark Mazower, „Imena“, u: *Balkan: kratka povijest*, Zagreb: Srednja Europa, 2003., str. 3.

¹²⁹ Katarina Luketić, *Balkan*, 2013., str. 187.

¹³⁰ Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, 2015., str. 30.

¹³¹ Todorova je nadahnuta Saidovim konceptom orijenta i paralelno s njim razvija vlastiti pojam balkanizma. Treba napomenuti kako se balkanizam ne smatra podvrstom orijentalizma jer, između ostalog, Balkan nema kolonijalnu povijest i radi se o konkretnom geografskom prostoru.

¹³² Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, 2015., str. 307.

¹³³ Isto, str. 203.

¹³⁴ Katarina Luketić, *Balkan*, 2013., str. 14.

Nadalje, na izložbi *Blut und Honig – Zukunft ist am Balkan* predstavljeno je 74 autora s vrlo širokog prostora Albanije, Bosne i Hercegovine, Bugarske, Kosova, Hrvatske, Grčke, Makedonije, Moldavije, Rumunjske, Slovenije, Srbije i Turske. Szeemaan je u uvodnom tekstu napisao kako „naslov izložbe evocira polove gnjeva i nježnosti, katastrofe i idile, nečega duboko ljudskog i univerzalnog.“¹³⁵ Time je eksplicitno ponovio višestruko problematičnu dihotomiju o ljubavi i nasilju, krvi i medu, mržnji i solidarnosti. Isto tako, naveo je kako bit izložbenog postava nije u prikazivanju egzotike, već u buđenju zapadnjačke osjetljivosti za postojanje ovog kulturnog krajolika.¹³⁶ Boris Buden smatrao je kako se umjetnici rado nazivaju balkanskima jer dobro znaju da Balkan nije naziv za zajednicu povezanu zajedničkom sudbinom ili kulturom kojoj oni nužno pripadaju, niti je to prava etiketa za umjetnost koju čine.¹³⁷ Razlog tomu krije se u činjenici suočavanja s globalnim umjetničkim tržištem u koje su se na neki način bili primorani uključiti. Stilinović je, uz rad *Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*, izlagao i instalaciju *Bol*.¹³⁸ Njegov rad *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist* afirmacija je novog stanja, odnosno kritika sustava vrijednosti koji je nametnuo engleski jezik, ne samo u umjetničkoj, već i u široj društveno-političkoj sferi zapadnog civilizacijskog kruga.



Slika 9. Mladen Stilinović, *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*, 1992.

¹³⁵ Harald Szeemaan, *On The Exhibition*, 2003., str. 26.

¹³⁶ Isto.

¹³⁷ Boris Buden, „Jebe lud zburjenog“, u: *Zarez* 107 (2003.), str. 11.

¹³⁸ Tema boli, povezana s ideologijom, politikom i komunikacijom, među najvažnijim je Stilinovićevim umjetničkim preokupacijama. Jedan od prvih radova na temu boli *The Game of Pain* nastao je još 1977. godine. Na kocki je napisao riječ *Bol* i od igrača, odnosno posjetitelja, zahtijevalo se da baci kocku. No kako god je on bacio, ona pada na riječ *Bol*. Ona je neizbježna. Za Stilinovića je bijela boja boli. S obzirom na to da moć oblikuje svijet, bilo bi preciznije reći da je bijela boja druga strana moći, sve je ništa i ništa je sve, a ono što ostaje su bol i smrt. – Usp. Igor Zabel, „General Equivalent“, u: *Mladen Stilinović: Pain*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2003., str. 8.

Rad je primjer autorove umjetničke strategije o istovremenoj istinitosti i lažnosti iskaza. Svjestan je da umjetnik itekako može biti onaj koji ne govori engleski, međutim, njegov uspjeh je upitan bez zapadnjačkog institucionalnog okvira. Engleski jezik otkriva se u dvostrukoj prirodi, kao moć i kao nužnost:

Ako je 1979. hrvatski jezik bio bol, 2000. je engleski bol jer je u današnje vrijeme engleski taj na kojem se pokušava uspostaviti komunikacija, ali je i dalje nemoguća. U tom je radu ponovno prisutna priča i o jeziku kao ideologiji, engleski danas sve strukturira – i povijest i povijest umjetnosti i politiku... Toga nismo ni svjesni. Zato to i je bol.¹³⁹

Stilinovićev rad *Bol* sastoji od dva madraca koji u gornjem lijevom kutu nose oznaku žalovanja, referirajući se na format osmrtnice u kojemu se obično koristila crna traka, dok se u komunizmu koristila i crvena. Prema autorovim riječima, oni su „nešto između lijesa i madraca“,¹⁴⁰ ujedno i nastavak razrade ideološkog potencijala boje koji seže do promišljanja postavljenih u *Eksploataciji mrtvih*, što je dio Stilinovićeve umjetničke preokupacije koju će zadržati tijekom čitave karijere.



Slika 10. Mladen Stilinović, *Bol*, 1990.

6.2. Percepcija jugoslavenskog sistema

Uobičajene zapadnjačke percepcije jugoslavenskog sistema, zbog poistovjećivanja s bivšim Sovjetskim Savezom, podrazumijevaju zatvorenost, izoliranost i represivan sustav jugoslavenskog političkog sistema. U opisu Stilinovićeva rada *Rječnik – bol* u katalogu izložbe

¹³⁹ Sabina Sabolović, *Imam vremena*, 2008., str. 48.

¹⁴⁰ Snježana Samac, *Za mene*, 2012., str. 28.

Desire for Freedom. Art in Europe since 1945 (Deutsches Historisches Museum u Berlinu, 2013.),¹⁴¹ objašnjenje njegova rada neprecizno se svodi na društveno-političku situaciju, a ne na odnos s jezikom koji je njegovo primarno značenje. Stoji kako je bol dominantna emocija kasnih sedamdesetih u Jugoslaviji i da je u prevladavajućoj atmosferi straha i beznađa postojao osjećaj zarobljenosti,¹⁴² čime se aludira na prethodno spomenutu zapadnjačku predodžbu o društveno-političkoj situaciji u Jugoslaviji. Međutim, jugoslavenska umjetnička scena više je nalikovala zapadnjačkoj nego istočnoj, i to zbog vanjskopolitičkih odluka koje su odredile razvitak umjetnosti i kulture, poput razlaza Tita i Staljina (1948.) i uključivanja države u Pokret nesvrstanih (1961.). U umjetnosti se Jugoslavija nakon pedesetih godina prošlog stoljeća nadovezala na avangardnu tradiciju. Zahvaljujući snažno ukorijenjenoj avangardnoj tradiciji koja najjače impulse crpi iz aktivnosti EXAT-a 51 i Gorgone, Zagreb je u Jugoslaviji zauzimao posebno mjesto još od pedesetih godina prošlog stoljeća. Jugoslavenski građani mogli su slobodno putovati u inozemstvo od šezdesetih, što je rezultiralo otvorenosću zemlje prema avangardnim trendovima. U Zagrebu su se tijekom šezdesetih održavale manifestacije međunarodnog karaktera poput izložbi *Novih tendencija*, Muzičkog bijenala ili festivala eksperimentalnog filma Genre Film Festival (GEFF). *Aprilski susreti* u Studentskom kulturnom centru u Beogradu bili su mjesto susreta zapadnjačkih teoretičara, kustosa i kritičara sa umjetnicima jugoslavenskog prostora. Prisutnost jugoslavenskih umjetnika na internacionalnoj sceni očitovala se u činjenici da su članovi grupe EXAT 51 radili državne narudžbe za paviljone na svjetskim izložbama u Veneciji i Stockholmu. Uz to, tekstovi o suvremenoj umjetnosti bili su dostupni u brojnim prijevodima koji su tiskani u časopisima kao što su zagrebačka *Pitanja*, riječki *Dometi*, novosadska *Polja*, beogradski *Treći program*, *Delo*, *Filmske sveske*, *Rok* itd., najčešće bez dozvole za autorska prava i naknade.¹⁴³

U analizi se pokazalo kako se Zapad uglavnom zanimao za prakse otpora prema političkom i umjetničkom *establišmentu* iza željezne zavjese. Alise Tifentale uočila je kako izložba *Ostalgia* (The New Museum of Contemporary Art u New Yorku, 2011.) ponavlja neke stereotipne predožbe. O neravnomjernosti sudionika svjedoči podatak da je ukupno na izložbi sudjelovalo 55 umjetnika, od toga je 13 iz Rusije, dok su iz ostalih zemalja uglavnom po dva ili tri predstavnika (uključujući zemlje poput Kazahstana, Kirgistan, Estonije, Litve, Armenija i druge). U tekstu

¹⁴¹ Na izložbi su predstavljeni Dimitrije Bašičević Mangelos i Sanja Iveković.

¹⁴² „The Precariousness of Freedom“, u: *The Desire For Freedom. Art in Europe since 1945.*, katalog izložbe (Deutsches Historisches Museum, Berlin, 17. 10. 2012. – 10. 2. 2013.), (ur.) Monika Flacke, Berlin: German Historical Museum, 2013., str. 177.

¹⁴³ Branka Stipančić, „Aukcija crvene _ Pogled na sedamdesete“, u: *Mladen Stilinović: Sing!*, katalog izložbe (Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budimpešta, 22. 4. – 3. 7. 2011.), (ur.) Branka Stipančić, Budimpešta: Ludwig muzeum – Kortars Muvezseti muzeum, 2011., str. 26.

izložbe koristi se riječ „outsajder“ umjesto „nonkonformist“, što je pojam koji se uglavnom dovodi u vezu s privatnom kolekcijom sovjetske umjetnosti Nortona i Nancy Dodge koji su posudili nekoliko djela.¹⁴⁴ Norton Dodge bio je američki ekonomist koji je sakupio jednu od najvećih zbirki umjetnosti sovjetske ere izvan Sovjetskog Saveza, čime je pridonio vidljivosti sovjetskih autora na Zapadu. Međutim, upotrebom pojma „outsajder“ implicira se podređen odnos umjetnika naspram političkog sistema. Pitanje kulturne politike u socijalističkoj Jugoslaviji kompleksna je tema koja u sebi ne odražava konflikt. Naprotiv, službeno i neslužbeno nije bilo jasno razgraničeno. Želimir Košćević smatra kako je kritička avangardna umjetnost bila tolerirana u likovnim i vizualnim umjetnostima, dok je politika veću represiju činila nad filmom, teatro i poezijom, odnosno onim kulturnim poljima koja nisu odgovarala političkoj propagandi.¹⁴⁵ Košćević dodaje kako je u Studentskom centru imao apsolutno razumijevanje uprave koja je podržavala njihov rad bez primjedbi.¹⁴⁶ U tom kontekstu, Grupa šestorice autora imala je mogućnost gotovo neometano izlagati.¹⁴⁷ Što se tiče državne cenzure, Stilinović je komentirao sljedeće:

Bili smo svjesni što ne smijemo napraviti. Autocenzure je bilo, određene radove nismo pokazivali. Kada sam kod kuće radio svoju retrospektivu u tematskoj crvenoj sobi, primijetio sam oko deset radova koje ranije nisam htio izlagati. Kad bi postojala čitava serija radova koje bi smatrao da ne mogu realizirati, to bi mi bilo strašno. Ali ako sam se autocenzurirao oko jednog ili dva rada, to mi nije predstavljalo problem. Kad bi autocenzura bila tako velika da me zaustavi, to bi me zabrinulo. (...) U zadnje vrijeme je bilo rasprava o ondašnjoj cenzuri pa se spominjao partijski vrh u vezi s cenzurom, ali to nije istina. Partijski vrh te stvari nisu zanimali, cenzuru su provodili preposlušni ljudi iz likovne sfere.¹⁴⁸

Iz Stilinovićevih riječi moguće je iščitati kako je on u svom djelovanju bio relativno slobodan, dok je veći problem stvarao zastarjeli građanski ukus u Jugoslaviji. Šuvaković je istaknuo kako Stilinovićev rad, kao i rad Grupe šestorice autora, „nije kritički u smislu

¹⁴⁴ Usp. Alise Tifentale, „Ostalgia at the New Museum (Review Article)“, https://artmargins.com/ostalgia-the-new-museum/#ftn_artnotes1_1 (pregledano 21. kolovoza 2019.)

¹⁴⁵ „Želimir Košćević, voditelj Galerije SC-a u Zagrebu [1969–1979]“, <http://www.whw.hr/download/newspaper/novine-18-nevidljiva-povijest-izlozbi.pdf> (pregledano 7. kolovoza 2019.)

¹⁴⁶ Isto.

¹⁴⁷ Stilinović je izjavio: „Dozvole smo dobivali dosta glatko, jer je to išlo preko Galerije suvremene umjetnosti, preko Galerije SC-a... Kustos bi tražio od milicije dozvolu na osnovi nekog kratkog prijedloga što bi ga sročio. Kada bi izložbu–akciju odobrili, nisu više gledali što je sadržaj tih djela. Ja sam se šalio, pa sam navodio da ćemo izlagati apstraktne slike... Nitko to nije čitao, milicija bi jednostavno štambiljala.“ – Snježana Samac, *Za mene*, 2012., str. 28.

¹⁴⁸ Sabina Sabolović, *Imam vremena*, 2008., str. 41–42. – Primjerice, Stilinovićevo djelo *Rad je bolest*, u kojemu preuzima Marxovu izjavu, maknut je iz Galerije SC.

konceptualističke kritike institucija umjetnosti (svijeta umjetnosti, sistema umjetnosti) s distance i objektivnosti metajezika, nego je kritički u smislu afektivnog prodiranja i subverzije u pojave umjetnosti, kulture i ideologije svakodnevice.“¹⁴⁹ Otpor nisu pružale političke elite, koliko je bila problematična publika malograđanskog i konzervativnog ukusa, o čemu svjedoči i Stilinović u članku „Dokad će mame hraniti umjetnike“ koji je objavljen povodom Salona mladih 1979. godine. U njemu je autor kritizirao službenu umjetnost (misleći na socijalistički modernizam)¹⁵⁰ koja je „reprezentativna, glorifikatorska i apologetska.“¹⁵¹ Iako nije postojalo stabilno umjetničko tržište niti je državna politika adekvatno i kontinuirano podupirala novu umjetničku praksu, u Galeriji suvremene umjetnosti redovito su održavane izložbe (samostalne i grupne) njezinih predstavnika. Uz to, postojala je i neka vrsta državne potpore za umjetnike. Galerije koje su željele promovirati radove mladih umjetnika imale su problema s financiranjem izložbi jer su o dotacijama za muzejsku, galerijsku i ostalu kulturnu djelatnost, uključujući pojedinačne projekte umjetnika odlučivali tadašnji SIZ-ovi ili USIZ-i i kulture (općinski i gradski fondovi za kulturu).¹⁵² Iako se financiranje umjetnika nove umjetničke prakse ne može usporediti s državnim narudžbama, treba skrenuti pozornost na sljedeće podatke. Za prvu samostalnu izložbu slika i knjiga u Galeriji Nova u veljači 1976. godine Stilinović je dobio nagradu 7 sekretara SKOJ-a za likovnu umjetnost.¹⁵³ U okviru programa Samoupravne interesne zajednice kulture grada Zagreba za muzejsko-galerijske ustanove u Zagrebu Galerija suvremene umjetnosti otkupila je Stilinovićevu *Crvenu poemu* i jednu umjetničku knjigu (1976.),¹⁵⁴ seriju fotografija *Tijelo* (1977.),¹⁵⁵ *8 polaroida na temu crvene boje* (1978.) i knjigu *Pisano krvlju* (1978.).¹⁵⁶

¹⁴⁹ Miško Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost...*, 2019., str. 169.

¹⁵⁰ Upotreba ovog termina još uvijek je upitna i nije razriješena u stručnoj literaturi. Vrijednosni sustav modernizma utemeljen na „retorici čistog slikarstva“, autonomiji umjetničkog djela, njegovoj apolitičnosti i autoreferencijalnosti, neovisnost o društvenom okruženju, kultu autora i slično, bio je jedna od umjetničkih struja u bivšoj Jugoslaviji. Bojana Pejić takvu je vrstu modernizma nazvala socijalističkim i tako shvaćeni model predstavljao je „jedan specifičan, vrlo složen – u odnosu prema karakterističnim modelima 'sustava umjetnosti' na europskom (kapitalističkom) Zapadu i (realkomunističkom) Istoku – tipološki različit i samosvojan institucionalni fenomen.“ – Ješa Denegri, „Spone i svojstva povijesnih, neo- i postavangardi u hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća“, <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/archive/essays/jesa-denegri-spone-i-svojstva-povijesnih-neo-i-postavangardi-u-hrvatskoj-umjetnosti-xx-stoljeca-croatian> (pregledano 28. lipnja 2020.)

¹⁵¹ Rene Bakalović, „Do kada će mame hraniti umjetnike“, u: *Polet*, Zagreb, 31. siječnja 1979., str. 8.

¹⁵² Marijan Susovski, *Sedamdesete godine*, 1998., str. 17.

¹⁵³ Izlagao je *Ruka kruha*, *Smrdi*, *Moje tvoje* i fotokolaž *Crvena poema*. – Branka Stipančić, *Zanima me veza između riječi i likovne intervencije...*, 1976., str. 16.

¹⁵⁴ Podatak preuzet iz kataloga izložbe. Više u: „Otkupi udružene Samoupravne interesne zajednice kulture grada Zagreba za muzejsko-galerijske ustanove u Zagrebu“, u: *Otkup umjetnina 1976.*, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 28. 1. – 9. 2. 1977.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1977., str. 26.

¹⁵⁵ Podatak preuzet iz kataloga izložbe. Više u: „Otkupi udružene Samoupravne interesne zajednice kulture grada Zagreba za muzejsko-galerijske ustanove u Zagrebu“, u: *Otkup umjetnina 1977.*, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 20. 2. – 5. 3. 1978.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1978., str. 30.

¹⁵⁶ Podatak preuzet iz kataloga izložbe. Više u: „Otkupi Republičke Samoupravne interesne zajednice u oblasti kulture na izložbama u Zagrebu uz participaciju udružene Samoupravne interesne zajednice kulture grada Zagreba“,

6.3. Neke kulturološke predodžbe o umjetniku i njegovu radu

Kulturološke predodžbe navedene u radu ovisne su o političkoj podjeli i rezultat su nedovoljne upućenosti zapadnjačkih institucija u vlastiti predmet interesa. Mit o divljem i tajanstvenom Drugom izravno je povezan sa stavovima o izoliranosti nepoznatog prostora iza željezne zavjese. Nadalje, posljedica nerazumijevanja zapadnjačkih institucija za specifični društveno-politički kontekst Jugoslavije jest i neprecizna interpretacija ideološkog potencijala boje, kao i različito shvaćanje rada u kapitalističkom i socijalističkom društvu, pri čemu je Stilinovićev koncept lijenosti umjetnika odigrao važnu ulogu, kao uostalom, i u njegovoj karijeri.

6.3.1. Mit o divljem Drugom

Romantičarska vizija Zapada o nezapadnjačkom prostoru bila je prisutna na izložbi *Ostalgia* (The New Museum of Contemporary Art u New Yorku, 2011.).¹⁵⁷ Edit Andrés kritizirao je akumulaciju objekata koji prizivaju krajolik privlačan Zapadu, „atavistički, s nepreglednom divljom prirodom, gdje vukovi i medvjedi šecu ulicama.“¹⁵⁸ Nadalje, smatrao je kako zastupljenost umjetnika poput Evgenyja Antufieva i njegovih lutaka napravljenih od pasjih zuba te kose njegove majke uspostavljaju istrošenu i zastarjelu sliku socijalizma.¹⁵⁹ Vezano uz tajanstvenu atmosferu i stvaranje mita o umjetniku na koji je kritičar upozorio, posebno je izdvojio Stilinovićev rad *Rječnik – bol*:

Ispunjavajući čitavu sobu soc-soft-pornofotografijama miljenika zapadnog tržišta umjetnina Borisa Mihailova, njegovo djelo upareno je s djelom Mladena Stilinovića, koje se sastoji od stranica rječnika u kojem svaku riječ izjednačuje s jednim izrazom 'bol', čime se percepcija potonjeg umanjuje na melodramu.¹⁶⁰

u: *Otkup umjetnina 1978.*, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 15. 6. – 24. 6. 1979.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1979., str. 17.

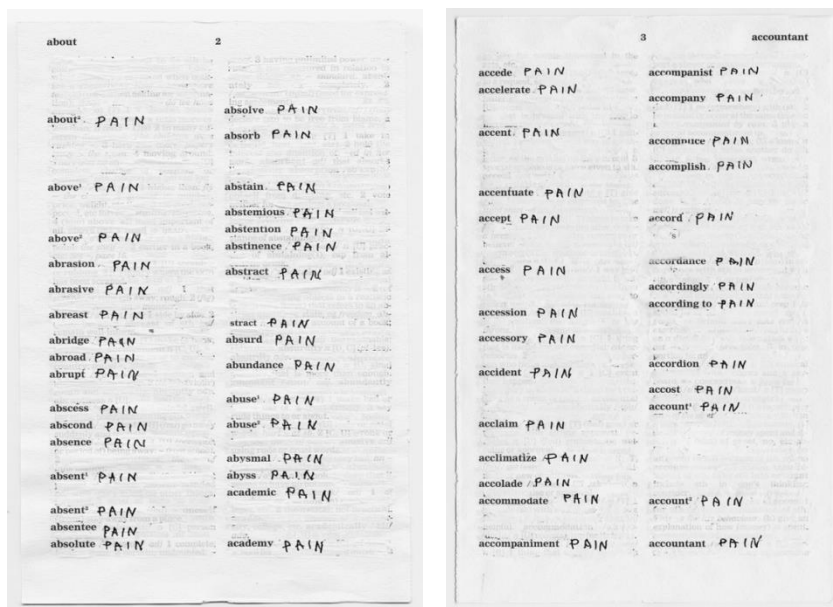
¹⁵⁷ Kustos izložbe Massimiliano Gioni osmislio je naziv izložbe tako što je skovao novotvorenicu *ostalgie*. Radi se o riječi koja ne postoji u engleskom jeziku i u sebi sadrži njemačku riječ *ost* i englesku *nostalgia*. Pojam je trebao pobliže opisati osjećaj koji se pojavio u devedesetima, odnosno osjećaj čežnje i nostalgije za razdobljem prije raspada komunističkog bloka. – „New Museum to Present *Ostalgia*, a Survey Devoted to Eastern Europe and the Former Soviet Republics“, https://235bowery.s3.amazonaws.com/exhibitionlinks/29/20110216_OSTALGIA.pdf (pregledano 21. kolovoza 2019.)

¹⁵⁸ Edit Andrés, „Whose nostalgia is Ostalgia? An Eastern Europe and Former Soviet Republics survey exhibition in the New Museum, New York“, <https://www.springerin.at/en/2011/4/wessen-nostalgie-ist-die-ostalgie/> (pregledano 21. kolovoza 2019.)

¹⁵⁹ Isto.

¹⁶⁰ Isto.

U predstavljenom radu *Rječnik – bol* Stilinović intervenira bijelom bojom u rječnik engleskog jezika i vlastoručno zamjenjuje sve riječi upravo riječju *bol*, čime se naglašava čovjekova nemogućnost borbe s ideologijom jezika.



Slika 11. Mladen Stilinović, *Rječnik – bol*, 2000. – 2003.

6.3.2. Ideološki potencijal boje

Stilinović dekonstruira simboliku crvene boje i razotkriva njezin ideološki potencijal još u prvim umjetničkim knjigama koje predstavlja na izložbama-akcijama u sedamdesetim godinama prošlog stoljeća. U različitim kulturno-umjetničkim krugovima boja se različito tumačila, za što je primjer tematska izložba *The Interrupted Life* (The New Museum of Contemporary Art u New Yorku, 1992.). Kustosica izložbe France Morin istaknula je kako je cilj bio „okupiti djela koja prikazuju kako se značenje smrti prevodi u različite suvremene umjetničke i kulturne prakse.“¹⁶¹ Ukupno je sudjelovalo 39 umjetnika, sa Stilinovićem kao jedinim jugoslavenskim predstavnikom, a u selekciji autora koji su utjecali na suvremenu umjetnost druge polovice 20. stoljeća izabrana su značajna imena poput Josepha Beuysa, Christiana Botlanskog i Andyja Warhola. U *Bojama smrti* (iz ciklusa *Eksploatacija mrtvih*) Stilinović za smrt koristi tradicionalno crnu, ali i crvenu boju koja je označavala smrt u komunizmu (slična ideja ponovljena je u radu *Bol* predstavljenom na izložbi *Blut und Honig*). Autor je izjavio kako je zbog toga recepcija američke publike bila problematična:

¹⁶¹ France Morin, „The Interrupted Life“, u: *The Interrupted Life*, katalog izložbe (The New Museum of Contemporary Art, New York, 12. 9. – 29. 12. 1991.), New York: The New Museum of Contemporary Art, 1991., str. 15.

U bivšem komunističkom bloku, posebice u SSSR–u, ona više nije crna, nego crvena. Vidjevši na mojim radovima crvenu boju kao boju smrti, Amerikanci, kao narod sklon tradiciji, kao ljudi koji, na primjer, znaju da je u Japanu bijela boja već tisućama godina, bez obzira na to što se u burnoj povijesti te zemlje događalo, boja smrti, nikako nisu mogli povjerovati da je u komunizmu crvena bila službenom bojom smrti. Morao sam im, da bih dokazao da je uistinu tako, pokazati fotografiju s pogreba Andropova: na njoj se lijepo vidi kako, hodajući za kovčegom s njegovim posmrtnim ostacima, Gorbačov oko ruke ima povezanu crvenu vrpču – znak žalosti. Da bih ih potpuno uvjerio, pokazao sam im i fotografije iz američkih časopisa snimljene u doba katastrofalnog potresa u Armeniji, gdje se vide cijeli brijezi crvenih mrtvačkih kovčega.¹⁶²

Eksploatacija mrtvih predstavljena je i na značajnoj manifestaciji Documenta 12 (Aue-Pavillon u Kasselu, 2007.).¹⁶³ Šuvaković tvrdi kako na Documenti „postoji internacionalni izbor velikih umjetnika, koji direktno ne zastupaju određenu naciju, kulturu, čak ni pokret, pojavu ili stil nego 'brisane tragove' pokreta i stila pokazuju (*transcendiraju*) kao izraze velikog individualnog umijeća, nadahnuća, snage, transgresije ili prodornosti individualnog umjetnika modernista.“¹⁶⁴ Drugim riječima, Documenta je ahistorijska, ona ne rekonstruira povijest, već naglašava i locira povijesni trenutak kao trenutak pojave određenog umjetnika i njegovog djela.¹⁶⁵ Umjetnički voditelj Documente 12 bio je Roger M. Buergel u suradnji s Ruth Noack. Tema *Migracija oblika* trebala je naglasiti činjenicu kako je vizualna kultura tijekom ljudske povijesti imala ograničen broj osnovnih oblika koji su korišteni u različitim kontekstima u povijesti umjetnosti, što znači da kustosi smatraju da djela moraju biti smisljena za ljude danas, neovisno o tome u kojem razdoblju povijesti umjetnosti su nastala.¹⁶⁶ Na izložbi se nastojalo prikazati odnose između umjetničkih djela nastalih u različitim desetljećima i u različitim kulturama u kojima se pojavljuju slični formalni obrasci, njihovo putovanje u obliku estetskih formi, prelazeći vremenske i kulturalne granice te kulminirajući u umjetnosti postmodernog svijeta.¹⁶⁷ Iz tog su razloga u velikom broju predstavljeni umjetnici iz Istočne Europe, Azije, Afrike i Latinske Amerike, a kustosi su u pregled uključili minijature, perzijske sagove i djela nastala od 14. do 19. stoljeća. Ipak, Lovorka Magaš izdvojila je kako je „velik broj djela ipak

¹⁶² Ivica Župan, „Prekinuti život u 'Bojama smrti'“, u: *Slobodna Dalmacija*, Split, 14. siječnja 1992., str. 20.

¹⁶³ Na Documenti je predstavljena i Sanja Iveković site specific instalacijom pod nazivom *Polje makova*.

¹⁶⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik*, 2005., str. 193.

¹⁶⁵ Isto, str. 194.

¹⁶⁶ Podatak preuzet sa službene stranice Documente 12, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_12# (pregledano 26. listopada 2019.)

¹⁶⁷ Isto.

zahtijevao kontekst da bi se uopće mogao shvatiti i cijeniti, a mnogi su posjetitelji bili zbunjeni i nisu bili sigurni kako se postaviti prema navedenim sučeljavanjima i ne uvijek transparentnim migracijama.“¹⁶⁸ *Eksploatacija mrtvih* je na Documenti prvi puta izložena u radničkoj baraci, prema autorovoj izvornoj ideji, pri čemu ga je zanimalo kako „funkcionira rad u tako brutalnom prostoru, brutalnom i po izgledu, a i po onome što znači“. ¹⁶⁹ Budući da se baraka kratkotrajno pretvara u galerijski prostor, u takvom postavu prisutna je autorova igra o istinitosti i lažnosti vlastitog rada koja je jedna od karakteristika njegovog opusa.



Slika 12. Postav ciklusa *Eksploatacija mrtvih* na Documenti 12 u Kasselu, 2007.

Iako se „odlično prezentirani Mladen Stilinović dobro uklopio u inače nesretno riješeni labirintski prostor Aue-Pavillona“, ¹⁷⁰ upravo zbog krovne teme migracija, recepcija njegova rada ostaje upitnom za širu publiku. Jednom prilikom Stilinović je komentirao sljedeće:

Pomalo je zabavno kada me ljudi vani pitaju jesam li ja komunist zato jer koristim crvenu boju, dok mi u Jugoslaviji često govore kako se protivim državi. Ljudi koji ne žive u Jugoslaviji ne mogu u potpunosti razumijeti moje radove, mogu ih percipirati kao umjetničke, ali značenje im često bježi... ¹⁷¹

Vrijedi istaknuti još jedan primjer u kojemu je njegov rad pogrešno protumačen. Stilinović je izložio rad *Aukcija crvene* u School of Art u Sydneyju 1996. godine. Na papiru su crvenim slovima ispisane riječi koje su ujedno i naslov rada, doslovno pretpostavljajući njegovu aukciju.

¹⁶⁸ Lovorka Magaš, „Documenta 12 – platforma za prezentaciju i propitivanje ili hermetična smotra suvremene umjetnosti?“, u: *Informatica Museologica*, 1–4 (2008.), str. 90.

¹⁶⁹ Darko Šimičić, *Razgovor*, 1989., str. 80–81.

¹⁷⁰ Lovorka Magaš, *Documenta 12*, 2008., str. 91.

¹⁷¹ „MLADEN STILINOVIĆ“, u: *Fra–Yu–Kult – Frakcija jugoslavenske kulture*, katalog izložbe (369 Gallery, Edinburgh, rujana 1990.), Široki Brijeg: Muzej Široki Brijeg, 1990., str. 139.

Iako se izvorno značenje rada odnosi na fiktivnu prodaju crvene boje, jedna profesorica je kupila taj komadić papira, da bi se naknadno pokazalo kako je bila članica komunističke partije.¹⁷² Opisani slučaj dokazuje kako je njegov rad vjerojatno doživljen kao nostalgija za jednim vremenom, dok je ironična komponenta o ispraznosti značenja crvene boje izostala. Na pitanje postoji li ideološki sadržaj crvene i dalje, Stilinović je odgovorio:

Da, ali nikoga nije briga. U tome i je stvar. Taj je sadržaj više uspomena. Šalio sam se nedavno da će netko gledajući moje radove iz *Eksploatacije mrtvih*, koji su uglavnom crveno-crni, misliti da sam ja bio neki soc-realista. Ako ne znaju čitati.¹⁷³

6.3.2. Rad u kapitalizmu i lijenost u socijalizmu

Ideologija kapitalizma podudarna je s ideologijom socijalizma u kontekstu naglašavanja obveze svakodnevnog rada. Međutim, dok se ideologija rada u socijalističkom društvu manifestira u doprinosu kolektivu (primjer su radne akcije), u kapitalističkom društvu svojevrsni „teret“ uspjeha snosi pojedinac. Kapitalističko shvaćanje rada usmjereno je na pojedinca koji mora zadovoljiti svoje želje i potrebe što efikasnijom produktivnošću. Prema Ellen Blumenstein, tako će po logici sustava samo nekolicina biti sposobna uživati privilegiju lijenosti.¹⁷⁴ Jednu od najboljih definicija koje ilustriraju ideološku razliku ponudila je Slavenka Drakulić u knjizi *Kako smo preživjeli* (1992.): „Katkad mi se čini da se razlika između Istočne i Zapadne Evrope danas može svesti na različito shvaćanje i upotrebu gramatičkih oblika – prvog lica množine i prvog lica jednine.“¹⁷⁵

U analizi se pokazalo kako je u inozemstvu najčešće predstavljen Stilinovićev *Umjetnik radi*. To možda i nije toliko iznenađujuće, s obzirom na kontekst neoliberalnog kapitalističkog društva koje zahtijeva danonoćni rad. Izložba *Figures of Sleep* (Art Museum at the University of Toronto u Torontu, 2018.) postavila je pitanje o biološkoj funkciji sna, odnosno o njegovoj krizi u jeku različitih ekonomskih, socijalnih i tehnoloških transformacija.¹⁷⁶ Boris Groys upozorava kako Stilinović u potpunosti izlaže svoje tijelo pogledu promatrača i dopušta da svakodnevni

¹⁷² „MLADEN STILINOVIĆ“, <https://www.youtube.com/watch?v=h-G9Pa2XNv8> od 1:48 do 1:56 (pregledano 5. studenog 2019.)

¹⁷³ Sabina Sabolović, *Imam vremena*, 2008., str. 43.

¹⁷⁴ Ellen Blumenstein, „SWEET IDLENESS – on the resistive practice of Mladen Stilinović“, u: *Mladen Stilinović: Sing!*, katalog izložbe (Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budimpešta, 22. 4. – 3. 7. 2011.), (ur.) Branka Stipančić, Budimpešta: Ludwig muzeum – Kortars Muveszeti muzeum, 2011., str. 40.

¹⁷⁵ Slavenka Drakulić, *Kako smo preživjeli*, Split: Feral Tribune, 2001., str. 7.

¹⁷⁶ Podatak je preuzet sa službene internetske stranice muzeja, <https://artmuseum.utoronto.ca/exhibition/figures-of-sleep/> (pregledano 13. veljače 2020.)

život teče oko njega, naizgled potkopavajući obvezu rada.¹⁷⁷ Drugim riječima, na taj način iznevjerava društveno očekivanje i odustaje od težnje za radom kako bi si osigurao što bolju egzistenciju. Osim toga, „umjesto da se predstavi u radnoj odjeći u svom ateljeu (kao što je Jackson Pollock slavno učinio 1950-ih – i time skovao sliku umjetnika kao 'producenta' djela) Stilinović je otišao u krevet pri dnevnom svjetlu, u potpunosti obučen u svoju svakodnevnu odjeću, s fotoaparatom kao svjedokom.“¹⁷⁸ Uz fotografsku seriju *Umjetnik radi*, gotovo redovito se prilaže Stilinovićev tekst *Pohvala lijenosti* (1993.) koji je komentar nezapadnjačkog umjetnika na zapadnjačko tumačenje rada:

Umjetnici Zapada nisu lijeni i zato više nisu umjetnici, već proizvođači nečega... Potpuna zaokupljenost umjetnika Zapada nevažnim stvarima, kao što su proizvodnja, promocija, sistem galerija, sistem muzeja, sistem natječaja (tko je prvi), zaigranost predmetima, sve to udaljilo ih je od lijenosti, od umjetnosti. Kao što je novac papir, tako je i galerija soba.¹⁷⁹

O njegovoj aktualnosti dovoljno govori činjenica kako je preveden na desetak jezika.¹⁸⁰ S obzirom na vrijeme nastanka teksta, on se može razumjeti kao odraz svojevrsnog straha u uključivanje u kapitalistički sistem. Prema čitanju Blumenstein, nakon pada Jugoslavije i rata u Hrvatskoj, kontekst Stilinovićeve rada moguće je povezati s *Umjetnikom radi* na drugačiji način: on sada inzistira na pronalaženju vlastitog mjesta za sebe i svoju umjetnost te istražuje pojam lijenosti u situaciji kada se našao između Istoka i Zapada.¹⁸¹ Tako se u jednom trenutku autor zatekao u praznom prostoru u kojemu ne pripada niti jednoj niti drugoj strani jer je, kako i sam kaže, „učio je od Istoka (socijalizma) i od Zapada (kapitalizma)“.¹⁸² Naposljetku, „prepustiti se lijenosti ekvivalent je posvećivanju samoga sebe umjetnosti, jer umjetnost je u kapitalizmu ono što je lijenost u socijalizmu: oboje označavaju izuzetak u sustavu.“¹⁸³ Kao što je Stilinović naglašavao tijekom svoje umjetničke karijere, pa i u ranim radovima s novcem, radi se o jeziku koji svi razumiju.

¹⁷⁷ Boris Groys, „Poetics of Entropy: The Post-Suprematist Art of Mladen Stilinović“, <https://www.e-flux.com/journal/54/59839/poetics-of-entropy-the-post-suprematist-art-of-mladen-stilinoivi/> (pregledano 9. veljače 2020.)

¹⁷⁸ Ellen Blumenstein, *SWEET IDLENESS...*, 2011., str. 43.

¹⁷⁹ Mladen Stilinović, „Pohvala lijenosti“, u: *Nula iz vladanja*, katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 30. 11. 2012. – 2. 2. 2013.), (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 194.

¹⁸⁰ Željko Ivanjek, *Mladen Stilinović*, 2011., str. 33.

¹⁸¹ Ellen Blumenstein, *SWEET IDLENESS...*, 2011., str. 44.

¹⁸² Mladen Stilinović, *Pohvala lijenosti*, 2013., str. 194.

¹⁸³ Ellen Blumenstein, *SWEET IDLENESS...*, 2011., str. 45.

Stilinović izlaže djelo *Umjetnik pri radu* u *Paviljonu umjetnika i knjiga* na 57. Venecijanskom bijenalu.¹⁸⁴ Prema Šuvakoviću, „organizacijskom strukturom Bijenala se ponavlja (rekreira) trenutak inicijacije modernističke umjetnosti 20. stoljeća, odnosno preobrazbe *nacionalnih buržoaskih modernosti u internacionalni jezik modernizma*.“¹⁸⁵ Međutim, u tome se pojavljuje i svojevrsni problem jer je „rekreiranje 'prvobitne' preobrazbe moderne (njezinih posebnih nacionalnih obećanja i identiteta) u *hegemoni* i *jedinstveni* internacionalni modernizam središnji (...) 'glas' (efekt) svih izložbi, ma koliko one bile različite i ma koliko postavljale specifičan estetički, poetički ili umjetnički problem u danom povijesnom trenutku.“¹⁸⁶ Naslov 57. Venecijanskog bijenala bio je *Viva Arte Viva*, što znači kako je bilo oblikovano s umjetnicima i za umjetnike, sve se svodilo na forme koje su umjetnici predložili, na pitanja koja postavljaju, prakse koje razvijaju i stilove života koje odabiru.¹⁸⁷ Na taj način glavna je kustosica Christine Macel predstavila koncept u kojemu se prožimaju život i umjetnost. Bijenale je posjetilo više od 615 000 posjetitelja, što je bilo više nego prethodnih godina.¹⁸⁸ Iako se inzistiralo na heterogenosti umjetnika, podaci pokazuju kako potonje ipak nije ostvareno jer su najzastupljeniji bili muškarci iz Zapadne Europe i Amerike.¹⁸⁹ Uz to, u tisku se izložbi zamjerilo zanemarivanje političnosti, pogotovo u kontekstu političkih događanja diljem svijeta. Čitavo bijenale bilo je podijeljeno na 9 poglavlja, primjerice, *Paviljon vremenitosti i beskraj*, *Paviljon užitaka i straha*, *Paviljon tradicije*, *Paviljon šamana*, *Paviljon boja* i drugi. Adrian Searle izvijestio je kako je izložba ponovila stereotip o izmučenom i neshvaćenom umjetniku te umjesto da govori o kontrastima, disonancama i konfrontaciji, koleba se između pobožnosti i kiča, slabe umjetnosti i slabih ideja.¹⁹⁰ Stilinovićev rad postavljen je na početku pri ulasku u paviljon, što je pozicija koja markira način gledanja i promatračevo iskustvo izložbe. Uz njega je postavljen i Stilinovićev rad *Umjetnik radi ponovno* (2011.) u kojemu leži u galeriji na klupici. Na jednoj fotografiji je okrenut prema kameri, dok je na drugoj okrenut prema zidu na kojemu se nalazi postav autorovog ciklusa *Potrošnja crvene – roza*.

¹⁸⁴ U nacionalnom paviljonu u Arsenalu održana je izložba *Horizon of Expectations* koju je organizirala Branka Benčić i na kojoj su izlagali Tina Gverović i Marko Tadić.

¹⁸⁵ Miško Šuvaković, *Pojmovnik*, 2005., str.192.

¹⁸⁶ Isto, str.193.

¹⁸⁷ Christine Macel, „Introduction“, <https://www.labiennale.org/en/art/2017/introduction-christine-macel> (pregledano 16. studenog 2019.)

¹⁸⁸ Podaci preuzeti sa službene internetske stranice Venecijanskog bijenala, <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2017-over-615000-visitors> (pregledano 22. veljače 2020.)

¹⁸⁹ Podaci preuzeti s internetske stranice *Venice Biennale By The Numbers*, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-venice-biennale-artists-numbers> (pregledano 26. veljače 2020.)

¹⁹⁰ Adrian Searle, „Venice Biennale: slaps, drenchings and Dobermans on the prowl“, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/15/venice-biennale-slaps-drenchings-and-dobermans-on-the-prowl> (pregledano 25. listopada 2019.)



Slika 13. Postav Stilinovićevih radova *Umjetnik radi* i *Umjetnik radi ponovno* na 57. Venecijanskom bijenalu, 2017.

Budući da je publika na velikim europskim međunarodnim izložbama poput Documente i Venecijanskog bijenala mnogobrojna i raznovrsna, za širu je publiku reducirana interpretacija Stilinovićeva rada vrlo vjerojatna, pri čemu značenje rada često djelomično ili potpuno izostaje.

6.4. MoMA: uključivanje Drugoga u zapadnjački kanon

MoMA je reprezentativan primjer kako se centar moći često odnosi prema Drugome – tako što se velikim izložbama u kojima su predstavljene muzejske kolekcije nastoji ukazati na potrebu redefiniranja kanona. Svetla Kazalarska izdvojila je kako muzejske kolekcije imaju dulji utjecaj na legitimaciju povijesti umjetnosti jer se stavljaju u stabilne narative.¹⁹¹ Muzeji se sve više okreću upravo prezentaciji vlastitih kolekcija, odnosno zbirka koje obuhvaćaju djela moderne i suvremene umjetnosti, kako bi privukli što veći broj posjetitelja. Međutim, dok se Tate Modern u Londonu i Centar Georges Pompidou u Parizu fokusiraju na tematske postavke, MoMA pokušava preispitati tradicionalni kronološki postav, pri čemu i dalje dominira usvojeni zapadnjački kanon.¹⁹² Tihana Puc navodi kako su izložbe koje problematiziraju regiju „smatrane platformama za međunarodnu 'regrutaciju' umjetnika, one su, međutim, najjači učinak imale

¹⁹¹ Svetla Kazalarska, „Contemporary Art as Ars Memoriae: Curatorial Strategies for Challenging the Post-Communist Condition“, <http://www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-xxv/contemporary-art-as-ars-memoriae/> (pregledano 4. studenoga 2019.)

¹⁹² Ana Janevski kao primjer pozitivnog stava prema prošlosti izdvaja muzej Reina Sofia u Madridu u čijem je postavu zbirke (uz materijale iz vizualne kulture i arhivski materijal) moguće iščitati kritički stav prema kolonijalnoj prošlosti Španjolske. Više u: <https://www.kulturpunkt.hr/content/u-potrazi-za-novim-kanonom>, (pregledano 2. studenoga 2019.)

upravo na one umjetnike koji su već stekli određenu međunarodnu vidljivost i priznanje“,¹⁹³ poput Davida Maljkovića, Sanje Iveković i Mladena Stilinovića.

U posljednjem desetljeću dogodio se svojevrsni trend povezivanja istočnoeuropskih umjetnika s latinoameričkim na značajnim međunarodnim izložbama,¹⁹⁴ u procesu u kojemu je sudjelovala i MoMA. U fokusu izložbe *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960 – 1980*¹⁹⁵ (2016.) bili su umjetnici koji su bili aktivni u Latinskoj Americi i Istočnoj Europi¹⁹⁶ u šezdesetim i osamdesetim godinama prošlog stoljeća. Umjetničke mreže funkcionirale su uglavnom nezavisno od institucija i tržišta, i to je njihovo zajedničko obilježje.¹⁹⁷ Ileana L. Selejan tvrdi kako podržavanje ili osporavanje ideologije ostaje predmetom rasprave, pogotovo jer izložba nije uspjela istražiti konkretne dodirne točke između radova te se dogodio rizik da se njihova složenost svede pod nazivnik disidentske umjetnosti.¹⁹⁸ Dodaje kako su poveznice koje su se nastojale stvoriti između silno različitih praksi ostavile dojam reduktivnosti.¹⁹⁹ Sličnu zamjerku nalazi i Vesna Vuković u kritici nove MoMA-ine publikacije *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology* (2018.). Osim što je riječ o kritičkoj antologiji, antikomunizam se „razotkriva kao glavna ideologija u kulturnoj i umjetničkoj historiji tranzicije, ali i radni princip za selekciju u elitne krugove – slijedeći narativ prema kojemu je upravo komunizam bio glavna prepreka modernističkom razvoju i glavni razlog

¹⁹³ Tihana Puc, *Mreže izložbi*, 2019., str. 49.

¹⁹⁴ Različiti su načini na koje se na većim izložbama nastojalo povezati i „premostiti“ prekooceanske prostore. Primjerice, neke od njih stavljaju fokus na zastupljeni medij *The Other Trans-Atlantic: Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America 1950s – 1970s* (Muzej moderne umjetnosti u Varšavi, 2017.), druge opisno govoreći o izložbi *Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic 1945 – 1965* (Haus der Kunst u Münchenu, 2016–2017.), *Art in Europe 1945 – 1968. Facing the Future* (ZKM Centre for Art and Media u Karlsruheu, 2016–2017.).

¹⁹⁵ Hrvatski umjetnici koji su sudjelovali na izložbi su Sanja Iveković i Mladen Stilinović.

¹⁹⁶ Treba dodati da Klara Kemp-Welch u tekstu „Species of Spaces in Eastern European and Latin American Experimental Art“ u katalogu izložbe u analizi rada Tomislava Gotovca *Showing „Elle“ magazine* (1962.) preciznije određuje prostor Jugoslavije. Isto tako upozorava kako većina prethodnih čitanja njegova rada koristi fizički prostor kao poveznicu za geopolitički prostor, Elle se poistovjećuje s francuskim, zapadnjačkim i kapitalističkim, dok snježni obronci Sljemena u pozadini reprezentiraju jugoslavenski, istočni i socijalistički prostor. Takve intepretacije očito su na tragu politike hladnog rata, pri čemu je Gotovčeva akcija pogodna za projiciranje političkih i kulturnih stereotipa. Više u: Klara Kemp-Welch, „Species of Spaces in Eastern European and Latin American Experimental Art“, https://www.academia.edu/19980217/Species_of_Spaces_in_East_European_and_Latin_American_Experimental_Art_MoMA_website_2015 (pregledano 10. studenog 2019.)

¹⁹⁷ Podaci preuzeti sa službene internetske stranice MoMA-e, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1532?locale=en> (pregledano 26. listopada 2019.).

¹⁹⁸ Primjerice, iako je uključen velik broj umjetnica (Sanja Iveković, Ana Mendieta, Marina Abramović, Ewa Partum i druge), izložba ne uspijeva odgovoriti na pitanja vezana uz ženska prava, poput statusa žena u društvu i refleksiju autoritarnog režima na rodnu neravnopravnost. Više u: Ileana L. Selejan, „Incident Transgressions – A Review of *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960 – 1980*, MoMA“, https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1571003/1/artm_r_00149.pdf (pregledano 8. studenog 2019.)

¹⁹⁹ Isto.

izolacije od svijeta, pa tako i svijeta umjetnosti.²⁰⁰ Nadalje, u MoMA-i je izložba *Scenes for a New Heritage: Contemporary Art from the Collection* (2015.) ime dobila prema radu autora Davida Maljkovića koji je, uz Stilinovića, bio jedini hrvatski autor. Na izložbi je bilo predstavljeno više od 30 umjetnika aktivnih tijekom više od tri desetljeća. Stilinovićev rad *Eksploatacija mrtvih* (točnije dio *Mrtvi optimizam*) postavljen je u dijalogu s radom Rirkrita Tiravanije *untitled (the days of this society is numbered)* iz 2014. godine. Tiravanijin rad je uvećani kolaž tajlandskih novina koji je namjerno pogrešno preveden citat francuskog teoretičara Guy Deborda, autora *Društva spektakla*, koji problematizira zašto bi dani društva mogli biti odbrojani te, sučeljavanjem sa Stilinovićevim radom, nudi model za tumačenje izloženih radova.²⁰¹



Slika 14. Presentacija dijela ciklusa *Eksploatacija mrtvih* na izložbi *Scenes for a New Heritage: Contemporary Art from the Collection* u MoMA-i, 2015.

²⁰⁰ Vesna Vuković, „O umjetnosti Srednje i Istočne Europe – samo negativna referencija“, u: *Život umjetnosti* 103 (2018.), str. 94–96.

²⁰¹ Ken Johnson, „Review: 'Scenes for a New Heritage' at the Museum of Modern Art“, <https://www.nytimes.com/2015/03/27/arts/design/review-scenes-for-a-new-heritage-at-the-museum-of-modern-art.html> (pregledano 17. studenog 2019.)

7. Modeli (re)interpretacije rada Mladena Stilinovića

S obzirom na dugotrajno izostajanje nezapadnjačkih umjetnika iz dominantnog kanona povijesti umjetnosti, svojevrsni aksiom za navedenu situaciju postao je Stilinovićev rad *Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*.²⁰² Peter Weibel ističe kako su Zapadna Europa i Sjeverna Amerika uvijek bile u poziciji odlučivanja o uključenosti, odnosno isključenosti, u nacionalni, ekonomski ili vojni savez, a globalizacija je prvi slučaj u povijesti u kojemu se spomenuta binarna pozicija ne primjenjuje na druge, već se može primijeniti i u odnosu na njih.²⁰³ Adair Rounthwaite napomenuo je kako, bez obzira na promatračev osobni odnos prema engleskom jeziku i njegov status kao globalnog *lingua franca*, rad traži od promatrača da sebe vidi kao dio relacijskog svijeta različito pozicioniranih ljudi s različitim stupnjevima privilegiranosti. Isti autor dodaje kako rad istovremeno dijagnosticira problematično neravnopravno polje bez odbijanja sudjelovanja u njemu.²⁰⁴ U nastavku poglavlja se prijevod Stilinovićeve rada u lokalni kontekst oprimjeruje u umjetničkoj praksi nekoliko autora.

U radu *An Artist Who Cannot Speak Farsi Is No Artist* (2017.) njemačko-iranska umjetnica Anahita Razmi prevela je Stilinovićev iskaz na farsi, aludirajući na jezičnu barijeru koja autoricu ograničava u sudjelovanju na globalnoj umjetničkoj sceni. Tim se postupkom pridružila Stilinoviću u konceptualnoj igri uključeno-isključeno. Uz to, autorica se postavlja autoironično jer ni sama ne zna farsi, što naposljetku znači da nije umjetnica.²⁰⁵ Kosovski umjetnik Jakup Ferri u video radu *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist* (2003.) na iskrivljenom engleskom jeziku pred kamerom drži monolog o vlastitom životu te poimanju umjetnika i umjetnosti.²⁰⁶ Međutim, upravo zbog njegovog lošeg i nespretnog govora izgledno je kako poruka neće doprijeti do publike u anglosaksonskom svijetu. Makedonska umjetnica Nada Prlja u radu *A Worker Who Cannot Speak English Is No Worker* (2008.) problematizira aktualnu političku

²⁰² Na pitanje smatra li da je njegova umjetnost eksploatirana, Stilinović je komentirao sljedeće: „Ima ovih koji traže dozvolu, a ima i ovih koji ne traže. Puno se interpretirala *Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*. Neki umjetnici izvana su me pitali da li mogu oni to tako napraviti, a neki nisu. Jedna Koreanka je napravila performans da je štampala to na majicama, taj slogan, i podijelila koreanskim umjetnicima da na jednom Bijenalu se pojave sto njih. Ali nije nikad tražila niti dozvole niti išta [smijeh].“ – Usp. *Vimeo*, „Abeceda nezavisne kulture: Mladen Stilinović, intervju“, <https://vimeo.com/114548058> od 49:50 do 50:42 (pregledano 2. studenoga 2019.).

²⁰³ Peter Weibel, „Globalization and Contemporary Art“, u: *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (ZKM, Karlsruhe, 17. 9. 2011. – 5. 2. 2012.), (ur.) Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel, Karlsruhe: ZKM, Center for Art and Media, 2013., str. 20.

²⁰⁴ Adair Rounthwaite, „Lazy Objects: Viewing Mladen Stilinović's Exploitation of the Dead“, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/30/rounthwaite-lazy-objects> (pregledano 13. kolovoza 2019.).

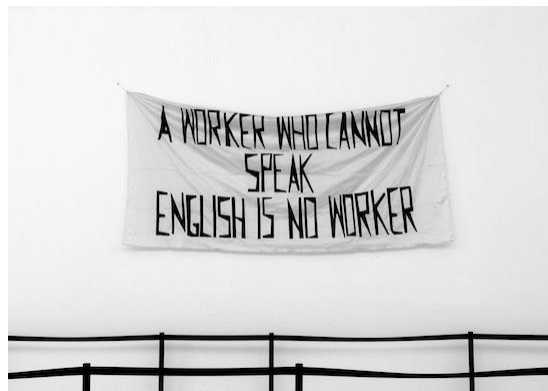
²⁰⁵ Podaci preuzeti sa službene internetske stranice umjetnice, <https://www.anahitarazmi.de/An-Artist-Who-Cannot-Speak-Farsi-Is-No-Artist-1> (pregledano 29. siječnja 2020.)

²⁰⁶ Podatak je preuzet sa službene stranice nizozemske galerije Gallery Viewer, <https://galleryviewer.com/nl/galerie/46/andriess-e-yck-galerie/kunstenaars/357/jakup-ferri> (pregledano 5. veljače 2020.)

situaciju u vlastitoj zemlji i svijetu, naglašavajući tranzicije radnika iz bivših socijalističkih zemalja, migracije i ljudska prava kao okosnicu vlastite umjetničke prakse. Njezin rad je odgovor na poziciju radnika u suvremenom društvu koji su, zbog povećane migracije, obavezni znati jezik zemlje u koju žele migrirati.²⁰⁷ Treba istaknuti kako je rad predstavljen na značajnom festivalu suvremene umjetnosti *viennacontemporary* (2016.).



Slika 15. Anahita Razmi, *An Artist Who Cannot Speak Farsi Is No Artist*, 2017.



Slika 16. Nada Prlja, *A Worker Who Cannot Speak English Is No Worker*, 2008.

Navedeni primjeri ostvaruju dijalog sa Stilinovićevim radom i koriste ga kao društveno angažiranu matricu za kritiku globalnog umjetničkog, političkog i ekonomskog stanja iz lokalnog konteksta. S postavkama Stilinovićeve rada poistovjećuje se svaki umjetnik koji se želi uključiti u zapadnjačke institucije i jezik umjetnosti. Kako bi to bilo moguće, potrebno je prilagoditi se zadanim institucionalnim i tržišnim pravilima, čime se dokida iluzija o otvorenosti i demokratičnosti globalne povijesti umjetnosti.

²⁰⁷ Podatak je preuzet sa službene internetske stranice umjetnice, <https://nadaprlja.com/worker-who-cannot-speak-english-is-no-worker/> (pregledano 20. studenog 2019.)

8. Prema zaključku

U radu su se analizirale institucionalna recepcija i interpretacijske strategije u međunarodnoj prezentaciji rada Mladena Stilinovića kroz njegove najizlaganije radove u inozemstvu. Poglavlje o njegovim prvim nastupima na međunarodnim izložbama pritom pokazuje kako je autorova uključenost u suvremena umjetnička strujanja kontinuirana od druge polovice sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Na temelju statističkog uvida u prezentaciju njegovih radova, moguće je primijetiti kako je internacionalna recepcija Stilinovićevih djela tekla postupno. U posljednjih desetak godina doživjela je svoj vrhunac predstavljanjem fotografske serije *Umjetnik radi*, što je intrigantna tema u kontekstu kapitalističkog društva. Zanimljivo je istaknuti kako su svi radovi u analizi, osim djela *Rječnik – bol*, autorovi stariji radovi vezani uz kontekst bivše Jugoslavije. Također je vidljivo kako inozemni kustosi primijenjuju različite relativno statične okvire pri interpretaciji Stilinovićeva rada, pri čemu se koriste različite geografske odrednice i terminologija za njegovu kontekstualizaciju. Karakteristična višeslojnost autorovih radova često izostaje i značenja su reducirana na stereotipne predodžbe o umjetniku (i dalje) marginaliziranog prostora u odnosu na Zapad.

Od sedamdesetih godina prošlog stoljeća i djelovanja s Grupom šestorice autora do kasnijeg individualnog rada, Stilinović je postao sinonim za hrvatskog konceptualnog umjetnika u svijetu. Tema institucionalne recepcije hrvatskih umjetnika dosad je rijetko razmatrana i predstoji joj kontekstualizacija fenomena za buduće radove. Koliko je teško izbjeći zapadnjački dominantnu poziciju u analizi ove problematike i je li to uopće moguće, pitanje je koje ostaje otvorenim za daljnja istraživanja.

9. Prilog – Najčešće izlagani radovi Mladena Stilinovića u inozemstvu²⁰⁸

Umjetnik pri radu, 1979., fotografska serija

2003. *Der kreative Imperativ / Be Creative!*, Museum für Gestaltung u Zürichu

2009. *History, Memory, Identity: Contemporary Photography from Eastern Europe*, Ex Ospedale Sant' Agostino u Modeni

2010. *Les compétences invisibles / The Invisible Skills*, Maison Populaire u Montreuilu

Promises of the Past, Centar Georges Pompidou u Parizu

2011. *Homo Economicus*, MD 72 u Berlinu

2012. *Our Work is Never Over*, Matadero Art Center u Madridu

Doing What You Want, Tensta konsthall u Stockholmu

You are Kindly Invited to Attend, Open Space u Beču

Doppio gioco / Double Game, Fondazione Bevilacqua La Masa u Veneciji

2013. *Laziness: The Last Taboo*, Argos Brouillon u Bruxellesu

Carnegie International u Pittsburgu

2014. *The Century of the Bed: Points of View*, Galerie Ernst Hilger u Beču

Factory Showroom: Idleness, Jacob Lawrence Gallery u Seattleu

Play Time, Galerie im Lenbachhaus u Münchenu

2016. *Insomnia*, Bonniers Konsthall u Stockholmu

2017. *10 Years Old*, Fondazione Fotografia Modena u Modeni

Venecijansko bijenale

2018. *Titled Figures of Sleep*, Art Museum at the University of Toronto u Torontu

²⁰⁸ Podaci preuzeti s internetske stranice mladenstilinovic.com (pregledano 10. svibnja 2019.)

Left Performance Histories, nGbK u Berlinu

Eksploatacija mrtvih, 1984. – 1990., kombinirana tehnika

1990. *Zeichen im Fluss*, Muzej 20. stoljeća u Beču

Fra Yu Kult, The 369 Gallery u Edinburghu

1991. *The Interrupted Life*, New Museum of Contemporary Art u New Yorku

1999. *After The Wall*, Moderna Museett u Stockholmu

Aspekte / Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999, Kunst SLW u Beču

2002. *The Misfits*, Kunstamt Kreuzberg Bethanien u Berlinu

2004. *Les collections d'art moderne et contemporain / Collection of Modern and Contemporary Art*, Centar Georges Pompidou u Parizu

2007. *Documenta 12*, Kassel

2014. *In These Great Times*, Kunstneres Hus u Oslu

Une histoire (art archi design / des années 80 à nos jours), Musée national d'art moderne centre Pompidou u Parizu

2015. *Scenes for a New Heritage: Contemporary Art from the Collection*, MoMA u New Yorku

Construction to Transmission: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960 – 1980, MoMA u New Yorku

2016. *A History. Contemporary Art from the Centre Pompidou*, Haus der Kunst u Münchenu

An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist, 1992., natpis na svili

2002. *The Misfits*, Kunstamt Kreuzberg Bethanien u Berlinu

2003. *Der kreative Imperativ / Be Creative!*, Museum für Gestaltung u Zürichu

Cynical Culture, Galerie Schüppenhauer u Kölnu

Blut und Honig – Zukunft ist am Balkan, Sammlung Essl u Klosterneuburgu

- 2004.** *Imagine Limerick*, City Gallery of Art u Limericku
- 2010.** *Promises of the Past – A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, Centre Georges Pompidou u Parizu
- 2011.** *The Global Contemporary*, ZKM u Karlsruheu
- 2012.** *Simulation*, CEAC u Strasbourgu
- 2014.** *Personal Cuts*, Carré d' Art Musée d'Art Contemporain u Nimesu
- 2016.** *Fluidity – The Dematerialization of Society (and its Art Objects)*, Hamburger Kunstverein u Hamburgu
- 2017.** *Babylone, Le Cap – Centre d'arts plastiques de Saint-Fons u Saint-Fonsu*
- Chinafrika. Under construction*, Stiftung Galerie für Zeitgenössische Kunst u Leipzigu

Rječnik – bol, 2000. – 2003., tempera na papiru

- 2003.** *Individual Systems*, Arsenal u Veneciji
- 2005.** *Hidden Rhythms*, Museum het Valkhof u Nijmegen
- 2007.** *Schmerz / Pain*, Hamburger Bahnhof and Medizinhistorische Museum u Berlinu
- 2009.** *The Pain Game*, Nosbaum and Reding Art Contemporain u Luksemburgu
- 2011.** *Ostalgia*, The New Museum of Contemporary Art u New Yorku
- 2012.** *The Desire for Freedom. Art in Europe since 1945*, Deutsches Historisches Museum u Berlinu
- 2015.** *General, Vague Indisposition. In Praise of Fatigue*, Fabra i Coats – Centre d'art Contemporani de Barcelona u Barceloni
- 2016.** *La replica infiel / The Unfaithful Reply*, Centro de arte Dos de Mayo u Madridu

10. Popis literature

Knjige

- Jerko Denegri, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb: Horetzky, 2003.
- Slavenka Drakulić, *Kako smo preživjeli*, Split: Feral Tribune, 2001.
- Katarina Luketić, *Balkan: Od geografije do fantazije*, Zagreb, Mostar: Algoritam, 2013.
- Piotr Piotrowski, *Avangarda u sjeni Jalte: Umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945. – 1989.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013.
- Branka Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, Zagreb: Arkzin, 2011.
- Miško Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj: živjeti izvan svoje glave: asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, Zagreb: DAF, 2019.
- Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005.
- Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2015.
- Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilisation on the Mind of Enlightenment*, Palo Alto: Stanford University Press, 1994.
- Igor Zabel, *Contemporary Art Theory*, (ur.) Igor Španjol, Zürich: JRP|Ringier, 2012.

Poglavlje u knjizi

- Eda Čufer, „Enjoy Me, Abuse Me, I Am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins“, u: *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, (ur.) Ana Janevski, Roxana Marcoci, Ksenia Nouril, New York: MoMA, 2018., str. 28–36.
- Ješa Denegri, „Unutar ili izvan 'socijalističkog modernizma'? Radikalni stavovi na jugoslovenskoj umetničkoj sceni 1950 – 1970“, u: *Šezdesete*, (ur.) Irena Lukšić, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2007., str. 47–67.
- Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, „Introduction“, u: *Thinking about Exhibitions*, (ur.) Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, London; New York: Routledge, 1996., str. 2–4.

- Boris Groys, „Multiple Authorship“, u: *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, (ur.) Barbara Vanderlinden i Elena Filipovic, Cambridge: The MIT Press, 2005., str. 93–102.
- Boris Groys, „Povratak iz budućnosti“, u: *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, (ur.) Nada Beroš, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006., str. 29–36.
- Maria Hlavajova, „Towards the Normal: Negotiating the 'Former East'“, u: *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, (ur.) Barbara Vanderlinden i Elena Filipovic, Cambridge: MIT Press, 2005., str. 153–167.
- Mark Mazower, „Imena“, u: *Balkan: kratka povijest*, Zagreb: Srednja Europa, 2003., str. 1–19.
- Piotr Piotrowski, „1989: The Spatial Turn“, u: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London: Reaktion Books, 2012., str. 15–52.
- Piotr Piotrowski, „Toward a Horizontal History of the European Avant–Garde“, u: *European Avant–Garde and Modernism Studies*, (ur.) Sascha Bru, Peter Nicholls, Berlin: De Gruyter, 2009., str. 49–58.
- Sabina Sabolović, „Imam vremena“ (intervju s Mladenom Stilinovićem), u: *Hoću kući. Knjige umjetnika 1972. – 2006.*, (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: WHW, 2008., str. 36–53.
- Branka Stipančić, „Aukcija crvene _ Pogled na sedamdesete“, u: *Mladen Stilinović: Sing!*, katalog izložbe (Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budimpešta, 22. 4. – 3. 7. 2011.), (ur.) Branka Stipančić, Budimpešta: Ludwig muzeum – Kortars Muveszeti muzeum, 2011., str. 26–33.
- *Mladen Stilinović – Hoću kući: Knjige umjetnika 1972. – 2006.*, (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: WHW, 2008., str. 26–30.
- Branka Stipančić, „Mladen Stilinović's Exhibition 'Exploitation of the Dead 1984 – 1990'“, u: *Mladen Stilinović: Exploitation of the Dead*, (ur.) Branka Stipančić, Tihomir Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2007., str. 13–19.
- Branka Stipančić, „Mladen Stilinović: Knjige kao djelo umjetnika“, u: *Hoću kući – Knjige umjetnika 1972. – 2006.*, (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: WHW, 2008., str. 6–26.
- Igor Zabel, „General Equivalent“, u: *Mladen Stilinović: Pain*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2003., str. 5–10.

Katalozi izložbi

- Zdenka Badovinac, „Introduction“, u: *2000+ Artest Collection: The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West; From the 1960s to the Present*, katalog izložbe

(Moderna galerija, Ljubljana, 24. 6. – 24. 9. 2000.), (ur.) Zdenka Badovinac et al., Ljubljana: Moderna galerija, 2000., str. 17–21.

- Breda Beban, „Foreword“, u: *Imaginary Balkans*, katalog izložbe (Site Gallery, Sheffield, 14. 9. – 26. 10. 2019.), Sheffield: Site Gallery, str. 5–10.
- Ellen Blumenstein, „SWEET IDLENESS – on the resistive practice of Mladen Stilinović“, u: *Mladen Stilinović: Sing!*, katalog izložbe (Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budimpešta, 22. 4. – 3. 7. 2011.), (ur.) Branka Stipančić, Budimpešta: Ludwig muzeum – Kortars Muveszeti muzeum, 2011., str. 40–45.
- Ješa Denegri, „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“, u: *Nova umjetnička praksa 1966. – 1978.*, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 28. 9. – 22. 10. 1978.), (ur.) Marijan Susovski, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 8–14.
- Lóránd Hegyi, „About the Exhibition“, u: *Aspekte / Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999*, katalog izložbe (mumok, Beč, 18. 12. 1999. – 27. 2. 2000.), Beč: mumok, 1999., str. 6.
- Mari Laanemets, „Soba novca“, u: *Nula iz vladanja*, katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 30. 11. 2012. – 2. 2. 2013.), (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 42–50.
- Christine Macel i Joanna Mytkowska, „Promises of the Past“, u: *Promises of the Past – A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, katalog izložbi (Centar Georges Pompidou, Pariz, 14. 4. – 14. 7. 2010.), Pariz: Centar Georges Pompidou; Zürich: JRP | Ringier, 2010., str. 18–21.
- Tihomir Milovac, „Zašto nula iz vladanja?“, u: *Mladen Stilinović, Nula iz vladanja*, katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 30. 11. 2012. – 2. 2. 2013.), (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 6–10.
- France Morin, „The Interrupted Life“, u: *The Interrupted Life*, katalog izložbe (The New Museum of Contemporary Art, New York, 12. 9. – 29. 12. 1991.), New York: The New Museum of Contemporary Art, 1991., str. 14–22.
- Marijan Susovski, „Sedamdesete godine i Grupa šestorice autora“, u: *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe (Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Zagreb, 19. 6. – 19. 7. 1998.), (ur.) Janka Vukmir, Zagreb: SCCA, 1998., str. 12–17.
- Mladen Stilinović, „Pohvala lijenosti“, u: *Nula iz vladanja*, katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 30. 11. 2012. – 2. 2. 2013.), (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 194.

- Mladen Stilinović, „Tekst nogom“, u: *Instalacija*, katalog izložbe (Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 12. 4. – 5. 5. 1984.), (ur.) Marijan Susovski, Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1984., str. 4.
- Branka Stipančić, „So, Money Is Only Paper“, u: *Essence of life – Essence of Art*, katalog izložbe (Ludwig Museum, Budimpešta, 8. 9. – 2. 10. 2005.), (ur.) Jadran Adamović, Budimpešta: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2005., str. 348–351.
- Harald Szeemaan, „On The Exhibition“, u: *Blut und Honig – Zukunft ist am Balkan*, katalog izložbe (Sammlung Essl, Beč, 16. 5. – 28. 9. 2003.), (ur.) Harald Szeemann, Sammlung Essl, 2003., str. 26–31.
- Miško Šuvaković, „Postavangarda: Grupa šestorice autora 1975.–1978. i poslije“, u: *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe (Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Zagreb, 19. 6. – 19. 7. 1998), (ur.) Janka Vukmir, Zagreb: SCCA, 1998., str. 58–64.
- Jadranka Vinterhalter, „Fenomen grupe“, u: *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe (Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Zagreb, 19. 6. – 19. 7. 1998.), (ur.) Janka Vukmir, Zagreb: SCCA, 1998., str. 39–42.
- Peter Weibel, „Globalization and Contemporary Art“, u: *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (ZKM, Karlsruhe, 17. 9. 2011. – 5. 2. 2012.), (ur.) Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel, Karlsruhe: ZKM, Center for Art and Media, 2013., str. 20–27.
- Peter Weiermair, „Zur Ausstellung der KÜNSTLERBÜCHER im Frankfurter Kunstverein“, u: *KÜNSTLERBÜCHER*, katalog izložbe (16. 10. – 23. 10. 1981.), Frankfurt am Mein: Frankfurter Kunstverein, bez paginacije.
- „Introduction“, u: *Works and Words. International Art Manifestation Amsterdam*, katalog izložbe (De Appel, Amsterdam, 15. 9. – 30. 9. 1979.), (ur.) Josine Van Droffelaar, Piotr Olszanski, Amsterdam: De Appel, 1980., str. 1.
- „Bezvremeno siromaštvo / Tihomir Milovac u razgovoru s umjetnikom“, u: *Mladen Stilinović: cinizam siromašnih / The Cynicism of the Poor*, katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 13. 12. 2001. – 20. 1. 2002.), (ur.) Nada Beroš, Tihomir Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2001., str. 13–21.
- „MLADEN STILINOVIĆ“, u: *Fra–Yu–Kult – Frakcija jugoslavenske kulture*, katalog izložbe (369 Gallery, Edinburgh, rujan 1990.), Široki Brijeg: Muzej Široki Brijeg, 1990., str. 138–139.
- „Otkupi udružene Samoupravne interesne zajednice kulture grada Zagreba za muzejsko–galerijske ustanove u Zagrebu“, u: *Otkup umjetnina 1976.*, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 28. 1. – 9. 2. 1977.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1977., str. 25–27.

- „Otkupi udružene Samoupravne interesne zajednice kulture grada Zagreba za muzejsko–galerijske ustanove u Zagrebu“, u: *Otkup umjetnina 1977.*, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 20. 2. – 5. 3. 1978.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1978., str. 28–31.
- „Otkupi Republičke Samoupravne interesne zajednice u oblasti kulture na izložbama u Zagrebu uz participaciju udružene Samoupravne interesne zajednice kulture grada Zagreba“, u: *Otkup umjetnina 1978.*, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 15. 6. – 24. 6. 1979.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1979., str. 15–17.
- „The Precariousness of Freedom“, u: *The Desire For Freedom. Art in Europe since 1945.*, katalog izložbe (Deutsches Historisches Museum, Berlin, 17. 10. 2012. – 10. 2. 2013.), (ur.) Monika Flacke, Berlin: German Historical Museum, 2013., str. 154–177.

Rad u časopisu

- Sonja Briski, „Povodom frankfurtske izložbe 'Rusko slikarstvo 1890.–1917.'“, u: *Umetnost 52 – 53* (1977.), str. 80–81.
- Boris Buden, „Jebe lud zbunjenog“, u: *Zarez 107* (2003.), str. 10–11.
- Ješa Denegri, „Anakronisti ili slikari memorije“, u: *Republika 41* (1985.), str. 197–205.
- Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović, „Petnaest minuta slave za Balkan (intervju s Mladenom Stilinovićem)“, u: *Zarez 98* (2003.), str. 8–9.
- Lidija Haas, „Postkolonijalno zamračenje (intervju s Vivek Chibber)“, u: *Zarez 383* (2014.), str. 4.
- Sandra Križić–Roban, „Znakovi u protjecanju“, u: *Život umjetnosti 50* (1991.), str. 120–121.
- Milan Kundera, „Tragedija Srednje Europe“, u: *Gordogan 7* (1985.), str. 289–305.
- Lovorka Magaš, „Documenta 12 – platforma za prezentaciju i propitivanje ili hermetična smotra suvremene umjetnosti?“, u: *Informatica Museologica*, 1 – 4 (2008.), str. 86–92.
- Tihana Puc, „Mreže izložbi u 'globaliziranom' polju suvremene umjetnosti – slučaj suvremenih umjetnika iz Hrvatske“, u: *Život umjetnosti 105* (2019.), str. 42–75.
- Snježana Samac, „Za mene je umjetnost istina“, u: *Vijenac 490 – 491* (2012.), str. 28–29.
- Vinko Srhoj, „Venecijanski bijenale na putovima autorskih koncepcija (2003. – 2017.)“, u: *Ars Adriatica 7* (2017.), str. 365–375.
- Branka Stipančić, „Igor Zabel: Manifesta 3: European Biennial of Contemporary Art, Ljubljana, Slovenia“, u: *Život umjetnosti 63* (2000.), str. 78–81.

- Darko Šimičić, „Razgovor s Mladenom Stilinovićem“, u: *Život umjetnosti* 45/46 (1989.), str. 80–81.
- Vesna Vuković, „O umjetnosti Srednje i Istočne Europe – samo negativna referencija“, u: *Život umjetnosti* 103 (2018.), str. 94–96.

Članci u novinama

- Rene Bakalović, „Do kada će mame hraniti umjetnike“, u: *Polet*, Zagreb, 31. siječnja 1979., str. 8.
- Željko Ivanjek, „Mladen Stilinović: Mladi su umjetnici danas uštogljeni“, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 15. prosinca 2011., str. 32–33.
- Patricia Kiš, „Svjetski uspjeh Grubića, Stilinovića i Kopljara“, *Jutarnji list*, Zagreb, 6. travnja 2005., str. 50.
- Branko Kostelnik, „Umjetnik koji je beskompromisno odlučio živjeti za umjetnost“, u: *Nedjeljni vjesnik*, Zagreb, 3. kolovoza 1997., str. 14.
- Antun Maračić, „Moć u ogledalu slike“, u: *Start*, Zagreb, 1. rujna 1990., str. 69.
- Branka Stipančić, „Zanima me veza između riječi i likovne intervencije...“ (intervju s Mladenom Stilinovićem), u: *Polet*, Zagreb, 12. studenog 1976., str. 16.
- Ivica Župan, „Prekinuti život u 'Bojama smrti'“, u: *Slobodna Dalmacija*, Split, 14. siječnja 1992., str. 20.

Diplomski rad

- Tina Rajić, *RZU Podroom: Oblici djelovanja i komunikacije s javnošću*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2016.

Internetski izvori

- Edit András, „Whose nostalgia is Ostalgia? An Eastern Europe and Former Soviet Republics survey exhibition in the New Museum, New York“, <https://www.springerin.at/en/2011/4/wessen-nostalgie-ist-die-ostalgie/> (pregledano 21. kolovoza 2019.)
- Sonja Briski Uzelac, „Mladen Stilinović: Kako manipulirati onim što te manipulira ili o strategiji konceptualne umjetnosti“, <http://sveske.ba/en/content/mladen-stilinoVIC-kako->

manipulirati–onim–sto–te–manipulira–ili–o–strategiji–konceptualne–umj (pregledano 12. studenog 2019.)

- Thomas DaCosta Kaufmann, „The Challenge of Central Europe to the Historiography of Art“, <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/theorie/TKaufmann1.pdf> (pregledano 4. studenog 2019.)
- Juliane Debeusscher, „Retroavangarde: Vertiginous Forms of Representation“, <http://www.irwin-nsk.org/texts/retroavangarde-vertiginous-forms-of-representation/> (pregledano 15. srpnja 2019.)
- Ješa Denegri, „Spone i svojstva povijesnih, neo- i postavangardi u hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća“, <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/archive/essays/jesa-denegri-spone-i-svojstva-povijesnih-neo-i-postavangardi-u-hrvatskoj-umjetnosti-xx-stoljeca-croatian> (pregledano 28. lipnja 2020.)
- Boris Groys, „Poetics of Entropy: The Post-Suprematist Art of Mladen Stilinović“, <https://www.e-flux.com/journal/54/59839/poetics-of-entropy-the-post-suprematist-art-of-mladen-stilinoivi/> (pregledano 9. veljače 2020.)
- Jasmin Hasanović, „Neue Slowenische Kunst: Političko čitanje umjetnosti kao retrogradne nadidentifikacije s budućnosti“, https://www.academia.edu/31180498/Neue_Slowenische_Kunst_Politi%C4%8Dko_%C4%8Ditanje_umjetnosti_kao_retogradne_nadidentifikacije_s_budu%C4%87nosti (pregledano 12. veljače 2020.)
- Ken Johnson, „Review: 'Scenes for a New Heritage' at the Museum of Modern Art“, <https://www.nytimes.com/2015/03/27/arts/design/review-scenes-for-a-new-heritage-at-the-museum-of-modern-art.html> (pregledano 17. studenog 2019.)
- Svetla Kazalarska, „Contemporary Art as Ars Memoriae: Curatorial Strategies for Challenging the Post-Communist Condition“, <http://www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-xxv/contemporary-art-as-ars-memoriae/> (pregledano 4. studenoga 2019.)
- Klara Kemp-Welch, „Species of Spaces in Eastern European and Latin American Experimental Art“, https://www.academia.edu/19980217/Species_of_Spaces_in_East_European_and_Latin_American_Experimental_Art_MoMA_website_2015 (pregledano 10. studenog 2019.)
- Souren Melikian, „Work by Kazimir Malevich sold for record \$60 million“, <https://www.nytimes.com/2008/11/06/arts/06iht-melik5.html> (pregledano 28. lipnja 2019.)
- Mladen Stilinović, predgovor izložbe *Prema ruskoj avangardi*, <http://digitizing-ideas.org/si/vnos/19736> (pregledano 12. kolovoza 2019.)

- Adair Rounthwaite, „Lazy Objects: Viewing Mladen Stilinović's Exploitation of the Dead“, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/30/rounthwaite-lazy-objects> (pregledano 13. kolovoza 2019.)
- Adrian Searle, „Venice Biennale: slaps, drenchings and Dobermans on the prowl“, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/15/venice-biennale-slaps-drenchings-and-dobermans-on-the-prowl> (pregledano 25. listopada 2019.)
- Ileana L. Selejan, „Incident Transgressions – A Review of Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960 – 1980, MoMA“ https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1571003/1/artm_r_00149.pdf (pregledano 8. studenog 2019.)
- Branka Stipančić, „Biography“, <https://mladenstilinic.com/bio/> (pregledano 27. listopada 2019.)
- Miško Šuvaković, „Serbia as a Symptom of the Balkans: Internationalism & Globalization“, <https://eefb.org/perspectives/serbia-as-a-symptom-of-the-balkans-internationalism-globalization/> (pregledano 17. rujna 2019.)
- Alise Tifentale, „Ostalgia at the New Museum (Review Article)“, https://artmargins.com/ostalgia-the-new-museum/#ftn_artnotes1_1 (pregledano 21. kolovoza 2019.)
- „Biennale Arte 2017, over 615,000 visitors“, <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2017-over-615000-visitors> (pregledano 22. veljače 2020.)
- „Discovery: a Russian avant-garde detective story“, https://www.christies.com/features/Discovery-Tracing-the-truth-about-a-Russian-avant-garde-masterpiece-8907-1.aspx?sc_lang=en (pregledano 28. lipnja 2020.)
- „Figures of Sleep“, <https://artmuseum.utoronto.ca/exhibition/figures-of-sleep/> (pregledano 13. veljače 2020.)
- „Former West“, <https://formerwest.org/About> (pregledano 3. studenoga 2019.)
- „Galerija proširenih medija“, <https://digitizing-ideas.org/si/raziskuj/galerija-prosirenih-medija> (pregledano 16. veljače 2020.)
- „Leaflet for Hungry Man, Reach for the Book. It is a Weapon!“, https://www.whw.hr/download/hungrymanmatter_leaflet.pdf (pregledano 16. veljače 2020.)
- „Maj 75 svezak A“, <https://digitizing-ideas.org/pl/wpis/19647> (pregledano 17. srpnja 2019.)
- „New Museum to Present *Ostalgia*, a Survey Devoted to Eastern Europe and the Former Soviet Republics“,

https://235bowery.s3.amazonaws.com/exhibitionlinks/29/20110216_OSTALGIA.pdf
(pregledano 21. kolovoza 2019.)

- „RED–PINK“, <https://mladenstilinic.com/works/1–2/> (pregledano 3. studenog 2019.)
- „Scenes for a New Heritage: Contemporary Art from the Collection“, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1504> (pregledano 25. listopada 2019.)
- Službena internetska stranica Documente 12, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_12# (pregledano 26. listopada 2019.)
- Službena internetska stranica nizozemske galerije Gallery Viewer, <https://galleryviewer.com/nl/galerie/46/andriessse–eyck–galerie/kunstenaaars/357/jakup–ferri> (pregledano 5. veljače 2020.)
- Službena internetska stranica umjetnice Andreje Kulunčić, <http://www.andreja.org/> (pregledano 20. studenog 2019.)
- Službena internetska stranica Pariškog bijenala 1977., <http://skr.rs/9YQ> (pregledano 28. lipnja 2020.)
- Službena internetska stranica umjetnice Nade Prlja, <https://nadaprlja.com/worker–who–cannot–speak–english–is–no–worker/> (pregledano 20. studenog 2019.)
- Službena internetska stranica umjetnice Anahite Razmi, <https://www.anahitarazmi.de/An–Artist–Who–Cannot–Speak–Farsi–Is–No–Artist–1> (pregledano 17. rujna 2019.)
- „Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960 – 1980,“ <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1532?locale=en>, (pregledano 26. listopada 2019.)
- „MLADEN STILINOVIĆ“, <https://www.youtube.com/watch?v=h–G9Pa2XNv8> od 1:48 do 1:56 (pregledano 5. studenog 2019.)
- *Youtube*, „Part III: Mladen Stilinović in Conversation with Ana Janevski“, <https://www.youtube.com/watch?v=6ZpRZyXnfwQ> (pregledano 4. studenoga 2019.)
- „Venice Biennale By The Numbers“, <https://www.artsy.net/article/artsy–editorial–venice–biennale–artists–numbers> (pregledano 26. veljače 2020.)
- *Vimeo*, „Abeceda nezavisne kulture: Mladen Stilinović, intervju“, <https://vimeo.com/114548058> od 49:50 do 50:42 (pregledano 2. studenoga 2019.)
- *Vimeo*, „Mladen Stilinović“, <https://mladenstilinic.com/works/10–2/>, od 00:23 do 00:50 (pregledano 23. listopada 2019.)

- „Želimir Košćević, voditelj Galerije SC–a u Zagrebu [1969–1979]“, <http://www.whw.hr/download/newspaper/novine-18-nevidljiva-povijest-izlozbi.pdf> (pregledano 7. kolovoza 2019.)

11. Popis slikovnih priloga

Slika 1. Izložba–akcija Grupe šestorice autora na zagrebačkom Trgu Republike, 1978., https://mladenstilinovic.com/texts/auction-of-red_a-look-at-the-70s/exh-action/ (pregledano 5. veljače 2020.)

Slika 2. Mladen Stilinović, *Nemam vremena*, 1983., tisak / papir, karton, platno, <https://mladenstilinovic.com/works/artists-books/> (pregledano 22. veljače 2020.)

Slika 3. Mladen Stilinović, radovi objavljeni u *Maju 75* svezak B, *Maju 75* svezak D i posljednjem broju *Maja 75*, 1975. – 1990., https://monoskop.org/Maj_75 (pregledano 10. siječnja 2020.)

Slika 4. Mladen Stilinović, *Umjetnik pri radu*, 1979., fotografska serija, <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/umjetnik-radi-artist-work> (pregledano 22. veljače 2020.)

Slika 5. Postav izložbe *Eksploatacija mrtvih* u Galeriji proširenih medija, 1988., <https://mladenstilinovic.com/works/Exploataction-of-the-dead/> (pregledano 22. veljače 2020.)

Slika 6. Mladen Stilinović, *Eksploatacija mrtvih* (detalji), 1984. – 1990., kombinirana tehnika, u: *Mladen Stilinović: Sing!*, katalog izložbe (Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budimpešta, 22. 4. – 3. 7. 2011.), (ur.) Branka Stipančić, Budimpešta: Ludwig muzeum – Kortars Muveszeti muzeum, 2011., str. 182.

Slika 7. Irwin, *Retroavangarda*, 1997., kombinirana tehnika, <https://mladenstilinovic.com/bio/> (pregledano 22. veljače 2020.)

Slika 8. Mladen Stilinović tijekom izvođenja performansa *Odnos noga – kruh* u De Appelu u Amsterdamu, 1979., https://mladenstilinovic.com/texts/auction-of-red_a-look-at-the-70s/foot-bread-de/ (pregledano 5. veljače 2020.)

Slika 9. Mladen Stilinović, *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*, 1992., natpis na svili, <https://mladenstilinovic.com/works/5-2/> (pregledano 22. veljače 2020.)

Slika 10. Mladen Stilinović, *Bol*, 1990., akrilne boje i madraci, <https://mladenstilinovic.com/works/5-2/> (pregledano 22. veljače 2020.)

Slika 11. Mladen Stilinović, *Rječnik – bol*, 2000. – 2003., tempera na papiru,
<https://mladenstilinovic.com/works/625-2/> (pregledano 8. veljače 2020.)

Slika 12. Postav ciklusa *Eksploatacija mrtvih* na Documenti 12 u Kasselu, 2007.,
<https://mladenstilinovic.com/works/Exploataction-of-the-dead/> (pregledano 22. veljače 2020.)

Slika 13. Postav Stilinovićevih radova *Umjetnik radi* i *Umjetnik radi ponovno* na 57. Venecijanskom bijenalu, 2017., <https://contemporaryartdaily.com/2017/08/venice-mladen-stilinovic-at-central-pavilion/> (pregledano 22. veljače 2020.)

Slika 14. Prezentacija dijela ciklusa *Eksploatacija mrtvih* na izložbi *Scenes for a New Heritage: Contemporary Art from the Collection* u MoMA-i, 2015.,
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1504?installation_image_index=2 (pregledano 10. siječnja 2020.)

Slika 15. Anahita Razmi, *An Artist Who Cannot Speak Farsi Is No Artist*, 2017., digitalni print na svili, <https://www.anahitarazmi.de/An-Artist-Who-Cannot-Speak-Farsi-Is-No-Artist-1> (pregledano 8. veljače 2020.)

Slika 16. Nada Prlja, *A Worker Who Cannot Speak English Is No Worker*, 2008., natpis na svili,
<https://www.viennacontemporary.at/en/focus-ex-yugoslavia-and-albania/> (pregledano 8. veljače 2020.)

SUMMARY

The focus of this thesis is laid on the analysis of the interpretation of Mladen Stilinović's artworks at international exhibitions in the West. Stilinović is one of the most prominent Croatian artists on the global art scene. He was invited twice to the Venice Biennale and his works were displayed in the world-renowned museums such as the Museum of Modern Art in New York and the Centre Georges Pompidou in Paris. The focus of the interpretation of his work has been placed in the wider context of the new geopolitical division of the world after 1989 and the interest that the West has shown in the art and culture of the countries which have up to then been “unfamiliar” and which have not been part of the dominant canon. Considering Stilinović’s artistic interest and his challenging of ideology, politics, and economy, it is interesting to analyze his oeuvre from the point of view of the Western perception of the artist from the post-Yugoslav area. Taking the example of international exhibition practice after 1989, the thesis analyses the Western viewpoint on Stilinović’s most frequently exhibited works. Static interpretive frameworks are suitable for understanding art, not only Yugoslav but also wider, which is frequently interpreted in the former political contexts. The aim of this master’s thesis is to cast light on certain western institutions’ models of interpretation and contribute to the examination of the insufficiently explored topic of the perception of Mladen Stilinović’s artwork in the international context.

Keywords: Mladen Stilinović; the West; international exhibitions; interpretation.