



Mladen Stilić, *Reloj-Cero II [Sat-Nula II]—Clock-Zero II*, 1990 [Cat. 51]

Publicado con motivo de la exposición *1+2 ≡ Mladen Stiljnović* (5 de septiembre de 2015 al 3 de enero de 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

—
Published on occasion of the exhibition *1+2 ≡ Mladen Stiljnović* (September 5, 2015 to January 3, 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Boris Groys

Alejandra Labastida

Branka Stipančić

Mladen Stiljnović

Traducción—Translation

Christopher Michael Fraga

Jaime Soler Frost

Coordinador editorial—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Asistentes editoriales—Editorial Assistants

Ana Xanic López · MUAC

Alejandra Velázquez

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Ana Xanic López · MUAC

Christopher Michael Fraga

Jaime Soler Frost

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación—Layout Assistant

María Vázquez

Primera edición 2015—First edition 2015

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN de la colección 978-607-02-5175-7

ISBN 978-607-02-7082-6

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

Portada—Cover: **Mladen Stiljnović**, *Un artista que no habla inglés, no es un artista—An Artist Who Doesn't Speak English Isn't an Artist*, 1992

1+2 ≡

—

MLADEN STILINOVIĆ



IZVAĐENI IZ GOMILE

M. Stilićević 1976

1 + 2 ≡ o cómo manipular aquello que te manipula	6
1 + 2 ≡ or, How To Manipulate That Which Manipulates You	12

—
ALEJANDRA LABASTIDA

Elogio de la pereza	18
In Praise of Laziness	22

—
MLADEN STILINOVIĆ

Acerca del poder, el dolor y...	26
On Power, Pain, and...	30

—
MLADEN STILINOVIĆ

Anarquía insultante	34
Insulting the Anarchy	36

—
MLADEN STILINOVIĆ

Vivir significa nunca tener que asistir al tribunal	38
Living Means Never Having to Attend Court	50

—
BRANKA STIPANČIĆ
MLADEN STILINOVIĆ

La poética de la entropía: el arte post-suprematista de Mladen Stilinović	60
Poetics of Entropy: The Post- Suprematist Art of Mladen Stilinović	70

—
BORIS GROYS

Semblanza	80
Biographical sketch	81

Catálogo	83
Catalogue	

Créditos	94
Credits	

1 + 2 ≡ o cómo manipular aquello que te manipula

ALEJANDRA LABASTIDA



1 + 2 ≡

A story

In the middle of the day it (power) says good night and looks me in the eyes and I feel ashamed for it. I know that one day I shall repeat good night (for one learns by repetition even unconsciously), but through repetition one does not learn only to repeat but also to forget.

MLADEN STILINOVIĆ¹

A lo largo de su carrera, Mladen Stilinović se ha erigido como una de las principales figuras del arte conceptual no sólo en Croacia, sino en el ámbito internacional. Esta muestra individual, conformada por obra que va de los años setenta a la primera década del siglo XXI, incluye video, pintura, *collage*, documentación de acciones e instalaciones, con la que se busca evidenciar la forma en que Stilinović ha logrado cuestionar la herencia estética y social de los movimientos de vanguardia. Las obras despliegan la forma en la que el artista construye su práctica alrededor de una gramática aparentemente simple: dinero-tiempo-poder-dolor-blanco-trabajo-comida-lenguaje-rojo-rosa. En realidad, se trata de una selección estratégica de conceptos que le ha permitido hilar las batallas que sostiene contra los sistemas de poder en un ejercicio constante de resistencia desde el absurdo y la ironía. Una de las características más interesantes de Stilinović es su capacidad de abstraer los mecanismos intrínsecos al poder, independientemente de su contexto político y económico. Los cambios políticos por los que atravesó Europa del este, en donde vive y trabaja, y la forma en que éstos fueron integrados en su trabajo han servido para comprobar esta habilidad. Lo que realmente le interesa no es el contenido ideológico de un tipo específico de poder, socialista o capitalista, sino la neutralización de los dispositivos de reproducción del poder como tal y su efecto en el individuo. En ese sentido, su concepción del

—

1— “Una historia. A la mitad del día (el poder) da las buenas noches y me mira a los ojos y me siento avergonzado por ello. Sé que un día voy a repetir buenas noches (ya que uno aprende por repetición incluso inconscientemente), pero mediante la repetición no se aprende sólo a repetir, sino también a olvidar”. Mladen Stilinović, “On Power, Pain and...”, en Mladen Stilinović, *Texts*, Zagreb, edición del autor, 2011.

poder, en términos de dolor y tristeza, puede ser leída como espinosista: la entiende fundamentalmente como un obstáculo para efectuar la potencia de cada sujeto.

Esta capacidad lo hace inmune a la tentación de reemplazar, por otros, los dispositivos de poder que critica, y lo convierte en un verdadero agente anárquico,² cuya red crítica se extiende desde su cotidianidad urbana local y el análisis político global hasta la crítica institucional y de las corrientes hegemónicas en el arte. En consecuencia, ha diversificado el acceso a su obra a lo largo de su carrera, desde intervenciones en la calle hasta exposiciones en espacios independientes pequeños o en grandes instituciones internacionales, así como en su propio departamento.

Para Stilinović, la resistencia al sistema, cualquiera que sea, parte de la disección y desintegración de su gramática³; el que domina, nombra. En su universo, el lenguaje es una trampa ideológica, un tipo de comunicación que conlleva una amenaza: la violencia de forzar al individuo a pertenecer a una comunidad lingüística con todas las reglas y constricciones que supone esa pertenencia para su subjetividad.⁴ Su visión recuerda la tesis de William Burroughs, quien postula al lenguaje como un virus que ha subyugado el destino del hombre, pero Stilinović reconoce al trabajo como el otro lado de la moneda. Lenguaje y trabajo atraviesan toda su investigación sobre el poder y la ideología como agentes del dolor.

Su obra se conforma de ejercicios muchas veces tautológicos, con citas que van desde la estética de la calle hasta la estética de la vanguardia rusa, pero siempre basados en un doble eje que combina la simplicidad formal con el poder deconstructivo del absurdo. Una de sus obras icónicas es *Riječnik-Bol* [*Diccionario-Dolor*] (2000), en ella

2— Idea desarrollada por Boris Groys en el presente libro, en “La poética de la entropía: el arte post-suprematista de Mladen Stilinović”, Originalmente publicado en e-flux (2014) como “Poetics of Entropy: The Post-Suprematist Art of Mladen Stilinović”. Véase <http://www.e-flux.com/journal/poetics-of-entropy-the-post-suprematist-art-of-mladen-stilinic/>

3— *Ibidem*.

4— Nataša Ilić, “An Artist is not to Follow the Tramway Tracks”, en *Mladen Stilinović. Zero for Conduct*, Zagreb, Musej Suvremene Umjetnosti, 2013, p. 18.

se dio a la tarea de borrar con pintura blanca⁵ los significados de todas las palabras contenidas en las 523 páginas de un diccionario en inglés. Uno por uno, en un proceso manual y arduo, los significados borrados fueron suplantados por la palabra dolor. La repetición es una estructura formal recurrente en su trabajo, probablemente porque la reconoce como una de las estrategias de implantación de poder. Siguiendo su famoso lema: *La pregunta es cómo manipular aquello que te manipula*,⁶ Stilinović se apropia del mecanismo para subvertirlo, y encuentra en él la posibilidad no sólo de ser adoctrinado sino de reconfigurarse. En directa oposición a Freud, quien postula la memoria como la liberación de la repetición de lo reprimido, Kierkegaard plantea la repetición como cura y la memoria como una enfermedad melancólica.⁷ Stilinović propone la repetición como una especie de desprogramación, la inversión del castigo escolar que consiste en repetir una oración sobre lo que no se debe hacer (“No debo hablar en clase”). Stilinović no está interesado en hacer simplemente una declaración conceptual al estilo de “El lenguaje es dolor”; si hubiera querido hacer eso, como él mismo declara, se hubiera ahorrado la tortura de hacerlo manualmente, pudiéndolo hacer en cinco minutos con una computadora.⁸ En cambio su factura manual es, al mismo tiempo, una especie de instructivo para el receptor de la pieza o quizás sea, más bien, una exigencia de cómo relacionarse con ella. La obra no tiene mucho valor como idea, debe ser experimentada y eso significa que el lector debe leer, una por una, todas las palabras del diccionario,⁹

—

5— El uso de la pintura blanca no es arbitrario, se inscribe en una serie de trabajos que denomina White Works, en los que explora las dimensiones simbólicas del color blanco. Una de ellas es precisamente la perspectiva personal del artista de que el color del dolor es el blanco. Véase Branka Stipančić (ed.), *Mladen Stilinović. Bijeli radovi / White Works*, Zagreb, Open Public University of Poreč, 2012.

6— Mladen Stilinović, “Footwriting”, en Stilinović, *Texts*, op. cit.

7— *Ibid.*

8— Tihomir Milovac, “Pain Opera”, en Tihomir Milovac y Branka Stipančić (eds.), *Mladen Stilinović Pain*, Zagreb, Musej Suvremene Umjetnosti, 2003, p. 18.

9— Otros ejemplos de esta estrategia son las obras *Pain Game* (1977), en la que pide al jugador que tire por 7 minutos seguidos un dado que tiene escrita la palabra dolor en todas sus caras, y *I Have No Time* (1979), un libro de

replicando el proceso mediante el cual el artista borró sistemáticamente una palabra a la vez del lenguaje que había aprendido y lo reemplazó por otro sistema de significación. Para el artista es importante que esta lectura sea entendida como un proceso individual y personal;¹⁰ es la tensión entre el individuo y la convención, su sumisión a ésta, lo que es doloroso.¹¹ El lector debe entregarse al gesto de la repetición, porque escapar de las convenciones no es un proceso racional, sino un proceso emocional parecido al fenómeno de extrañamiento que sucede cuando una palabra es repetida muchas veces y eventualmente se separa de su significado. No es que racionalmente uno no pueda conectarlos, pero es una sensación emparentada con el *jamais vu*, en donde la escisión es afectiva. El gesto repetitivo no es, en esta obra, una estructura fría y racional, sino un vehículo para la acumulación intensiva; es un llamado a la disolución de las categorías por medio del afecto. Su tesis no es que el dolor está en el lenguaje como concepto abstracto, sino que la experiencia diaria del lenguaje inflige dolor¹² y, por lo tanto, una vacuna contra esta aflicción tampoco puede ser abstracta o conceptual sino una experiencia afectiva. La naturaleza poética de la obra de Stilinović apunta hacia un horizonte inspirado en una frase de Paul Celan que el artista incluyó en una de sus obras: “The name giving had an end...”.¹³ Pero éste no es un final que se anuncia o que alguna vez pueda ser declarado, sino una posibilidad de desmantelamiento del sistema que constriñe la diferencia, que *Diccionario-Dolor* ofrece como potencia intrínseca a su estructura repetitiva.

artista conformado por la repetición incansable de la frase “No tengo tiempo” con una indicación al inicio que dice: “Escribí este libro cuando no tenía tiempo, se pide a los lectores leerlo cuando no tengan tiempo.”

10— No debe pasarse por alto, en la insistencia del artista en el individuo y la responsabilidad personal, el contexto socialista que rodeó la mayor parte de su trabajo en donde la resistencia se concentraba en no ser anulado por la colectividad impuesta por el Estado. Véase Milovac, “Pain Opera”, *op. cit.*, p. 16.

11— *Ibidem*, p. 13.

12— Stilinović, “On Power, Pain and...”, en Stilinović, *Texts*, *op. cit.*

13— Stipančić (ed.), *op. cit.*, p. 16.

Aunque es considerado un artista conceptual, la obra de Stilinović nunca es fría ni racional, sino que se mueve en un registro de humor e ironía, cuyos gestos sencillos apelan al afecto y producen experiencias que insisten en la responsabilidad personal. Todas sus estrategias artísticas, desde subastar el color rojo, intercambiar la definición de todas las palabras del diccionario por la palabra dolor o vender la autocensura, tienen que ver —en palabras del artista— con respetar la anarquía en él mismo¹⁴ y proponen el absurdo como antídoto a la ideología, cualquiera que sea la que esté acechándonos en la siguiente esquina.

14— Mladen Stilinović, “On the texts”, en Stilinović, *Texts*, *op. cit.*

**1 + 2 ≡ or,
How To Manipulate That
Which Manipulates You**

ALEJANDRA LABASTIDA



Mladen Stilinović, *Horizonte [Horizont]—Horizon*, 1991 [Cat. 30]

A story

In the middle of the day it (power) says good night and looks me in the eyes and I feel ashamed for it. I know that one day I shall repeat good night (for one learns by repetition even unconsciously), but through repetition one does not learn only to repeat but also to forget.

MLADEN STILINOVIĆ¹

Over the course of his career, Mladen Stilinović has become one of the main figures in conceptual art not only in Croatia, but also on an international scale. This solo exhibition, made up of works from the 1970s to the first decade of the twenty-first century, includes video, painting, collage, documentation of actions, and installations, the goal being to make evident the way in which Stilinović has succeeded in questioning the aesthetic and social inheritance of avant-garde movements. The works display the way in which the artist has built his practice around an apparently simple grammar: money-time-power-pain-white-work-food-language-red-pink. In reality, though, his is a strategic selection of concepts, which has enabled him to string together the battles that he wages against the systems of power in a constant exercise of resistance, launched from the standpoint of absurdity and irony. One of Stilinović's most interesting traits is his capacity to consider the mechanisms intrinsic to power abstractly, regardless of its political and economic context. The political changes undergone by Eastern Europe, where he lives and works, and the way in which these changes were integrated in his work, stand as proof of this ability. What really interests him is not the ideological content of a specific kind of power, socialist or capitalist, but rather neutralizing the apparatuses of by which power is reproduced as such, and their effect on the individual. In that sense, his conception of power, in terms of pain and sadness, can be read as Spinozist: he fundamentally sees it as an obstacle in order to bring about the *potentia agendi* of each subject.

1— Mladen Stilinović, "On Power, Pain and...", in Stilinović, *Texts*, Zagreb, published by the author, 2011.

This capacity immunizes him against the temptation to replace the apparatuses of power that he critiques with others, and converts him into a truly anarchic agent² whose critical web extends from his local, urban, everyday world and global political analysis to institutional critique and hegemonic currents in art. Consequently, he has diversified access to his work over the course of his career, from interventions in the street to exhibitions at small independent spaces or large international institutions, as well as at his own apartment.

For Stilinović, resistance to any system whatsoever begins with the dissection and chopping up of its grammar; he who dominates, names.³ In his universe, language is an ideological trap, a kind of communication that carries with it a threat: the violence of forcing the individual to belong to a linguistic community, with all the rules and constrictions presupposed by that membership for his or her subjectivity.⁴ His vision recalls William Burroughs's thesis, which postulated language as a virus that has subjugated the destiny of humankind. Here, however, Stilinović acknowledges work as the other side of the coin. Language and work permeate his entire investigation into power and ideology as agents of pain.

His work is made up of exercises that are very often tautological, with citations that run from the aesthetics of the street to the aesthetics of the Russian avant-garde, but always based on a double axis that combines formal simplicity with the deconstructive power of the absurd. One of his iconic works is *Riječnik-Bol [Dictionary-Pain]* (2000), in which he tasked himself with using white paint to cover up the meanings of all the words contained in the 523 pages of an English-language dictionary.⁵ One by one, through an arduous, manual process, the erased meanings were supplanted

2— Idea developed by Boris Groys, essay published on this volume "Poetics of Entropy: The Post-Suprematist Art of Mladen Stilinović," and originally published in *e-flux* (2014), p. 70.

3— Ibid.

4— Nataša Ilić, "An Artist Is Not To Follow the Tramway Tracks," in *Mladen Stilinović: Zero for Conduct*, Zagreb, Muzej Suvremene Umjetnosti, 2013, p. 18.

5— The use of white paint is not arbitrary. It is inscribed in a series of works that he names *White Works* in which he explores the symbolic dimensions of the color white. One of these is precisely the artist's personal perspective that the color of pain is white. See Branka Stipančić, ed., *Mladen Stilinović: Bijeli radovi / White Works*, Zagreb, Open Public University of Poreč, 2012.

by the word “pain.” Repetition is a recurring formal structure in his work, probably because he recognizes it as one of the strategies whereby power implants itself. Following his famous motto, “The question is how to manipulate that which manipulates you,”⁶ Stilinović appropriates this mechanism in order to subvert it, and finds in it the possibility not only of being indoctrinated, but of being reshaped. In direct opposition to Freud, who postulates memory as liberation from the repetition of the repressed, Kierkegaard posits repetition as a cure, and memory as a melancholic disease.⁷ Stilinović proposes repetition as a sort of de-programming, a reversal of the schoolroom punishment that consists in repeating a sentence about what one should not do (“I will not talk in class”). Stilinović is not interested in simply making a conceptual declaration in the style of “Language is pain;” if he had wanted to do that, as he himself observes, he would have spared himself the torture of doing so by hand, being able to do it in five minutes on a computer.⁸ On the contrary, its manual fabrication is, at the same time, a sort of user’s manual for the recipient of the piece, or perhaps, rather, it is a demand about how to relate to it. The work does not have much value as an idea; it must be experienced, which means that the reader must read, one by one, all the words of the dictionary,⁹ replicating the process by which the artist systematically erased one word at a time from the language he had learned, replacing it with another system of signification. For the artist, it is important that this reading be understood as an individual, personal process;¹⁰ it is the ten-

6— Mladen Stilinović, “Footwriting,” in Stilinović, *Texts*, op. cit.

7— *Ibid.*

8— Tihomir Milovac, “Pain Opera,” in Tihomir Milovac and Branka Stipančić, eds., *Mladen Stilinović: Pain*, Zagreb, Musej Suvremene Umjetnosti, 2003, p. 18.

9— Other examples of this strategy include the works *Pain Game* (1977), in the request that the player spend seven minutes casting a dice that has the word “pain” written on all its faces, and *I Have No Time* (1979), an artist’s book made up of the tireless repetition of the phrase “I have no time” with an indication at the beginning that says: “I wrote this book when I didn’t have time. The readers are requested to read it when they have no time.”

10— The artist’s insistence on the individual and on personal responsibility should be understood in the socialist context that surrounded the majority of his work, wherein resistance was concentrated on not being destroyed by the collectivity imposed by the State. See Milovac, “Pain Opera,” op. cit., p. 16.

sion between the individual and convention, his submission to the latter, that is painful.¹¹ The reader must deliver him- or herself to the gesture of repetition, because escaping from conventions is not a rational process, but rather an emotional one, similar to the phenomenon of estrangement that occurs when a word is repeated many times and eventually becomes divorced from its meaning. It is not that one cannot connect them rationally; rather, it is a sensation related to the *jamais vu*, wherein the scission is affective. In this piece, the repetitive gesture is not a cold, rational structure, but rather a vehicle for intensive accumulation; it is a call to the dissolution of categories by way of affect. His thesis is not that pain is in language as an abstract concept, but rather that the daily experience of language inflicts pain,¹² and that therefore, a vaccine against this affliction can neither be abstract nor conceptual, but rather must be an affective experience. The poetic nature of Stilinović's work points toward a horizon inspired by a phrase of Paul Celan's that the artist included in one of his works: "The name giving had an end..."¹³ But this is not an end that is announced, or that could be declared at some point in time, but rather a possibility of dismantling the system that constrains difference, that *Riječnik-Bol [Dictionary-Pain]* (2000) offers as an intrinsic power to its repetitive structure.

Although he is considered to be a conceptual artist, Stilinović's work is never cold or rational; rather, it moves on a humorous, ironic register whose simple gestures appeal to affect and produce experiences that insist on personal responsibility. All his artistic strategies, from auctioning off the color red to exchanging the definition of all the words of the dictionary for the word "pain" to selling self-censorship, have to do—in the artist's words—with respecting the anarchy within himself,¹⁴ and they propose the absurd as an antidote to whichever ideology might be lying in wait for us around the next corner.

11— Ibid, p. 13.

12— Stilinović, "On Power, Pain and..." in Stilinović, *Texts*, op. cit.

13— Stipančić, ed., op. cit., p. 16.

14— Mladen Stilinović, "On the texts," in Stilinović, *Texts*, op. cit.



Elogio de la pereza

—
MLADEN STILINOVIĆ



Como artista, he aprendido tanto del Este (el socialismo) como del Oeste (el capitalismo). Por supuesto, hoy que las fronteras y los sistemas políticos han cambiado, tal experiencia ya no será posible. Pero lo que he aprendido de ese diálogo permanece en mí. Mi observación y conocimiento del arte occidental me han llevado hace poco a la conclusión de que el arte ya no puede existir en Occidente. Esto no quiere decir que no haya ninguno. ¿Por qué ya no puede existir el arte en Occidente? La respuesta es simple. Los artistas occidentales no son perezosos. Los artistas del Este son perezosos; si seguirán siendo perezosos ahora que ya no son artistas del Este, eso todavía está por verse.

La pereza es la ausencia de movimiento y pensamiento, el tiempo necio —la amnesia total. También es la indiferencia, mirar la nada, la inactividad, la impotencia. Es pura estupidez, un momento de dolor, de concentración inútil. Las virtudes de la pereza son factores importantes en el arte. Conocer la existencia de la pereza no es suficiente; debe ser practicada y perfeccionada.

Los artistas en Occidente no son perezosos y por lo tanto no son artistas, sino más bien productores de algo. Su participación en asuntos sin importancia, como la producción, la promoción, el sistema de galerías, el sistema de museos, el sistema de concursos (quién es primer lugar), su preocupación por los objetos, todo ello les aleja de la pereza, del arte. Así como el dinero es papel, así una galería es una habitación.

Los artistas del Este eran perezosos y pobres porque todo el sistema de factores insignificantes no existía. Por lo tanto tenían suficiente tiempo para concentrarse en el arte y la pereza. Incluso cuando produjeron arte, sabían que era en vano, que no era nada.

Los artistas de Occidente podían aprender sobre la pereza, pero no lo hicieron. Dos grandes artistas del siglo XX trataron la cuestión de la pereza, en términos tanto teóricos como prácticos: Duchamp y Malévich.

Duchamp nunca trató la pereza, sino más bien la indiferencia y el no trabajar. Cuando Pierre Cabanne le preguntó qué le había dado más placer en la vida, Duchamp dijo: “En primer lugar, haber tenido suerte. Porque básicamente nunca he trabajado para ganarme la vida. Considero que trabajar para vivir es un poco imbécil desde un punto de vista

económico. Espero que algún día seamos capaces de vivir sin estar obligados a trabajar. Gracias a mi suerte, fui capaz de ingeniármelas sin mojarme.”

Malévich escribió un texto titulado “La pereza: la auténtica verdad de la humanidad” (1921). En él, criticó el capitalismo porque éste sólo permitió a un pequeño número de capitalistas ser perezosos, pero también el socialismo, porque todo el movimiento se basa en el trabajo y no en la pereza. Y cito: “La gente tiene miedo de la pereza y persigue a quienes la aceptan, y siempre sucede porque nadie se da cuenta de que la pereza es la verdad; que ha sido estigmatizada como la madre de todos los vicios, pero es en realidad la madre de la vida. El socialismo trae la liberación en el inconsciente, que desprecia la pereza sin darse cuenta de que fue la pereza la que le dio origen; en su necedad, el hijo desprecia a su madre como madre de todos los vicios y no eliminará ese estigma; en esta breve nota quiero liberar a la pereza del estigma de la vergüenza y pronunciar que no es la madre de todos los vicios, sino la madre de la perfección.”

Por último, seré perezoso y concluiré:
no hay arte sin pereza.

EL TRABAJO ES UNA ENFERMEDAD

Mladen Stilinović

EL TRABAJO ES UNA VERGÜENZA

Vlado Martek



POKREKLO ZNAČENJA DOMIĆA RAKURSA



DOMIĆ RAKURS
OVALI RAKURSI ČIM VELICAMSTVENIM UZDIŽE,
PREVELIČAVA, IZRAŽAVA EKZALTAČIJU I TRAJNOST
AUTOKRITIKE ILI VLAST
LOWE PLASTIKOVANJA PLOHE



POPIŠAM SE U SKLADU SA ZNAČENJEM
DOMIĆA RAKURSA



PRAVI RAKURSI ŽASTO SAM SE SMILIO IZ
DOMIĆA RAKURSA JE DA POKAŽEM
SVOJE PROBUĐENE ČIPELE

In Praise of Laziness

MLADEN STILINOVIĆ



Mladen Stilinović, *La relación pie-pan* [*Odnos noga kruh*]*—The Foot–Bread Relationship*, 1977.
Foto—Photo: Mladen Stilinović [Cat. 29]

As an artist, I learned from both East (socialism) and West (capitalism). Of course, now that borders and political systems have changed, such an experience will no longer be possible. But what I have learned from that dialogue stays with me. My observation and knowledge of Western art has lately led me to a conclusion that art cannot exist anymore in the West. This is not to say that there isn't any. Why can art not exist any more in the West? The answer is simple. Artists in the West are not lazy. Artists from the East are lazy; whether they will stay lazy now that they are no longer Eastern artists remains to be seen.

Laziness is the absence of movement and thought, dumb time—total amnesia. It is also indifference, staring at nothing, non-activity, impotence. It is sheer stupidity, a time of pain, futile concentration. The virtues of laziness are important factors in art. Knowing about laziness is not enough; it must be practiced and perfected.

Artists in the West are not lazy and therefore not artists but rather producers of something. Their involvement with matters of no importance, such as production, promotion, the gallery system, the museum system, the competition system (who is first), their preoccupation with objects, all that drives them away from laziness, from art. Just as money is paper, so is a gallery a room.

Artists from the East were lazy and poor because the entire system of insignificant factors did not exist. Therefore they had time enough to concentrate on art and laziness. Even when they did produce art, they knew it was in vain, it was nothing.

Artists from the West could learn about laziness, but they didn't. Two major twentieth-century artists treated the question of laziness, in both practical and theoretical terms: Duchamp and Malevich.

Duchamp never really discussed laziness, but rather indifference and non-work. When asked by Pierre Cabanne what had brought him the most pleasure in life, Duchamp said: "First, having been lucky. Because basically I've never worked for a living. I consider working for a living slightly imbecilic from an economic point of view. I hope that someday we'll be able to live without being obliged to work. Thanks to my luck, I was able to manage without getting wet."

Malevich wrote a text entitled “Laziness—the real truth of mankind” (1921). In it he criticized capitalism because it enabled only a small number of capitalists to be lazy, but also socialism because the entire movement was based on work instead of laziness. To quote: “People are scared of laziness and persecute those who accept it, and it always happens because no one realizes laziness is the truth; it has been branded as the mother of all vices, but it is in fact the mother of life. Socialism brings liberation in the unconscious, it scorns laziness without realizing it was laziness that gave birth to it; in his folly, the son scorns his mother as a mother of all vices and would not remove the brand; in this brief note I want to remove the brand of shame from laziness and to pronounce it not the mother of all vices, but the mother of perfection.”

Finally, to be lazy and conclude:
there is no art without laziness.

WORK IS A DISEASE

Mladen Stilinović

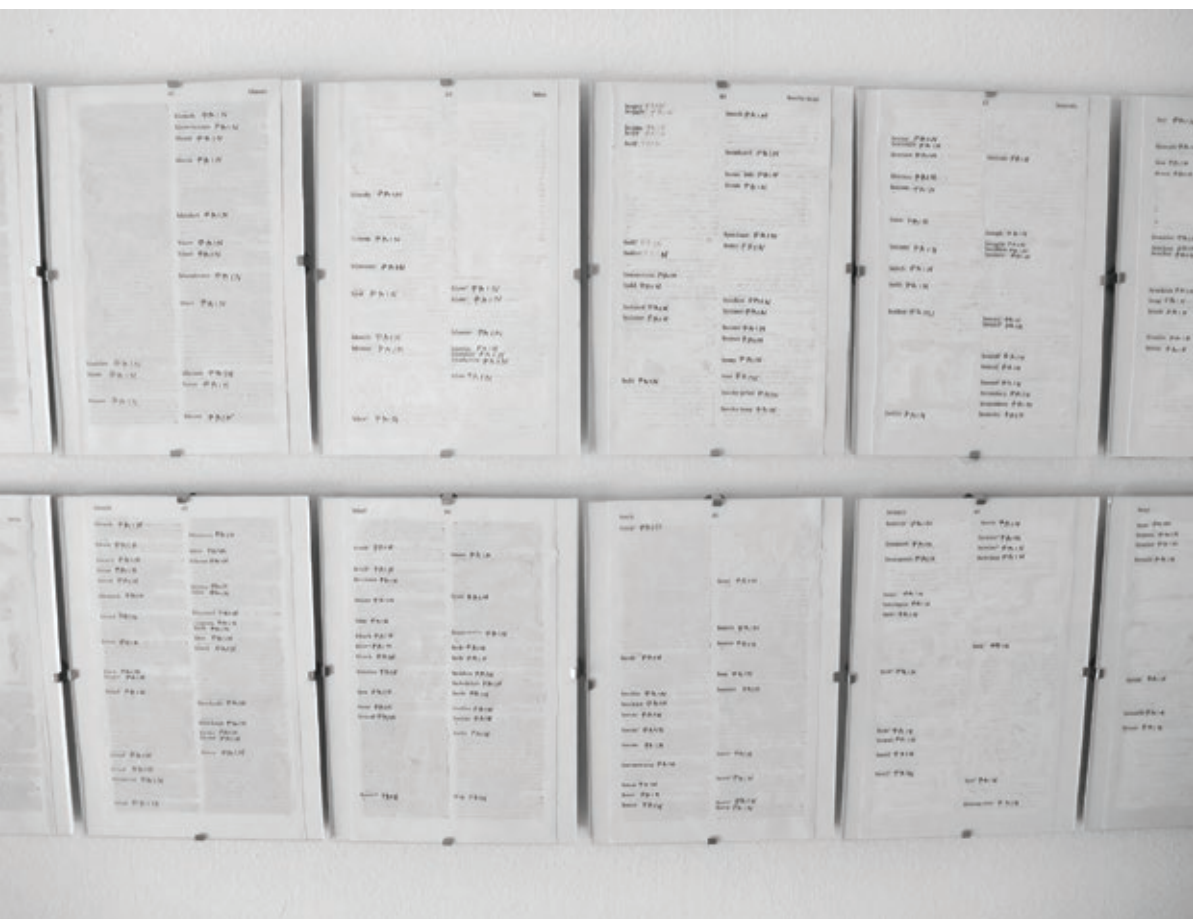
WORK IS A SHAME

Vlado Martek



Acerca del poder, el dolor y...

MLADEN STILINOVIĆ



Mladen Stilinović, *Diccionario – Dolor: A, B, C [Rijecnik-Bol: A, B, C] – Dictionary – Pain: A, B, C, 2000-2011 [Cat. 21]*

...cuando digo poder, no sólo pienso en el poder del Estado y sus instituciones, sino también en los cientos de diferentes poderes que se entrelazan, procedentes de diferentes partes. Vienen de los Estados y de los individuos, de Oriente y Occidente, de los “amigos” y de la administración. Estos poderes se encuentran en todas partes: en los periódicos, en el lenguaje, en las artes, en la “libertad dada”, en la verdad y en mi miedo.

Siempre he querido escribir cuán sutil era el poder. Y lo hice. El poder es cínico, a veces sutil (puede serlo), pero más o menos crudo y abierto. El poder se caracteriza por la total ignorancia de los demás. Ese cinismo del poder es causado por no saber acerca de las cosas e incluso por el deseo de no saber.

Una historia

A mitad del día, (el poder) dice buenas noches y me mira a los ojos y me siento avergonzado por ello. Sé que algún día voy a repetir buenas noches (pues uno aprende por repetición, incluso inconscientemente), pero por repetición no se aprende sólo a repetir, sino también a olvidar.

En mi obra mostré el cinismo del poder, convencido de que, en comparación con ese cinismo, el arte no era nada, absolutamente nada. Estoy convencido de que el arte no es nada. Nada, dolor. Una manifestación de impotencia, falta de visión, una ceguera, sordera... un dolor que dura... en cero.

Cuando digo dolor, de inmediato se plantean las preguntas: ¿qué dolor?, ¿el dolor de quién?, ¿de dónde viene el dolor?, como si el dolor tuviera que ser explicado, analizado. No hay nada que explicar. El dolor está ahí.

“Junto con el lenguaje has aprendido el concepto de dolor”, dijo L. Wittgenstein. Y yo digo: de una manera doble, como dolor y como dolor del lenguaje. El dolor no está en el lenguaje. El lenguaje inflige dolor. “Las palabras que escuchas infligen dolor y las palabras que pronuncias. Nada duele, porque no sabes lo que significa sentir dolor, y todo duele, porque no sabes el significado de todo. Puesto que no conoces el nombre de nada, todo inflige dolor, aunque no sepas que duele, porque no sabes lo que la frase ‘sentir dolor’” significa (P. Handke: *Kaspar*). El artista es Kaspar. Así como Kaspar aprendió de Wittgenstein, así Wittgenstein aprenderá de Kaspar.

a – dolor	ababol – dolor	abacorar – dolor
aarónico – dolor	ababuy – dolor	abad – dolor
aaronita – dolor	abacá – dolor	abada – dolor
aba – dolor	abacal – dolor	abadejo – dolor
abá – dolor	abacalero – dolor	abadengo – dolor
abab – dolor	abacería – dolor	abadernar – dolor
ababa – dolor	abacero – dolor	abadesa – dolor
ababán – dolor	abacial – dolor	abadí – dolor
ababangay – dolor	ábaco – dolor	abadía – dolor
ababillarse – dolor	abacora – dolor	abadiado – dolor

etc. todo el diccionario.¹

1—Para esta versión castellana de la pieza de Mladen Stilinović utilicé el inicio del Diccionario manual e ilustrado de la lengua española, de la Real Academia Española (3ª. ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1983), por ser el más cercano en el tiempo a su obra, que data de 1979-1980. [N. del T.]



On Power, Pain, and...

MLADEN STILINOVIĆ



Mladen Stilinović, *Máquina de escribir [Pisaća mašina]*—*Typewriter*, 1977 [Cat. 36]

...when I say power, I am not only thinking of the power of the state and its institutions but also of the hundreds of different powers that become intertwined, coming from different sides. They come from states and from individuals, from East and West, from “friends” and from the administration. These powers are to be found everywhere: in newspapers, in language, in the arts, in “given freedom,” in the truth and in my fear.

I have always wanted to write how subtle power was. And I did. Power is cynical, occasionally subtle (can that be) but more or less crude and open. Power is characterized by the total ignorance of others. That cynicism of power is caused by not knowing about things and even the desire not to know.

A story

In the middle of the day it (power) says good night and looks me in the eyes and I feel ashamed for it. I know that one day I shall repeat good night (for one learns by repetition even unconsciously), but through repetition one does not learn only to repeat but also to forget.

In my art I showed that cynicism of power, convinced that in comparison with that cynicism art was nothing, absolutely nothing. I am convinced that art is nothing. Nothing, pain. A manifestation of powerlessness, visionlessness, a blindness, deafness... a pain that lasts... in zero.

When I say pain, questions are immediately raised: what pain, whose pain, where is the pain from, as if pain had to be explained, analyzed. There's nothing to be explained. The pain is there.

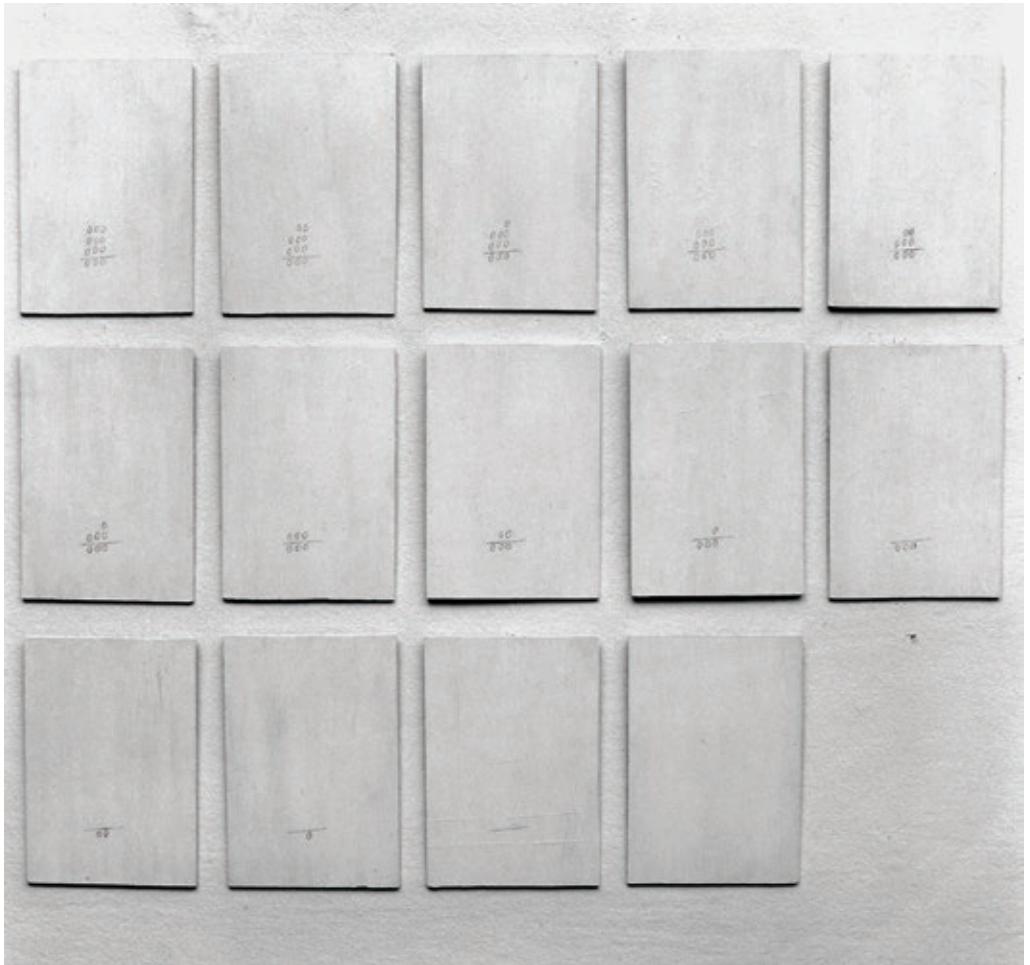
“Together with language you've learnt the notion of pain,” said L. Wittgenstein. And I say: in a twofold way, as pain and as pain language. Pain is not in language. Language inflicts pain. “Words that you hear inflict pain and the words that you pronounce. Nothing hurts, because you do not know what it means to feel pain, and everything hurts, for you do not know the meaning of anything. Since you do not know the name of anything, everything inflicts pain, although you do not know that it hurts, for you do not know what the phrase ‘to feel pain’” means (P. Handke: *Kaspar*). The artist is Kaspar. Just as Kaspar learnt from Wittgenstein, so Wittgenstein will learn from Kaspar.

a – pain
aback – pain
abandon – pain
abash – pain
abate – pain
abbey – pain
abbreviate – pain
abdicate – pain
abdomen – pain
abduct – pain

abed – pain
abet – pain
abeyance – pain
abhor – pain
abide – pain
ability – pain
abject – pain
abjure – pain
able – pain
abnegate – pain

aboard – pain
all – pain
abode – pain
abolish – pain
abolition – pain
abominable – pain
abortion – pain
acclamation – pain
acclimatize – pain
acclivity – pain

etc. whole dictionary.



Insultando la anarquía

MLADEN STILINOVIĆ



Mladen Stilinović, *Ventana, ¿dónde? [Prozor gdje?]*—*Window Where?*, 1973 [Cat. 71]

Quería hacer una exposición anárquica incluyendo obras que difieren estilística y temáticamente, pero no importa cómo coloco las obras, al parecer siempre obtengo una estructura que está lejos de ser anárquica. Ésa es la razón por la que esta exposición se titula *Insultando la anarquía*. Este título es, por supuesto, una coartada para todas mis locuras e impertinencias, para mi “libertad” artística. Mi objetivo es tener muchas voces, no sólo una, **pero la principal iniciativa viene del amor por el ajo, el pan y la mantequilla**. La economía es una parodia de economía. Los medios de comunicación son una parodia de los medios de comunicación. El arte es una parodia del arte. El etc.... es una parodia del etc.... La parodia no puede ser parodiada. Es por eso que hay tantas estupideces obvias que son estupideces obvias y no una parodia.

Trabajo desde la posición de una hormiga muerta. A pesar de que estoy muerto, aún lucho por la desintegración del sistema, de la gramática. “Déjenlo luchar, ¿no ven que está muerto?”, dices, el arte dice.

¿Quién sabe, quién puede decir, ciertamente no yo, si mi trabajo es moderno, posmoderno, post mortem, algo viejo, algo nuevo? **A duras penas hay alguna persona que, después de una siesta vespertina, levante la cabeza y pregunte: “¿Qué hay de nuevo?”, como si el resto de la raza humana montara guardia para ella/él.**

De cena voy a comer **sopa de pollo Podravka, letra por letra**, eso es todo.

Mientes como la Biblia.

* En este texto se utilizan palabras de H.D. Thoreau, la fábrica Podravka y una mujer gitana en el mercado.

Insulting Anarchy

MLADEN STILINOVIĆ



Mladen Stilinović, *Corazón [Srce]—Heart*, 1980 [Cat. 14]

I wanted to make an anarchic exhibition including works that differ stylistically and thematically, but no matter how I place the works, I always seem to get a structure that is far from anarchic. That is the reason why this exhibition is entitled *Insulting Anarchy*. This title is of course an alibi for all of my insanities and impertinences, for my artistic “freedom.” My aim is to have many voices, not just one voice, **but the main initiative from the love of garlic, bread and butter.** Economy is a parody of economy. Media is a parody of media. Art is a parody of art. Etc... is a parody of etc... Parody cannot be parodied. That’s why there are so many obvious stupidities that are obvious stupidities and not a parody.

I work from the position of a dead ant. Even though I am dead, I still fight for the disintegration of the system, of grammar. ‘Let him fight, don’t you see he’s dead,’ you are saying, the art is saying.

Who knows, who can tell, certainly not me, whether my work is modern, postmodern, post mortem, something old, something new? **There is hardly a person who, after an afternoon nap, raises her/his head and asks: “What’s new,” as if the rest of the human race were standing on guard for her/him.**

For supper I will eat Podravka chicken soup, letter by letter, that’s it.

You lie like the Bible.

*In this text the words of H.D. Thoreau, Podravka factory and a Roma woman from the market are used.

Vivir significa nunca tener que asistir al tribunal

BRANKA STIPANČIĆ (BS)
MLADEN STILINOVIĆ (MS)



Branka Stipančić: Al parecer, a pesar de las variaciones en tu obra temprana, tus temas principales han sido siempre el lenguaje y la ideología. ¿Qué has leído sobre ellos y qué te atrajo de ellos?

Mladen Stilinović: El lenguaje es un tipo de comunicación que contiene una amenaza, que más tarde denominé dolor. Si queremos comunicar, debemos hablar de manera inteligible, no con idiolectos y sintaxis individuales. Nuestro campo de expresión es estrecho. Lo que me interesaba era la relación entre la personalidad y el lenguaje. Aprendí sobre el lenguaje de diversas fuentes: en la vida cotidiana, de los periódicos y la poesía, y luego estudié a Mijaíl Bajtín, Rossi Landi, los formalistas rusos, Roland Barthes y otros. Cuando leí acerca de la filosofía del lenguaje en Bajtín, acerca de que la palabra es un signo ideológico por excelencia, me di cuenta de que el hombre estaba atrapado en la trampa de la ideología. Por otro lado, leí acerca de los aspectos lúdicos del lenguaje en las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein. Éste fue el marco, puedo decirlo ahora y suena lógico, pero no funcionó de esa manera. En la década de 1970, cuando hice mis primeras obras, no había leído a Bajtín o a Wittgenstein. Sólo más tarde conecté todo eso. Mis primeros impulsos eran la poesía y el habla cotidiana —las formas en que la política contamina el lenguaje y los medios para evitarlo. De hecho, quería mostrar por qué sucedía esto.

BS: ¿Sientes que tu trabajo analítico y conceptual desafió el arte producido en este país [Croacia, como parte de la antigua Yugoslavia] en ese momento o no te importaba, fuera de una manera u otra?

MS: Para mí no era una cuestión de resistencia. Simplemente me gustaba el arte contemporáneo y me sentía como en casa en él. Aunque lo observé y leí al respecto, el arte tradicional no me interesa mucho, ni siquiera en la literatura. Simplemente, éste era mi mundo, aquél era el suyo. Mis preocupaciones eran diferentes a las de los artistas reconocidos. Casi no había temas políticos en las bellas artes.

BS: ¿Todos los artistas en el Grupo de los Seis abordaban temas similares?

MS: En el Grupo de los Seis fui más cercano a Vlado Martek, debido a su asociación con la literatura. Boris Demur se mantenía rígido en la posición del arte conceptual “puro” con su “una pintura es una pintura” y en las discusiones siempre se oponía a Martek y a mí. Željko Jerman estaba abierto a todo. Nos divertimos mucho.

BS: ¿Qué significaba para ti el término *tautología* en ese entonces?

MS: En el arte conceptual, fue mucho lo que convergió en torno a la tautología y esto me intrigó: trabajé con temas tautológicos. Mis obras rojas hablan de la posibilidad y la imposibilidad de la tautología. No pude jugar con el rojo como una tautología porque era ideológico. Si escribo en rojo, ya he entrado en el territorio ideológico. Así que abordecé la tautología, así como la ideología, con humor. Cuando escribo “el tiempo del rojo”, “el consumo del rojo”, siempre puedo explicarlo como una obra tautológica y no ideológica, y viceversa. Para mí la obra de Joseph Kosuth con letras de neón rojas se traduce al socialismo como ideológica, no como tautológica. Algunas de mis obras rojas están vinculadas con juegos ideológicos y tautológicos, otras sólo con la ideología. Sigo haciendo obras así, pero soy consciente de que estoy en el ámbito de la política.

BS: ¿Cómo produces libros de artista?

MS: Tan simples como sea posible. Tomo papel A4, multiplico las páginas, las engrapo... Hago mis libros de forma manual, no limito el número de ejemplares y hoy tengo ediciones abiertas. Cuando expuse los libros en la Bienal de París (1977), describí cómo, tan pronto como se vendía un libro, hacía otro. Sin existencias y siempre con una obra lista.

BS: Por lo general son compactos, con frecuencia basados en la repetición...

MS: Su estructura es variada. En muchos libros, se trata de la repetición o de una dramaturgia vaga en la que algo sucede al final. En *Rječnik (A), (B), (C)* [Diccionario (A), (B), (C)] (1979-1980), la palabra dolor se repite una y otra

vez, pero siempre con una palabra distinta. Pero, al fin y al cabo, la repetición es un tema importante para mí.

BS: ¿De dónde vino?

MS: De la vida cotidiana, por así decirlo. A lo largo del libro *Ich habe keine Zeit [No tengo tiempo]* (2001), repito: “No tengo tiempo”, y obtuve eso de la vida cotidiana. Despiertas, desayunas, vas a trabajar... y se dice que los artistas son quienes rompen el círculo. Mi juego con la repetición es paralelo a la vida.

BS: Tu primer libro fue mucho más complejo que los siguientes.

MS: He estado haciendo *collages* desde 1971. En un momento decidí encuadernarlos juntos e hice el libro *Govorili su mi su ti [Me hablan a mí a ti]* (1973). Trataba sobre todo del lenguaje cotidiano —de niños, adolescentes. Utilicé varios materiales: tela, plástico, azúcar, cerillos, etcétera, pero pronto lo dejé porque procuré la simplicidad. Más tarde, en libros como *Sad [Ahora]* y *Hoću kući [Quiero ir a casa]* (1974) y otros, he usado materiales como cinta adhesiva, alfileres, hilo, pero con discreción.

BS: Los libros se ven “baratos”. Se diferencian considerablemente de los libros producidos por artistas occidentales. ¿Reflejan tu situación financiera?

MS: Es una estética distinta debido a la sencillez y al “minimalismo sucio”. No incluí tecnología ni estética geométrica.

BS: ¿El cine influyó en tus *collages*?

MS: El *collage* es, por principio, ordenado o desordenado. Mis *collages* de entonces son tanto caóticos como pulcros. Me gustó la estética del dadaísmo y Kurt Schwitters. El principio de la edición sin duda provino de la cinematografía. Pero también admiré las películas hechas en una sola toma, las películas de Tomislav Gotovac, Vlado Petek y Mihovil Pansini de los años sesenta. Tenían otro tipo de narración, que también me gustaba en la literatura. A principios de los

años sesenta aparecieron aquí algunas obras de estructura peculiar, pero luego todo se detuvo. En el lenguaje y en la dramaturgia. Las cosas en el exterior tomaron un giro diferente. Me interesaba la poesía visual. Pero en su mayoría la poesía era mecanografiada, no manuscrita. Y menos aún estaba presente en los *collages*. Algunos excelentes artistas incluyeron palabras como Josip Seissel, Srečko Kosovel en Liubliana... pero tales obras no han sido consideradas en la historia de la literatura.

BS: Tus obras con rojo son una categoría en sí mismas. Solías usar rojo para pintar encima del papa, de arquitectura, dinero, símbolos comunistas... En 1977 escribiste sobre la des-simbolización del rojo. ¿Por qué quieres despojarlo de su simbolismo?

MS: Porque es imposible. Por ejemplo, no se puede interpretar la esvástica y omitir su conexión con el nazismo. En *Crvena poema [Poema rojo]* (1976) pinté distintos detalles con color rojo en un centenar de fotografías: una grieta en la carretera, una estrella, una uña del pie, tomando el rojo en un sentido ideológico hasta el absurdo. Por un lado, es lógico; por otro, crítico, y por último, es absurdo, porque el significado del rojo es escurridizo.

BS: ¿Por qué utilizaste tantos símbolos comunistas?

MS: Debido al momento que vivíamos. Estaban a mi alrededor y tenía que referirme a ellos. Mis temas son motivados por lo que me encuentro. Nunca he hecho arte abstracto, siempre ha sido mi vida a través del arte.

BS: Algunos de tus dibujos rojos parecen esquelas. ¿Por qué vinculas el rojo y la muerte?

MS: Pinté un marco y parecía un obituario. No olvides que el rojo había sido el color de la muerte en el comunismo desde la muerte de Lenin. El rojo es el color de la Revolución, la sangre y la vida, así que, ¿cómo puede ser el color de la muerte? Pero después de la Revolución, todas las cosas tenían que cambiar, incluso el color de la muerte. Y así dos colores simbolizaban la muerte: los comunistas muertos eran de color rojo, los demás, negro.

BS: Escribiste frases como “Sangro sobre este libro”, “La sangre no es agua”, “No hay arte sin sangre” con tu propia sangre. ¿Por qué utilizaste sangre, otro símbolo poderoso?

MS: Aquí, cuando hablaba de arte, la gente solía usar expresiones como “Un artista tiene que tener pelotas” y el simbolismo de la sangre para describir el poder artístico. En el libro *Pisano krvlju [Escrito con sangre]* (1976) bromeé al respecto porque siempre me había horrorizado este tipo de *pathos* en el arte y en la vida. Me daba miedo. Mis obras son en cierta forma tautológicas, porque las frases son verdaderas al estar escritas con mi sangre. Hoy, mi ADN está en estos libros.

BS: Escribiste los libros dentro del ambiente que es el arte... en la galería de arte contemporáneo (1977), que consistió en papeles con citas de varios estetas pegados en todas las paredes de la sala.

MS: Creo que los artistas jóvenes, que se enfrentan con miles de definiciones del arte, están en graves problemas. Particularmente si sienten que deberían relacionarlas de alguna manera con su obra. Creé un entorno en el que yo mismo propuse ciertas definiciones del arte: no hay arte sin sangre... Es acerca del terror del arte sobre los artistas.

BS: Finalmente pusiste el rojo en subasta.

MS: Era una especie de venta. Repetí las subastas del rojo, siempre por una razón. La primera fue aquí, en la época socialista, y la segunda en la década de los años noventa en Sídney, cuando se desmanteló el Partido Comunista de Australia. La tercera subasta se celebró en Split y estuvo dedicada al “temor rojo”. En ese momento, la HDZ¹ fue retirando paulatinamente el rojo dondequiera que pudo, por ejemplo, en las cabeceras de los periódicos; así, el *Slobodna Dalmacija* la cambió a azul y la del *Vjesnik* pasó a ser amarilla, etcétera.

1— *Hrvatska demokratska zajednica* o Unión Democrática Croata, principal partido político de centro-derecha en Croacia, gobernó entre 1990 y 1999. [N. del T.]

BS: Lemas como “Comprar valor, determinación...” sue-
nan extraños.

MS: Hice varias combinaciones de “compra-venta”. Ésos
eran los deseos utópicos: *Kupjem hrabrost, odlučnost, borbenost, sigurnost* [*Comprar valor, determinación, espí-
ritu de combate, seguridad*] (1983); *Prodajem autocenzuru*
[*Vender el miedo*] (1983) y *Prodajem strah* [*Vender la auto-
censura*] (1983). Vendía cosas totalmente indeseables. *Pro-
dajem slike, kupujem devize* [*Vendo obras, compro moneda
extranjera*] (1981) se hizo en la década de 1980, cuando
todo estaba valuado en moneda extranjera. Por otro lado,
tuve lemas acerca del trabajo. El primero fue *Rad nemože
ne postojati* [*El trabajo no puede no existir*] (1976) y luego
Rad je bolest Karl Marx [*El trabajo es una enfermedad—
K. Marx*] (1981), *Rad je riječ* [*El trabajo es una palabra*]
(1982) y otros. Los lemas son de origen socialista, y cuando
tuerces la tradición, obtienes muchos significados. Además
de los lemas, hice textos que jugaban con varias cosas posi-
bles e imposibles. Usaba frases de un contexto oficial, como:
“Un ataque a X es un ataque al socialismo y el progreso”, y
cambiaba los papeles: “Un ataque a mi arte es un ataque al
socialismo y el progreso”. Hoy todavía hay tales trampas del
lenguaje. Lo he visto en los periódicos: un ataque hacia deter-
minado político es un ataque a Bush y su política.

BS: ¿El método de manipulación era importante para ti?

MS: Era la manipulación del lenguaje, de la “credibilidad”
del lenguaje que siempre contiene una amenaza. Éstas no
son sólo frases socialistas, se utilizan en todos los sistemas
políticos. Lo llamo chantaje del lenguaje, así como hay un
chantaje por dinero. La política chantajea a las personas
principalmente por medio del lenguaje y la economía.
Escribí sobre esto en *Foot Writing* [*Pediescritura*], sobre
el deseo de manipular así como estoy siendo manipulado.
Repito su juego en el lenguaje, pero yo lo comprendo, soy
consciente de sus consecuencias.

BS: ¿Cómo utilizas periódicos en tu arte?

MS: He trabajado mucho con periódicos. Recorté los titulares y los agrupé por temas específicos: el trabajo, el habla, las huelgas, las autoridades, el pan, la comida... Los arreglé de diferentes maneras: como una especie de poesía, enteramente documentales o como juegos del lenguaje. También utilicé fotografías de los periódicos. O los periódicos mismos como material en los que intervine. En una obra tomé una lista de *Večernji* y escribí “Silencio” con letras grandes en cada página. Los periódicos son siempre demasiado ruidosos, así que pedí un poco de silencio. Amontóné titular tras titular hasta el punto de la saturación: en un gran collage apilé titulares tan densamente hasta que el espectador perdiera la orientación. En algunas obras, como en *Staviti Na Javnu Rasprvu* [*Someter al debate público*] (1980) no utilicé el papel, sólo las frases periodísticas. Era una instalación compuesta por alrededor de 60 frases escritas sobre cartón —frases políticas sin lenguaje político. No mencionan la autogestión, la fraternidad y la unidad, sino más bien “acciones concretas”, “factores importantes”, “alcanzar las metas”, “intereses comunes”. De repente las palabras ordinarias y el habla se convirtieron en frases políticas o en amenazas políticas. Dado que esto sucedió con el lenguaje, decidí poner el lenguaje como objeto de debate público. Puse la instalación en una sala con sillas, como si fuera para una asamblea de trabajadores. Esto fue en mi exposición individual en la Galería de Arte Contemporáneo de Zagreb (1980) y le sugerí a Božo Bek, curador de la galería y también miembro del Comité Central del PC, que reinstaláramos mi obra en el vestíbulo del Comité. Se rió, la idea le atraía, pero sabía que no se podía hacer.

BS: ¿Cuál fue tu actitud hacia la ejecución real de la obra, hacia las habilidades técnicas necesarias?

MS: Quería que el aspecto material fuera lo más simple posible, que la obra no fuera demasiado grande, y no ejecutarla de manera mecánica. Me gustaban los rótulos callejeros, pero no de diseño, sino al estilo del mercado en el que escriben en pedazos de cartón: papeles—3 dinares. Me gustaba el diseño cotidiano y finalmente lo adopté. Lo llamo diseño de cartón; todo es sencillo, escrito sobre cartón. A menudo hablé de ello en entrevistas, pero nadie lo tomó en

serio, como si este tipo de diseño y comunicación no existiera. Incluso hoy, los colegas jóvenes se sorprenden por la forma en que escribo.

BS: ¿Estabas interesado en la pintura de rótulos?

MS: Tomé fotos de anuncios —de parrillas con carne de cordero en el asador, tiendas de coches, peluqueros— hechos por rotulistas. También me interesaba el diseño de escaparates. En los grandes almacenes, como Nama, los hacían profesionales, pero en las pequeñas tiendas particulares los propietarios tendían a arreglar sus escaparates por sí mismos. Había normas, por ejemplo, para el Día de la República el 29 de noviembre, cuando había que atenerse a ciertos patrones: Tito —la bandera— flores y consignas impresas. Nadie se atrevía a escribir consignas socialistas a mano, descuidadamente.

BS: Una característica de los artistas conceptuales era establecer la idea antes que la ejecución técnica real de la obra.

MS: Sí, pero todos eran muy pulcros. Hay una gran diferencia entre nuestro “desorden” y la manera occidental. Y no me refiero sólo a los artistas de la antigua Yugoslavia, sino también de Europa del Este en ese momento. Esto sin duda tuvo que ver con la falta de tecnología adecuada y el hecho de que los artistas tenían que hacerlo todo por sí mismos. También quedaba claro que las obras no se iban a vender. Hay muchos factores que hicieron que la estética del arte conceptual fuera diferente de la de Occidente. En un simposio reciente, en Praga, le preguntaron al artista checo Jiří Kovanda quién fotografiaba su obra y si esperaba un tipo de luz en especial. El hombre no supo qué decir. Para él lo importante era documentar su acción en la calle. Un amigo, un fotógrafo aficionado, hacía las tomas. Si la Escuela de Fotografía de Praga hubiera hecho las mismas fotos, sin duda no serían apropiadas. Aquellas obras no tenían efectos fotográficos.

BS: ¿Hasta qué punto es el tema del análisis del lenguaje un asunto emocional para ti?

MS: Todos los días estamos inmersos en el discurso político, ideológico, y este lenguaje lastima. Ésta es una categoría emocional. Me defendí contra el dolor cotidiano con obras que analizan el lenguaje, con mucho humor, ironía y cinismo, por supuesto. Pero el humor a veces sucede por sí mismo. Cuando trabajé con titulares de periódicos, vi a muchas personas reírse y mover la cabeza. Hoy sigue siendo así. Es doloroso porque estás en ello, pero dentro de cinco años vamos a reírnos de ello. Es gracioso y no lo es.

En la época socialista, en la televisión o en los periódicos, los portavoces del Partido a menudo no hablaban en su nombre o por sí mismos; la ideología hablaba a través de ellos. Hablaban sin hablar, lo cual es el máximo absurdo. Por supuesto, hoy es lo mismo; las personas repiten palabras que ni siquiera han entendido. Se trata de un conglomerado de tonterías que intenta succionarte.

BS: ¿Qué figuras retóricas te gustaban más durante el socialismo?

MS: No lo sé, no las recuerdo. Son obsoletas.

BS: ¿Qué frases te impresionan hoy?

MS: Aquéllas acerca de la justicia. Hablamos acerca del imperio de la ley y la ley está siendo constantemente quebrantada. En general, la tendencia es eludir la ley, sean los políticos o sean los abogados.

BS: ¿Ves el arte como un acto absurdo?

MS: En el sentido social, es inútil y absurdo. Por supuesto, la cultura es un fenómeno espiritual, pero debería ser accesible. Aquí esto nunca ha sido el caso, en el socialismo o en la actualidad. El arte del siglo XX no se enseña en serio en las escuelas y en las universidades, no hay revistas de arte serias y los medios glorifican todo tipo de kitsch como arte. Mi obra nunca ha sido tratada en serio. Existen catálogos a la venta, pero en el Museo de Arte Contemporáneo todavía se pueden comprar catálogos de la década de 1970. Puedo estar en todos los periódicos por alguna razón, por ejemplo, debido a la Bienal de Venecia, pero

escribirán de la importancia de ese evento y no acerca de mi obra. Nunca va más allá. No tienes quince minutos, sino un segundo de fama. Mi obra es conocida por un centenar de personas en toda Croacia. Escribí en repetidas ocasiones: “El arte no es nada”. El arte en el siglo XX no tiene ninguna función social, espiritual o cognitiva porque no llega a la gente. Los críticos coinciden en que el artista más importante del siglo XX es Marcel Duchamp, pero el noventa y nueve por ciento no tiene idea de quién era y lo recuerdan solamente por el urinario y el bigote. El resto no sabe y no quiere saber. No entienden el punto.

BS: Me refería a si el arte es para ti, en lo personal, absurdo.

MS: El arte es absurdo para mí también, pero me gusta el absurdo. Me provoca a la acción. No es ideológico, abre diversas esferas y no te agobia. Esto puede sonar extraño. Soy una especie de nihilista absurdo, pero no un pesimista.

BS: Creo que el lema de tu vida se puede encontrar en tu obra desde la década de los años setenta, donde junto a tu fotografía dice: “Vivir significa nunca tener que asistir al tribunal”, una cita del escritor del siglo XVI, Pietro Aretino. ¿Estás de acuerdo?

MS: Siempre he admirado mucho esa cita. Entiendo el tribunal en un sentido amplio, y vivir significa nunca tener que complacer a ninguna autoridad, política o artística. El tribunal es poder, autoridad. Sí, se podría decir que es el lema de mi vida. No sólo no asistir al tribunal, sino también evitarlo. He estado libre de los tribunales, pero no me he librado de muchas otras cosas.



ŽIVOT ZNAČI NE
IČI NA DVOR
P. ARETINO

Mladen Stilinović, *Vida significa nunca tener que asistir al tribunal* [Život znači ne ići na dvor]—*Life Means Not Going to Court*, 1978 [Cat. 72]

Living means never having to attend court

BRANKA STIPANČIĆ (BS)
MLADEN STILINOVIĆ (MS)



Mladen Stilinović, *Una burocracia muerta le dice a otra burocracia muerta eres una burocracia muerta* [Mrtva birokracija kaže mrtvoj birokraciji da je mrtva birokracija]—*One Dead Bureaucracy Says to Another Dead Bureaucracy You Are a Dead Bureaucracy*, 1980 [Cat. 65]

Branka Stipančić: It seems that, regardless of the variations in your early work, your chief themes have always been language and ideology. What have you read about them and what attracted you to them?

Mladen Stilinović: Language is a type of communication that contains a threat, later I termed it pain. If we want to communicate, we must speak intelligibly, not in individual idiolects and syntaxes. Our field of expression is narrow. What interested me was the relationship between personality and language. I learned about language from various sources: in everyday life, from newspapers and poetry, then I studied Mikhail Bakhtin, Rossi Landi, Russian Formalists, Roland Barthes and others. When I read about the philosophy of language in Bakhtin, about the word being an ideological sign par excellence, I realized that man was stuck in the ideology trap. On the other hand, I read about the game aspects of language in Wittgenstein's *Philosophical Investigations*. This was the framework, I can say that now and it sounds logical, but it didn't work that way. In the 1970s, when I made my early works, I hadn't read Bakhtin or Wittgenstein. It was only later I connected all that. My first impulses were poetry and everyday speech—ways in which politics contaminated language and means to avoid it. In fact, I wanted to show why this happened.

BS: Did you feel that your analytical and conceptual work challenged the art produced in this country then or did you not care one way or the other?

MS: To me it wasn't a matter of resistance. I simply liked contemporary art and felt at home in it. Although I looked at it and read it, traditional art did not interest me much, not even in literature. Simply, this was my world, that was theirs. My concerns were different from those of recognized artists. There were hardly any political themes in fine art.

BS: Did all the artists in the Group of Six address similar themes?

MS: In the Group of Six I was closest to Vlado Martek, because of his association with literature. Boris Demur was

rigidly on the position of “pure” conceptual art with his “a painting is a painting” and in discussions he would always oppose Martek and me. Željko Jerman was open to everything. We had a lot of fun.

BS: What did the term tautology mean to you then?

MS: In conceptual art a lot converged around tautology and this intrigued me: I worked with tautological themes. My red works speak of the possibility and impossibility of tautology. I could not play with red as a tautology because it was ideological. If I write in red, I’ve already stepped into the ideological territory. So I addressed tautology, as well as ideology, with humor. When I write “the time of red,” “the consumption of red,” I can always explain it as a tautological and not ideological work, and the other way around. To me Joseph Kosuth’s work with red neon letters translated into socialism as ideological, not tautological. Some of my red works are linked to ideological and tautological games, others just to ideology. I still do works like that today, but I’m aware that I’m in the realm of politics.

BS: How do you produce artist’s books?

MS: As simply as possible. I take A4 paper, multiply the pages, staple them... I do my books manually, I don’t limit the number of copies and today I have open editions. When I exhibited the books at the Paris Biennale (1977), I described how, as soon as a book was sold, I would make another. No stock and always a work ready.

BS: They are usually compact, often based on repetition...

MS: Their structure is varied. In many books it is repetition or a vague dramaturgy where something happens in the end. In *Rječnik (A), (B), (C)* [*Dictionary (A), (B), (C)*] (1979-80), the word pain is repeated over and over, but always with another word. But then, repetition is a major theme for me.

BS: Where did it come from?

MS: From everyday life, as it were. Throughout the book *Ich habe keine Zeit* [*I Have No Time*] (2001), I repeat “I have

no time,” and I got that from everyday life. You wake up, have breakfast, go to work... and the artists are said to be the ones that break the circle. My game with repetition is parallel to life.

BS: Your first book was much more complex than the ones that followed.

MS: I’ve been doing collages since 1971. At one point I decided to bind them together and I made the book *Govorili su mi su ti [They Spoke to Me to You]* (1973). It was above all everyday speech—of children, adolescents. I used various materials: cloth, plastic, sugar, matches, etc., but I soon gave it up because I strove for simplicity. Later in books such as *Sad [Now]* (1976) and *Hoću kući [I Want to Go Home]* (1974) and others, I used materials such as Scotch tape, pins, thread, but discreetly.

BS: The books look “cheap.” They differ considerably from books produced by Western artists. Did they reflect your financial situation?

MS: It is a different aesthetics because of simplicity and “dirty minimalism.” I included no technology and no geometric aesthetics.

BS: Did film influence your collages?

MS: Collage as a principle is either orderly or disorderly. My collages from that time are both chaotic and neat. I liked the aesthetics of Dada and Kurt Schwitters. The principle of editing certainly came from cinematography. But I also admired films done in a single take, films by Tomislav Gotovac, Vlado Petek and Mihovil Pansini from the 1960s. They had another type of narration, which I liked in literature, too. In the early 1960s some interestingly structured works appeared here, but then it all came to a halt. In both, language and dramaturgy. Abroad things took a different turn. I was interested in visual poetry. But poetry was mostly typed, not written by hand. And less, present in collages. Some excellent artists included words such as Josip Seissel, Srećko Kosovel in Ljubljana... But such works have not been noted in literary history.

BS: Your works with red are a category in themselves. You used red to paint over the Pope, architecture, money, communist symbols... In 1977 you wrote about de-symbolization of red. Why did you want to strip it of symbolism?

MS: Because it is impossible. For instance, you cannot interpret the swastika and omit its connection to Nazism. In *Crvena poema [Red Poem]* (1976) I painted various details on a hundred photographs in red: a crack in the road, a star, a toenail, taking red in an ideological sense to the point of the absurd. On the one hand it is logic, on the other critique and, finally, it is absurd, because the meaning of red is elusive.

BS: Why did you use so many communist symbols?

MS: Because of the time we lived in. They were all around me and I had to refer to them. My themes are prompted by what I encounter. I have never done abstract art, always my life through art.

BS: Some of your red drawings look like obituaries. Why do you link red and death?

MS: I painted a frame and it looked like an obituary. Don't forget that red had been the color of death in Communism since Lenin's death. Red is the color of the Revolution, blood and life, so how can it be the color of death? But after the Revolution all things had to change, even the color of death. And so two colors symbolized death—dead Communists were red, the others black.

BS: You wrote sentences "I bleed over this book," "Blood is not water," "No art without blood" in your own blood. Why did you use blood, another powerful symbol?

MS: Here, when discussing art, people would often use expressions like "An artist must have balls" and the symbolism of blood to describe artistic power. In the book *Pisano krvlju [Written in Blood]* (1976) I joked about it because I'd always been appalled by this kind of pathos in art and in life. I was afraid of it. My works are in a way tautological, because the phrases are true, being written by my blood. Today my DNA is in these books.

BS: You wrote the books sitting in the environment art is... At the gallery of contemporary art (1977) which consisted of papers with quotes from various aestheticians pasted on all the walls of the room.

MS: I believe that young artists, faced with thousands of definitions of art, are in great trouble. Particularly if they feel they should somehow relate to it in their work. I created a setting in which I myself proposed certain definitions of art: no art without blood... It's about the terror of art over artists.

BS: Finally you put red up for auction.

MS: It was a sort of sale. I repeated auctions of red, always for a reason. The first was here in socialist times, and the second in the 1990s in Sydney, when the Communist Party of Australia was dismantled. The third auction was held in Split and was dedicated to the red scare. At the time HDZ was phasing out red wherever it could, for instance, in newspaper mastheads, so *Slobodna Dalmacija* changed over to blue, *Vjesnik* went over to yellow, etcetera.

BS: Slogans such as like “Buying courage, determination...” sound strange.

MS: I did various combinations of “buying-selling.” Those were utopian wishes. *Kupjem hrabrost, odlučnost, borbenost, sigurnost* [*Buying Courage, Determination, Fighter Spirit, Safety*] (1983); *Prodajem autocenzuru* [*Selling Fear*] (1983) and *Prodajem autocenzuru* [*Selling Auto-censorship*] (1983)—I'm selling things that are totally undesirable. *Prodajem slike, kupujem devize* [*I Sell Works, I Buy Foreign Currency*] (1981) was done in the 1980s when everything was valued in foreign currency. On the other hand, I had slogans about work, the first was *Rad nemože ne postojati* [*Work Cannot Not Exist*] (1976), and then *Rad je bolest Karl Marx* [*Work Is a Disease—K. Marx*] (1981), *Rad je riječ* [*Work Is a Word*] (1982), and others. The slogans are of socialist origin, and when you twist tradition, you get many meanings. Along with slogans, I did texts that played with various possible and impossible things. I used phrases from an official context, like “An attack on xy is an attack on

socialism and progress” and I would switch roles: “An attack on my art is an attack on socialism and progress.” There are still such language traps today. I’ve seen it in the papers—an attack on a politician is an attack on Bush and his politics.

BS: Was the method of manipulation important to you?

MS: It was manipulation of language, of the “credibility” of language that always contains a threat. These are not just socialist phrases; they are used in all political systems. I call it language blackmail, just as there is blackmail for money. Politics mainly blackmail people through language and economy. I wrote about this in *Foot Writing*, about wanting to manipulate as I am being manipulated. I repeat their game in language, but I understand it, I am aware of its consequences.

BS: How do you use newspapers in your art?

MS: I worked with newspapers a lot. I cut out headlines and grouped them around particular themes: work, speech, strikes, authorities, bread, food... I arranged them in different ways: as a kind of poetry, entirely documentary, or as language games. I also used newspaper photographs. Or newspapers themselves as material into which I intervened. In one work I took a list from *Večernji* and wrote “Silence” on every page in large letters. The newspapers are always too loud so I asked for a little silence! I heaped headline upon headline to the point of saturation: in a large collage I stacked headlines so densely that the viewer would lose his or her orientation. In some works, such as *Staviti Na Javnu Raspravu [Submit to Public Debate]* (1980) I did not use the paper, only the journalistic phrases. It was an installation made up of about 60 phrases written on cardboard—political phrases without the political language. They didn’t mention self-management, brotherhood and unity, but rather “concrete actions,” “important factors,” “achieving goals,” “common interests.” Suddenly ordinary words and speech turned into political phrases, or political threats. Since this happened with language, I decided to put the language up for public discussion. I put the installation in a room with chairs, as if for a workers’ meeting. This was at my solo exhibition at the Gallery of Contemporary Art in Zagreb (1980)

and I suggested to Božo Bek, the Gallery curator and also a member of the CP Central Committee, that we re-install my work in the Committee lobby. He laughed, the idea appealed to him, but he knew it couldn't be done.

BS: What was your attitude towards the actual execution of the work, towards the technical skills involved?

MS: I wanted the material side to be as simple as possible, the work not too big, but not mechanically executed. I liked street design, not the designer kind, but the kind in the market where they write on pieces of cardboard: papers—3 dinars. I liked everyday design and finally I adopted it. I call it cardboard design; everything is plain, written on cardboard. I often talked about it in interviews but nobody took it seriously, as if this kind of design and communication did not exist. Even today young colleagues are surprised at the way I write.

BS: Were you interested in sign painting?

MS: I took photos of advertisements—for grills with lamb on the spit, car shops, hairdressers—of the kind made by sign-painters. I was also interested in shop window design. In large department stores like Nama professionals did it, but in small private shops the proprietors would fix up their windows themselves. There were standards, for instance, for the Day of the Republic on November 29. You had to stick to the patterns: Tito—the flag—flowers and the printed slogans. Nobody dared write socialist slogans by hand, sloppily.

BS: It was characteristic for conceptual artists to set the idea before the actual technical execution of the work.

MS: Yes, but they were all extremely neat. There is a great difference between our “messiness” and the Western way. And I don't mean only the artists from ex-Yugoslavia, but also from Eastern Europe at the time. This certainly had to do with the lack of adequate technology and the fact that artists had to do everything themselves. It was also clear that the works weren't going to sell. Many factors made the aesthetics of conceptual art different from that in the West. At a recent symposium in Prague they asked the Czech artist

Jiří Kovanda who photographed his work and whether he waited for a particular light. The man didn't know what to say. For him it was important that his street action be documented. It was shot by a friend, an amateur photographer. If the Prague School of Photography did the same photos, they certainly wouldn't look right. These works had no photographic effects.

BS: To what extent is the theme of language analysis an emotional subject for you?

MS: We are daily immersed in the political, ideological speech and this language hurts. This is an emotional category. I defended myself against the everyday pain with works that analyze language, with plenty of humor, irony and cynicism, of course. But humor sometimes happens by itself. When I worked with newspaper headlines, I saw many people laugh and shake their heads. It's still like that today. It's painful because you're in it, but in five years we're going to laugh about it. It's funny and then it isn't.

In socialist times the spokespeople of the Party on television or in the papers often did not speak in its name, or for themselves; ideology spoke through them. They talked without talking and this is the ultimate absurdity. Of course, it's the same today; people repeat words they haven't even understood. This is a conglomerate of nonsense that tries to suck you in.

BS: What rhetorical figures did you like best in socialism?

MS: I don't know, I don't remember them anymore. They're obsolete.

BS: Which phrases impress you today?

MS: The ones about justice. We speak about the rule of law and the law is constantly being broken. The trend in general is to circumvent the law, both by politicians and lawyers.

BS: Do you see art as an absurd act?

MS: In the social sense, it is useless and absurd. Of course, culture is a spiritual phenomenon, but it ought to be accessible. Here this has never been the case, in socialism or today. Twentieth-century art is not taught seriously in schools and at universities, there are no serious art magazines, and the media glorify all sorts of kitsch as art. My work has never been treated seriously. There are catalogues on sale, but in the Museum of Contemporary Art you can still buy catalogues from the 1970s. I can be in all the papers for some reason, for instance, because of the Venice Biennale, but they'll write about the importance of this event and not about my work. It never goes beyond that. You don't have fifteen minutes, but rather one second of fame. My work is known to about a hundred people in all of Croatia. I repeatedly wrote, "Art is nothing." Art in the twentieth century has no social, spiritual or cognitive function because it does not reach people. The critics agree that the most important artist of the twentieth-century is Marcel Duchamp, but ninety-nine percent have no idea who he was and remember him only by the urinal and the moustache. The rest they don't know and don't want to know. They don't understand the point.

BS: I meant, is art for you personally absurd?

MS: Art is absurd for me, too, but I like the absurd. It provokes me to act. It's not ideological, it opens various spheres, and it doesn't burden you. This may sound strange. I am an absurd nihilist of sorts, but not a pessimist.

BS: I think that your life's motto can be found in your work from the 1970s where next to your photograph it says "Living means never having to attend court," a quote from the sixteenth-century writer Pietro Aretino. Would you agree?

MS: I always immensely admired this quote. I understand court in a broad sense, and living means never having to pander to any authority, political or artistic. Court is power, authority. Yes, you could say this is my life's motto. Not only not attending court, but also avoiding it. I've been free of court, but I haven't been free of many other things.

La poética de la entropía: el arte post-suprematista de Mladen Stilinović

BORIS GROYS

Publicado originalmente en e-flux (2014) como “Poetics of Entropy: The Post-Suprematist Art of Mladen Stilinović”. Véase <http://www.e-flux.com/journal/poetics-of-entropy-the-post-suprematist-art-of-mladen-stilinic/>



Mladen Stilinović, *Un artista que no habla inglés no es un artista—
An Artist Who Doesn't Speak English Isn't an Artist*, 1992 [Cat. 67]

El sujeto moderno/contemporáneo tiende a reaccionar a un “sistema” con el deseo de cambiarlo, de socavar su orden o de escapar a su control. Al mismo tiempo, el sistema dominante parece casi omnipotente, porque la tecnología a su alcance es inconmensurable comparada con las fuerzas y capacidades de un individuo. Así, la lucha contra el sistema parece perdida desde un inicio. Por ello, el sujeto moderno es a menudo descrito como el objeto de un deseo imposible, o más bien de un deseo por lo imposible: un deseo condenado a la frustración. Un individuo parece condenado a un estado de soledad ontológica sin ninguna posibilidad de ayuda desde el exterior: Dios ha muerto y las fuerzas de la naturaleza ya están bajo control tecnológico. Sin embargo, todos los sistemas, incluidos los sistemas de control modernos y contemporáneos, están sujetos a las fuerzas de la entropía. La tecnología moderna es inmune a la intervención divina, pero no a la fatiga de los materiales que la componen. Los procesos entrópicos socavan de forma permanente todos los sistemas, disolviéndolos en el caos material. Las fuerzas de la entropía operan en su mayoría por debajo de la superficie del mundo. Sus mecanismos pasan inadvertidos mientras extraen energía del sistema y lo desestabilizan. Sólo después de que el sistema se colapsa en el caos se hace evidente que fueron las fuerzas de la entropía las que lo minaron —y sin ningún esfuerzo heroico o consciente de parte del sujeto.

El artista moderno/contemporáneo es un colaborador de esta entropía. Cada obra de arte genuinamente moderna/contemporánea escenifica los procesos de la entropía dentro de sí misma. Cada una de estas obras de arte opera mediante la deformación y la disolución de las formas artísticas tradicionales. Es de esta manera que una obra da a su espectador la promesa de que el sistema que controla el destino individual de tal espectador también se verá socavado por las fuerzas entrópicas y eventualmente se disolverá. Sin embargo, la colaboración entre el arte y la entropía es sumamente ambigua. Al poner en escena de manera consciente los mecanismos de las fuerzas entrópicas, el arte les da una cierta forma. Y al darles una forma, el arte las reinscribe en el sistema existente, o por lo menos abre una vía para construir un nuevo sistema sobre una nueva base. De hecho, siempre es difícil decir qué es lo que realmente provoca nuestro enojo: la estabilidad del sistema o, por el

contrario, el lento declive del sistema —su pérdida de vitalidad, energía y eficacia. En consecuencia, es difícil decir qué quiere realmente el sujeto moderno cuando comienza una rebelión contra el sistema: ¿quiere el fin, la disolución de este sistema y de cualquier otro sistema junto con él? ¿O más bien el establecimiento de un nuevo sistema, más vital, activo, eficiente?

Sabemos que los artistas modernos protestaron a menudo contra las formas artísticas dominantes, acusándolas de ser formas caducas o incluso muertas —mientras que al mismo tiempo proclamaron su propio arte como vivo y vital. Lo mismo puede decirse de los artistas neo-vanguardistas de las décadas de 1960 y 1970 —nunca es suficientemente claro qué desean en realidad: la disolución del sistema o su revitalización. Para usar el lenguaje de Walter Benjamin de su ensayo sobre la violencia, el sujeto moderno/contemporáneo de la violencia tanto artística como política vacila entre la “violencia divina” —o, se puede decir, la violencia entrópica que no tiene principio ni fin— y la “violencia mitológica”, es decir, el deseo de instrumentalizar la violencia con el objetivo de establecer un nuevo orden revitalizado, reforzado. Desde la perspectiva actual, se puede decir que sólo muy pocos artistas del siglo XX se resistieron a la seducción del “nuevo orden” y se mantuvieron fieles a su unión con las fuerzas de la entropía y la anarquía. Uno de esos pocos artistas es, sin duda, Mladen Stilinović.

El arte de Stilinović tiene un obvio filo crítico. Pero cuando, por ejemplo, Stilinović reaccionó críticamente al lenguaje de la ideología oficial de la época de Tito, no lo hizo en nombre de una ideología perfeccionada. No confrontó el mensaje ideológico oficial con el suyo propio. Más bien, el artista demostró que este mensaje oficial se había convertido de facto en un mensaje cero. El lenguaje ritual en el que se formuló y distribuyó este mensaje había sido sometido de tiempo atrás a las fuerzas de la entropía, y todo lo que quedaba eran palabras en el papel, sonidos en el aire. El lenguaje se convirtió en un objeto material que podía ser fragmentado, desplazado, reducido a cero. Stilinović operó el lenguaje de la ideología oficial de la misma manera que los artistas de vanguardia con las pinturas y esculturas tradicionales. Para ellos, una pintura era sencillamente un lienzo cubierto con pintura, la escultura era un

objeto en el espacio, y así sucesivamente. Stilinović amplió esta estrategia para abarcar todos los fenómenos culturales e ideológicos que tuvo que abordar. Las consignas del partido eran simples combinaciones de palabras —y las palabras se pueden combinar con otras palabras. Las palabras escritas son simples combinaciones de líneas —y se pueden combinar con otras combinaciones de líneas.

Una autoridad política garantiza la estabilidad de ciertos modos de expresión, formas de comportamiento, imágenes y rituales. Pero todos éstos son objetos y procesos materiales. Y así, la autoridad “espiritual”, ideológica no es capaz de estabilizarlos, para protegerlos contra las fuerzas de la entropía, en contra de su disolución en el flujo material, su fragmentación y recombinación con otros elementos materiales de este flujo. Éstas son las fuerzas que Stilinović pone en escena en sus obras. Todos los elementos de estas obras —sean textos, pinturas, dibujos o películas— parecen estar incluidos en este flujo. Todos parecen ir a la deriva, desplazarse, deslizarse y tropezar en nuevas combinaciones, contextos y situaciones. Ningún esfuerzo. Ninguna revuelta. Más bien, dejar que las cosas fluyan, se muevan y deslicen en diferentes direcciones —más allá del control de una autoridad política o cultural. El artista rechaza cualquier intento por dar a esta deriva hacia la anarquía y el caos alguna dirección definitiva, por permitirles culminar en cualquier nuevo orden. El socialismo se derrumba. El capitalismo triunfa. Pero el proceso de la entropía continúa. Stilinović ahora desmitifica el dinero como antes desmitificó el lenguaje del partido. Después de todo, el dinero es también meras imágenes, signos entre otros signos. También están hechos de componentes materiales, sus formas también pueden ser desestabilizadas. Una habitación sigue siendo una habitación —sea un espacio de exposición, un banco o una oficina del comité del partido. Y una imagen sigue siendo una combinación de colores y formas, sea el retrato de un líder, una unidad monetaria o una combinación de ambos.

Este desplazamiento y deslizamiento de imágenes y signos en la superficie en blanco de la nada es un fuerte recordatorio del arte suprematista de Kazimir Malévich. Malévich también rechazó cualquier intento por interpretar su arte como una base para un nuevo orden. En las pinturas

suprematistas de Malévich, las formas geométricas derivan y se deslizan de una manera más deconstructiva que constructiva. A diferencia de las pinturas de Mondrian o de las construcciones geométricas de los artistas de la Bauhaus, el suprematismo de Malévich no crea un orden geométrico estable que puede servir como punto de partida para ordenar la arquitectura, el espacio vital y la sociedad en general. No por casualidad, Malévich era en extremo escéptico acerca de la posibilidad de construir cualquier nuevo orden utópico.

Ya en 1919, Malévich escribió el famoso texto “Dios no es expulsado”, en el que criticaba a los artistas constructivistas rusos por rendir su arte a la meta de crear un nuevo Estado socialista.¹ Malévich vio el proyecto comunista como una repetición del proyecto cristiano en una forma nueva, tecnológica. Los cristianos deseaban entrar en el paraíso, escribió, al lograr la perfección espiritual interior por medio de la superación personal —mediante el trabajo permanente en sus almas. Los comunistas deseaban entrar al futuro radiante al perfeccionar las condiciones materiales de la existencia humana, al convertir todo el mundo en una fábrica. Sin embargo, Malévich no vio ninguna diferencia sustancial entre la Iglesia y la fábrica: ambas deseaban la perfección, y ambas eran incapaces de lograrlo porque el mundo material está permanentemente sometido a las fuerzas de la entropía. Así, Malévich propuso que el artista se relajara, que el artista renunciara a la ambición de dar forma al flujo permanente del mundo material. En cambio, Malévich predicó que la pereza y la falta de acción liberarían las fuerzas entrópicas que tienen verdadero poder revolucionario.

Las referencias al suprematismo de Malévich son perceptibles en el conjunto de la obra de Stilinović. Malévich no fue seducido por el entusiasmo por la construcción de la vida en la Rusia posrevolucionaria —así como tampoco Stilinović se permitió dejarse llevar por el entusiasmo por la nueva apertura democrática/capitalista. Su distancia de la utopía neoliberal que sustituyó a la utopía comunista no fue, por supuesto, dictada por cualquier *ostalgia* —la nostalgia conservadora por el viejo orden socialista. Casi

1— “God is Not Cast Down”, en Kazimir Malévich, *Essays on Art, 1915–1933*, trad. Xenia Glowacki-Prus y Arnold McMillin (Copenhague: Borgen, 1968).

inmediatamente después del establecimiento del nuevo orden capitalista, Stilinović comenzó a ironizar de una manera análoga a como lo hacía con el viejo orden socialista. Ningún aspecto de la nueva utopía se salvó: desde el poder del dinero hasta el conocimiento del idioma inglés como condición previa para el funcionamiento de un individuo en la nueva economía. La declaración de Stilinović: “El artista que no habla inglés no es un artista” se hizo tan famosa precisamente por su carácter realista. Malévich, al igual que muchos otros representantes de la primera vanguardia, no estaba listo para someter su práctica artística al control ideológico de los nuevos poderes socialistas. Stilinović demuestra su rechazo a las nuevas reglas del juego y a rendir su propia obra a la evaluación del mercado del arte internacional. Así, incluso si los órdenes sociales y políticos rechazados e ironizados por ambos artistas no fueron idénticos —e incluso fueron opuestos entre sí—, el gesto contemporáneo de rechazo, como tal, repite el gesto vanguardista. Sin embargo, esta repetición del gesto de la vanguardia no equivale a la repetición de las formas de la vanguardia.

Como ya he dicho, el arte consciente pone en juego procesos entrópicos inconscientes —y así les da una cierta forma. El tiempo solidifica, petrifica y canoniza esta forma. Malévich no es una excepción. Malévich investigó y deconstruyó el alto canon artístico del pasado y dejó al descubierto sus bases geométricas —que culminó en el *Cuadrado negro*, el cual demostró la estructura geométrica formal de cualquier imagen pintada estándar consistente en un lienzo rectangular y un marco. Las formas geométricas que Malévich utilizó en sus propias pinturas suprematistas referían a las ideas platónicas, a la tradición filosófica y artística occidental de matematizar y geometrizar la naturaleza. Estas formas sugieren un nivel más alto de realidad, “cósmico”, hacia el que la imaginación del espectador debía elevarse. Stilinović, por el contrario, toma todos los posibles fragmentos y trozos de la realidad, el idioma, la documentación, la propaganda cotidianos, y demás, y los deja a la deriva y deslizándose sobre la superficie suprematista en blanco. La celebración de la realidad de la vida cotidiana era una característica común de muchas de las prácticas artísticas y discursos filosóficos de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Pero cuando Stilinović traslada lo cotidiano

al cielo suprematista de las ideas puras no sólo celebra el mundo cotidiano. Más bien, la textura de la vida cotidiana se demuestra igualmente porosa y fragmentada —abierta a la nada suprematista que esta textura es incapaz de capturar completamente.

Las imágenes para-suprematistas de Stilinović me recuerdan la basura tecnológica que hoy circula en el espacio cósmico alrededor de la tierra. Es el lugar donde los fragmentos disueltos del mundo tecnológico de hoy entran al escenario de su eterno retorno —y llenan el cielo de nuestra civilización contemporánea. De hecho, el propio Platón vio la posibilidad de que la basura diaria contaminara el cielo de las ideas puras. En su diálogo *Parménides*, Parménides pregunta al joven Sócrates si incluiría en el ámbito de las ideas eternas “cosas [...] como el pelo, el lodo, la basura y todo cuanto hay de indecente o innoble, ¿no encuentras la misma dificultad? ¿Ha lugar o no a reconocer para cada una, una idea distinta, que existe independientemente de los objetos, con los cuales estamos en contacto?” Sócrates responde que “no” y afirma que esta sugerencia, si fuera aceptada, llevaría sus enseñanzas acerca de las ideas al absurdo. Y dice Parménides: “Eres joven aún, Sócrates, y la filosofía no ha tomado posesión de ti como lo hará un día, si yo no me engaño. Entonces no despreciarás nada de cuanto existe. Ahora, a causa de tu edad, sólo te fijas en la opinión de la generalidad de los hombres”.² Ahora bien, Stilinović está, obviamente, totalmente consumido por el arte y se preocupa incluso menos que Malévich acerca de lo que piensan los demás. Así que no tiene miedo de llevar su propio método artístico hasta el punto del absurdo. Por el contrario, Stilinović combina un cierto positivismo con una aceptación del absurdo, en el que incluso se deleita.

Este deleite en lo absurdo es una parte de la herencia dadaísta y de principios del surrealismo. Pero Stilinović también radicaliza el enfoque dadaísta y surrealista. Su famosa serie de fotografías *Umjetnik radi* [*Artista trabajando*] (1978) es un buen ejemplo de esto. Esta obra me recuerda un pasaje del primer *Manifiesto del surrealismo* de

2— Platón, *Obras completas*, ed. y trad. de Patricio de Azcárate, tomo 4, Madrid, Medina y Navarro, 1871, pp. 167-168.

André Breton: “Se cuenta de Saint-Pol-Roux que todos los días, en el momento de irse a dormir, hacía colocar en la puerta de su residencia de Camaret un letrero en el que se leía: EL POETA TRABAJA”.³ Breton comparte la percepción del poeta de trabajar mientras duerme porque cree que la poesía y el arte verdaderos consisten en la producción de los sueños. Durante el sueño, nuestra imaginación se libera de todas las restricciones y obligaciones impuestas por nuestro modo cotidiano de la existencia. Aquí, el sueño poético se opone a la realidad prosaica. Y por ello es importante que, al ir a dormir, el poeta cierre la puerta detrás de sí —para impedir que el libre fluir de su imaginación sea perturbado por la intrusión de la realidad cotidiana y la mirada de los demás.

Sin embargo, Stilinović se deja fotografiar durante el sueño. En lugar de ensueño poético, se nos presenta la imagen prosaica de un cuerpo dormido. Aquí, el artista durmiente no es un poeta que se olvida del mundo, volando desde el mundo hacia un sueño poético —escapando así a la mirada de los demás. Más bien, el artista entrega su cuerpo entero a la mirada de los espectadores —desprotegido y sin control. Al dormir, uno pierde la capacidad de manipular, dirigir y seducir la mirada del espectador. El artista durmiente de Stilinović nos recuerda más el *Sueño* de Andy Warhol que al poeta durmiente de Breton. Al presentar un cuerpo dormido en vez de un sueño poético, Warhol afirma una vez más la victoria final del positivismo y de la vida cotidiana sobre la “metafísica” y la “espiritualidad”. Pero en el video de Warhol, el hombre durmiente es, por supuesto, un actor y no el propio artista. Warhol no renuncia a su posición de autoridad manipuladora, controladora, sino que la fortalece. Cuando el artista duerme, deja que la vida a su alrededor y dentro de sí mismo fluya sin control —creando así más allá del trabajo. De este modo, el artista socava la obligación de trabajar —el verdadero punto en común entre las ideologías del capitalismo y el comunismo. Es de esta obligación de trabajar de la que nuestra vida cotidiana depende.

3— André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad., pról. y notas de Aldo Pellegrini (Buenos Aires: Argonauta, 2001), pp. 31.

De hecho, el poder de lo cotidiano no se tomó tan en serio en el Este socialista como en el Occidente capitalista. Desde luego, la ideología comunista era materialista y atea. Sin embargo, en las condiciones del socialismo, la vida cotidiana fue sometida a la definición e interpretación ideológicas a un grado total que recordaba la de la Europa medieval. Cada decisión cotidiana se analizaba y justificaba en términos ideológicos: ¿Sirve esta decisión a la causa de la construcción del futuro socialista? ¿Se atiene esta decisión al marxismo y sus principios ideológicos? Aquí, de hecho, la idea de cada cosa cotidiana aparentemente pequeña e insignificante fue separada de la cosa misma —y presentada al escrutinio ideológico. Por lo tanto, el sujeto socialista siempre medió entre dos mundos: un mundo ideológico y un mundo de supervivencia cotidiana.

El rechazo de la ideología oficial no ha abolido por completo el mundo utópico, espiritual, ideológico, más bien lo ha transformado en la nada en blanco. Esta nada no es simplemente la ausencia de ideología, sino un espacio de libertad ideológica que no debe ser identificada con liberarse de la ideología. Es este espacio de libertad el que llegó a estar en peligro tras el fin del socialismo. La victoria del positivismo occidental significó la abolición de este espacio en blanco de libertad ideológica, subjetiva, interior que era tan familiar a los artistas y pensadores disidentes de Europa del Este. En su lugar, el sujeto post-socialista se convirtió en el esclavo de lo cotidiano —al igual que su contraparte occidental. Es por ello que el arte de Stílinović es tan diferente al de muchos de sus contemporáneos y colegas occidentales. Es diferente porque continúa celebrando la experiencia de la libertad espiritual radical. Y esta libertad disuelve no sólo la ideología, sino también cualquier espacio social familiar —permitiendo a la nada brillar a través de los agujeros en nuestro mundo cotidiano.

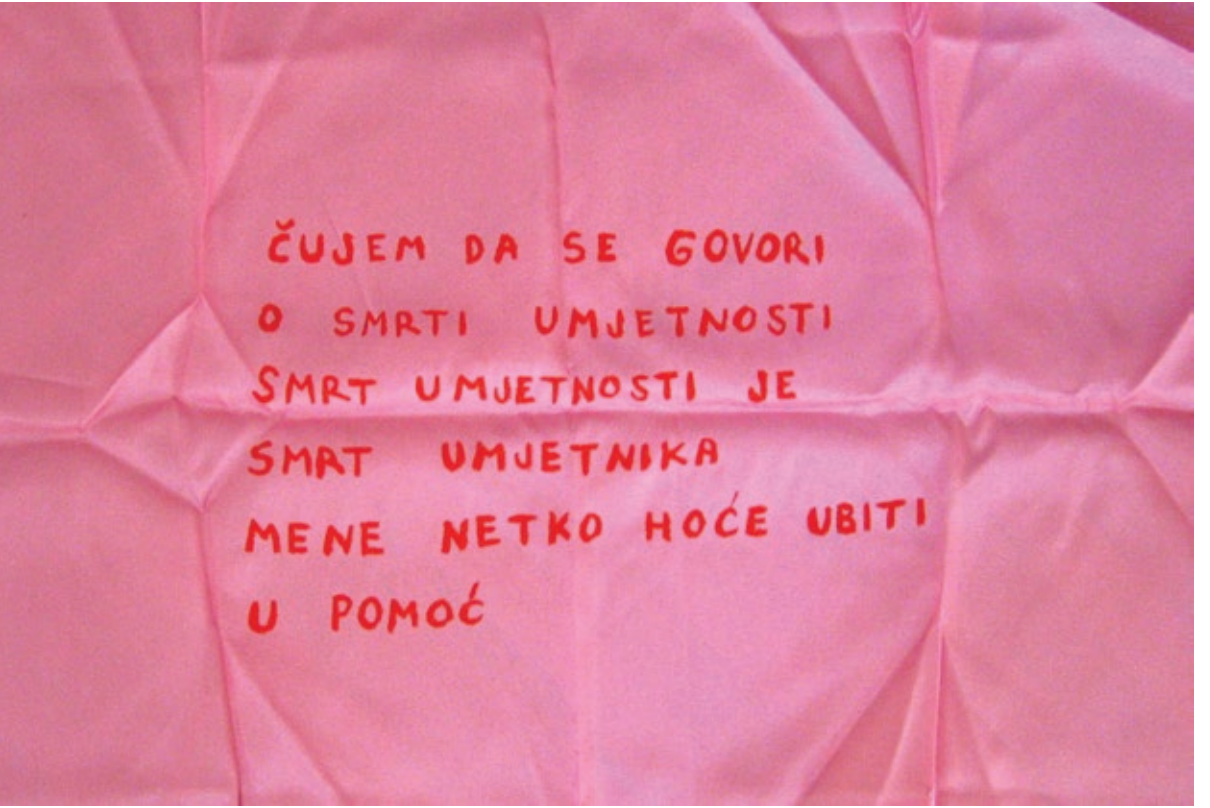


18 IV 1976 SKC BEOGRAD
PRIREDIO AUKCIJU SLIKE
AUKCIJA CRVENE
POČETNA CIJENA 5ND
PRODANA ZA 100ND

Poetics of Entropy: The Post-Suprematist Art of Mladen Stilinović

BORIS GROYS

Originally published in e-flux (2014). See <http://www.e-flux.com/journal/poetics-of-entropy-the-post-suprematist-art-of-mladen-stilinovic/>



ČUJEM DA SE GOVORI
O SMRTI UMJETNOSTI
SMRT UMJETNOSTI JE
SMRT UMJETNIKA
MENE NETKO HOĆE UBITI
U POMOĆ

Mladen Stilinović, *Los oigo hablar acerca del fin del arte, la muerte del arte es la muerte del artista, alguien quiere matarme, ayuda* [Čujem da se govori o smrti umjetnosti, smrt umjetnosti je smrt umjetnika, mene netko hoće ubiti, u pomoć]—*I Hear Them Talk About the End of Art, the Death of Art Is the Death of the Artist, Someone Wants to Kill Me, Help*, 1977 [Cat. 34]

The modern/contemporary subject tends to react to a “system” with a desire to change it, to undermine its order or escape its control. At the same time, the dominant system seems almost omnipotent, because the technology at its disposal is incommensurate with the forces and capabilities of an individual. Thus, the fight against the system appears lost from the beginning. That is why the modern subject is so often described as the subject of an impossible desire, or rather of a desire for the impossible—a desire doomed to frustration. An individual seems condemned to a state of ontological solitude without any chance for help from the outside: God is dead and the forces of nature are already under technological control. However, all systems, including modern and contemporary systems of control, are subject to forces of entropy. Modern technology is immune to divine intervention, but not to the fatigue of the materials of which it consists. Entropic processes permanently undermine every system, dissolving it into material chaos. The forces of entropy operate mostly underneath the surface of the world. Their workings remain unobserved and they sap energy from the system and render it unstable. Only after the system collapses into chaos does it become clear that it was the forces of entropy that undermined it—and without any conscious, heroic effort by the subject.

The modern/contemporary artist is a collaborator in this entropy. Every genuinely modern/contemporary artwork stages the processes of entropy within itself. Every such artwork operates by deforming and dissolving traditional artistic forms. It is in this way that an artwork gives to its spectator a promise that the system controlling this spectator’s individual fate will also be undermined by entropic forces and will eventually dissolve. However, the collaboration between art and entropy is highly ambiguous. By consciously staging the workings of entropic forces, art gives them a certain form. And by giving them a form, art reinscribes them into the existing system, or at least opens a way to build a new system upon a new foundation. Indeed, it is always hard to say what it is that actually provokes our anger: the stability of the system, or, on the contrary, the slow decline of the system—its loss of vitality, energy, and efficiency. Accordingly, it is hard to say what the modern subject really wants when it starts a revolt against the system: Does he or she want the end, the dissolution

of this system and every other system together with it? Or instead the establishment of a new, more vital, energetic, efficient system?

We know that modern artists often protested against dominant artistic forms, accusing them of being old or even dead forms—while at the same time proclaiming their own art as living and vital. The same can be said about the neo-avant-garde artists of the 1960s and 1970s—it is never quite clear what they really want: the breakup of the system or its revitalization. To use the language of Walter Benjamin from his essay on violence, the modern/contemporary subject of artistic as well as political violence hesitates between “divine violence”—or, one can say, entropic violence that has no beginning and no end—and “mythological violence,” i.e., the desire to instrumentalize violence with the goal of establishing a new, revitalized, reinforced order. From today’s perspective, one can say that only very few artists of the twentieth century resisted the seduction of the “new order” and remained faithful to their union with the forces of entropy and anarchy. One of these very few artists is undoubtedly Mladen Stilinović.

Stilinović’s art has an obvious critical edge. But when, for example, Stilinović reacted critically to the language of the official ideology of Tito’s time, he did not do so in the name of an improved ideology. He did not confront the official ideological message with his own. Rather, the artist demonstrated that this official message had de facto become a zero message. The ritualistic language in which this message was formulated and distributed had already been long subjected to the forces of entropy, and all that remained were words on paper, sounds in the air. Language became a material object that could be fragmented, displaced, reduced to zero. Stilinović operated with the language of the official ideology as the avant-garde artists operated with traditional paintings and sculptures. For them, a painting was simply a canvas covered with paint, sculpture was an object in space, and so forth. Stilinović expanded this strategy to encompass all cultural and ideological phenomena with which he had to deal. The party slogans were simply combinations of words—and words can be combined with other words. Written words are simply combinations of lines—and can be combined with other combinations of lines.

A political authority guarantees the stability of certain modes of speech, forms of behavior, images, and rituals. But these are all material objects and processes. And so the “spiritual,” ideological authority is not able to stabilize them, to guard them against the forces of entropy, against their dissolution in material flow, their fragmentation and recombination with other material elements of this flow. These are the forces that Stilinović stages in his works. All the elements of these works—whether texts, paintings, drawings, or films—seem to be included in this flow. They all seem to drift, shift, slip, and stumble into new combinations, contexts, and situations. No effort. No revolt. Rather, they let things go, and they move and slide in different directions—beyond the control of a political or cultural authority. The artist rejects any attempt to give this drift toward anarchy and chaos any definite direction, to let it culminate in any new order. Socialism collapses. Capitalism triumphs. But the process of entropy goes on. Stilinović now demystifies money as he had earlier demystified party language. After all, money is also merely images, signs among other signs. They are also made up of material components, their forms can also be destabilized. A room remains a room—be it an exhibition space, a bank, or an office of the Party committee. And an image remains a combination of colors and forms, be it a portrait of a leader, a currency unit, or a combination of both.

This shifting and sliding of images and signs on the blank surface of nothingness is a strong reminder of the Suprematist art of Kazimir Malevich. Malevich also rejected any attempt to interpret his art as a foundation for a new order. In Malevich’s Suprematist paintings, geometrical forms drift and slide in a way that is more deconstructive than constructive. Unlike Mondrian’s paintings or the geometrical constructions of Bauhaus artists, Malevich’s Suprematism does not create a stable geometrical order that can serve as a starting point for ordering architecture, living space, and society in general. Not accidentally, Malevich was extremely skeptical about the possibility of building any new utopian order.

Already in 1919, Malevich wrote the famous text “God Is Not Cast Down,” in which he criticized Russian Constructivist artists for submitting their art to the goal of creating a new

socialist state.¹ Malevich saw the communist project as a repetition of the Christian project in a new, technological form. Christians wanted to enter paradise, he wrote, by achieving inner, spiritual perfection through permanent self-improvement—through working on their souls. Communists wanted to enter the radiant future by perfecting the material conditions of human existence, by turning the whole world into a factory. However, Malevich did not see any substantial difference between the Church and the factory: both wanted perfection, and both were unable to achieve it because the material world is permanently subjected to the forces of entropy. So Malevich proposed that the artist relax, that the artist give up the ambition of shaping the permanent flow of the material world. Instead, Malevich preached that laziness and inaction would release the entropic forces that have true revolutionary power.

The references to Malevich's Suprematism remain noticeable throughout the whole of Stilinović's work. Malevich was not seduced by the enthusiasm for life-building in post-revolutionary Russia—and neither did Stilinović allow himself to be carried away by the enthusiasm for the new democratic/capitalist opening. His distance from the neoliberal utopia that replaced the communist utopia was, of course, not dictated by any "ostalgia"—conservative nostalgia for the old socialist order. Almost immediately after the establishment of the new capitalist order, Stilinović began to ironize it in a way analogous to his ironization of the old socialist order. No aspect of the new utopia was spared—from the power of money to knowledge of the English language as a precondition for an individual's functioning in the new economy. Stilinović's statement "The artist who does not speak English is no artist" became so famous precisely because of its matter-of-fact character. Malevich, like many other representatives of the early avant-garde, was not ready to submit his artistic practice to ideological control by the new socialist powers. Stilinović demonstrates his unwillingness to accept the new rules of the game and submit his own work to evaluation by the international art market. Thus, even if the social and political

1— "God is Not Cast Down," in Kazimir Malevich, *Essays on Art, 1915–1933*, trans. Xenia Glowacki-Prus and Arnold McMillin, Copenhagen, Borgen, 1968.

orders that were rejected and ironized by both artists were not identical—and even opposed to each other—the contemporary gesture of rejection as such repeats the avant-garde gesture. However, this repetition of the avant-garde gesture does not equal repetition of the avant-garde's forms.

As I have already said, art consciously stages unconscious entropic processes—and thus gives them a certain form. This form becomes solidified, petrified, and canonized by time. Malevich is no exception. Malevich investigated and deconstructed the high artistic canon of the past and laid bare its geometrical basis—culminating in the *Black Square*, which demonstrated the formal geometrical structure of any standard painted image consisting of a rectangular canvas and a frame. The geometrical forms that Malevich used in his own Suprematist paintings referred to Platonic ideas, to the Western philosophical and artistic tradition of mathematizing and geometrizing nature. These forms suggested a higher, “cosmic” level of reality towards which the imagination of the spectator was to soar. Stilinović, on the contrary, takes all possible fragments and bits of everyday reality, language, documentation, propaganda, and so forth, and lets them drift and slide on the blank Suprematist surface. The celebration of the reality of everyday life was a common feature of many artistic practices and philosophical discourses of the 1960s and 1970s. But Stilinović's transportation of the everyday into the Suprematist heaven of pure ideas is not only a celebration of the everyday world. Rather, the texture of everyday life demonstrates itself as porous and fragmented—open to the Suprematist nothingness that this texture is unable to fully capture.

Stilinović's para-Suprematist images remind me of the technological garbage that now circulates in the cosmic space around the earth. It is where the dissolved fragments of the everyday technological world enter the stage of their eternal return—and fill the heaven of our contemporary civilization. In fact, Plato himself saw the possibility for everyday garbage to contaminate the heaven of pure ideas. In his dialogue *Parmenides*, Parmenides asks young Socrates if he would include in the realm of eternal ideas “such things as hair, mud, dirt, or anything else which is vile and paltry; would you suppose that each of these has an idea distinct from the actual objects with which we come into contact, or not?” Socrates responds “no” and states that this suggestion, were it to be

accepted, would bring his teachings on ideas to absurdity: “Yes, Socrates, said Parmenides; that is because you are still young; the time will come, if I am not mistaken, when philosophy will have a firmer grasp of you, and then you will not despise even the meanest things; at your age, you are too much disposed to regard opinions of men.”² Now, Stilinović is obviously totally consumed by art and cares even less than Malevich about what other people think. So he is not afraid to bring his own artistic method to the point of absurdity. On the contrary, Stilinović combines a certain positivism with an acceptance of, and even delight in, absurdity.

This delight in absurdity is a part of the Dadaist and early Surrealist heritage. But Stilinović also radicalizes the Dadaist and Surrealist approach. His famous series of photographs *Umjetnik radi* [*Artist at Work*] (1978) is a good example of this. This work reminds me of a passage from the first *Manifesto of Surrealism* by André Breton: “A story is told according to which Saint-Pol-Roux, in times gone by, used to have a notice posted on the door of his manor house in Camaret, every evening before he went to sleep, which read: THE POET IS WORKING.”³ Breton shares the perception of the poet as working in sleep because he believes that true poetry and art consist of the production of dreams. During sleep, our imagination becomes liberated from all the restraints and obligations imposed on it by our everyday mode of existence. Here, the poetic dream is opposed to prosaic reality. And so it is important that, going to sleep, the poet closes the door behind him—to prevent the free flow of his imagination from being disturbed by the intrusion of everyday reality and the gaze of others.

However, Stilinović allows himself to be photographed during sleep. Instead of poetic dreaming, we are presented with a prosaic image of a sleeping body. Here, the sleeping artist is not a poet who forgets the world, flying from the world into a poetic dream—thus escaping the gaze of others. Rather, the artist completely delivers up his body to the

—

2— Plato, *The Dialogues of Plato*, vol. 4, ed. and trans. Benjamin Jowett, New York, MacMillan, 1892.

3— André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, trans. Richard Seaver and Helen R. Lane, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 1969, pp. 14.

gaze of spectators—unprotected and uncontrolled. In sleep, one loses the ability to manipulate, direct, and seduce the gaze of the spectator. Stilinović's sleeping artist reminds one more of *Sleep* by Andy Warhol than of Breton's sleeping poet. Presenting a sleeping body instead of a poetic dream, Warhol asserts once more the final victory of positivism and everyday life over "metaphysics" and "spirituality." But in Warhol's video, the sleeping man is, of course, an actor and not the artist himself. Warhol does not relinquish but rather strengthens his manipulative, controlling position of authority. When the artist sleeps, he lets the life around him and in him flow without control—thereby creating beyond work. Thus, the artist undermines the obligation to work—the true common ground between ideologies of capitalism and communism. It is this obligation to work that our everyday life depends upon.

Indeed, the power of the everyday was not taken as seriously in the socialist East as it was in the capitalist West. Of course, communist ideology was a materialist and atheist one. However, under the conditions of socialism, everyday life was subjected to ideological definition and interpretation to a degree that reminded one of medieval Europe. Each everyday decision was analyzed and justified in ideological terms: Does this decision serve the cause of building the socialist future? Does this decision conform to Marxism and its ideological principles? Here, indeed, the idea of every seemingly small and insignificant everyday thing was separated from the thing itself—and submitted to ideological scrutiny. Thus, the socialist subject always mediated between two worlds: an ideological world and a world of everyday survival.

The rejection of official ideology has not abolished the ideological, spiritual, utopian world altogether, but rather transformed it into blank nothingness. This nothingness is not simply an absence of ideology but is rather a space of ideological freedom that should not be identified with freedom from ideology. It is this space of freedom that came to be endangered after the end of socialism. The victory of Western positivism meant the abolishment of this blank space of ideological, subjective, inner freedom that was so familiar to Eastern European dissident artists and thinkers. Instead, the post-socialist subject became the slave of the everyday—like his or her Western counterpart. That is why the art of Stilinović is so different from the art of many of

his Western contemporaries and colleagues. It is different because it continues to celebrate the experience of radical spiritual freedom. And this freedom dissolves not only ideology, but also any familiar social space—allowing nothingness to shine through the holes in our everyday world.



Mladen Stilinović, *Venta de la dictadura [Rasprodaja diktature]—Sale of Dictatorship, 1977-2000* [Cat. 70] 79

SEMBLANZA

MLADEN STILINOVIĆ

(Serbia, 1947) nació en Belgrado cuando era la capital de la recién independizada Yugoslavia. Activo desde los años setenta, actualmente reside y trabaja en Zagreb (Croacia). Stilinović se ha erigido como una de las principales figuras del arte conceptual no sólo en Croacia, sino en el ámbito internacional. Es un miembro clave del movimiento *Nova umjetnička praksa* (New Art Practice o nueva práctica del arte), desarrollado en Yugoslavia a finales de los años sesenta, formó parte del *Grupa šestorice autora* (Grupo de los Seis), activo en Zagreb de 1975 a 1979, y colaboró con el grupo Irwin en el proyecto *Retroavantgarde* (1994). A lo largo de su carrera ha desarrollado una gramática alrededor de conceptos como el dinero, el tiempo, el poder, el dolor, el trabajo y el lenguaje, sobre la que sostiene un ejercicio constante de resistencia, desde el absurdo y la ironía, contra los sistemas de poder y sus dispositivos de reproducción.

Ha realizado numerosas exposiciones en Croacia y en el extranjero, y sus obras pertenecen a destacadas colecciones particulares y públicas internacionales como el Centro Georges Pompidou de París y los museos de arte moderno de Nueva York, Estocolmo, Viena, Liubliana, Zagreb y Banja Luka, y en la Zbirka Filip Trade (colección Filip Trade), en Zagreb.

BIOGRAPHICAL SKETCH

MLADEN STILINOVIĆ

(Serbia, 1947) was born in Belgrade when it was still the capital of newly independent Yugoslavia. Active since the 1970s, he currently lives and works in Zagreb (Croatia). Stilinović has become one of the main figures of conceptual art not only in Croatia, but on an international scale. He is a key member of the *Nova umjetnička praksa* (New Art Practice) group, which developed in Yugoslavia in the late 1970s, and was part of the *Grupa šestorice autora* (Group of Six Artists), active in Zagreb from 1975 to 1979. In 1994, he collaborated with the Irwin group for the project *Retroavantgarde*. Over the course of his career he has developed a grammar around concepts like money, time, power, pain, work and language, upon which he sustains a constant exercise of resistance, waged from a standpoint of absurdity and irony, against systems of power and their apparatuses of reproduction.

He has carried out numerous exhibitions in Croatia and abroad, and his works are part of renowned international collections, both public and private, like the Centre Georges Pompidou in Paris and the Museums of Modern Art in New York, Stockholm, Vienna, Ljubljana, Zagreb, and Banja Luka, as well as the Zbirka Filip Trade (Filip Trade Collection) in Zagreb.

CATÁLOGO

CATALOGUE

1. MLADEN STILINOVIĆ

≡ 0, 1993

Acrílico sobre madera—Acrylic on wood

3 × 30 × 1.5 cm c/u—ea. (díptico—diptych)

2. MLADEN STILINOVIĆ

1 + 2, 2005

Acrílico sobre lienzo—Acrylic on canvas

15 × 20 cm

3. MLADEN STILINOVIĆ

1° de mayo 1975 [1 maj 1975]—1st of May 1975, 1975

18 fotografías B/N—B/W photographs

18 × 24 cm c/u—ea.

4. MLADEN STILINOVIĆ

88 rosas para el camarada Tito [88 ruža za druga Tita]—

88 Roses for Comrade Tito, 1991-94

Collage. Billetes sobre cartón—Paper money
on cardboard

10 × 111 cm

5. MLADEN STILINOVIĆ

Aha-aha, 1973

Collage. Periódico y marcador sobre papel—Newspaper
and marker on paper

21 × 30 cm

6. MLADEN STILINOVIĆ

Al arte de Hans II [Za Hans Arta II]—To Hans's Art II, 1997
Collage. Billetes y periódico sobre papel—Paper money and newspaper on paper
30 × 30 cm

7. MLADEN STILINOVIĆ

Ángulo Bajo [Donjira kurs]—Low Angle, 1978
4 fotografías B/N y lápiz sobre papel—B/W photographs and pencil on paper
28 × 28 cm c/u—ea.

8. MLADEN STILINOVIĆ

Anteojos [Naoćale]—Spectacles, 1992
Acrílico sobre anteojos—Acrylic on eyeglasses
64 × 9.5 cm
Cortesía—Courtesy of Galerie Martin Janda,
Viena—Vienna

9. MLADEN STILINOVIĆ

Artista trabajando [Umjetnik radi]—Artist at Work, 1978
8 fotografías B/N—B/W photographs
30 × 40 cm c/u—ea.

10. MLADEN STILINOVIĆ

*Auto-censura a la venta [Prodajem autocenzuru]—
Self-Censorship on Sale, 1983*
Acrílico sobre cartón—Acrylic on cardboard
20 × 30 cm

11. MLADEN STILINOVIĆ

Blanqueado rosa [Izbijeljena roza]—Pink Whitewash, 1993
Acrílico sobre madera—Acrylic on wood
18 × 13 cm

12. MLADEN STILINOVIĆ

¡Cánta! [Pjevaj!]—Sing!, 1980
Pastel sobre papel y fotografía a blanco y negro sobre seda artificial—Pastel on paper and B/W photograph on artificial silk
55 × 47 cm

13. MLADEN STILINOVIĆ

Conversación con Freud [Razgovor sa Freudom]—

Conversation with Freud, 1982

6 impresiones en inyección de tinta—Inkjet print

30 × 40 cm c/u—ea.

14. MLADEN STILINOVIĆ

Corazón [Srce]—*Heart*, 1980

Collage. Pastel sobre billete y fotografía de periódico sobre

papel—Ticket over pastel and photographs clipped

from newspaper on paper

15 × 24 cm

15. MLADEN STILINOVIĆ

Croacia desconocida [Nepoznata Hrvatska]—

Unknown Croatia, 1973

Collage. Periódico sobre papel—Newspaper on paper

21 × 30 cm

16. MLADEN STILINOVIĆ

Cuadrado enmarcado [Uokvireni kvadrat]—

Framed Square, 1995

Acrílico y fotografía a color sobre madera—Acrylic and
color photograph on wood

26 × 12 cm

17. MLADEN STILINOVIĆ

Cuadrado en una caja II [Kvadrat u kutiji II]—

Square in a Box II, 1992

Acrílico sobre madera—Acrylic on wood

16 × 16 × 3.5 cm

18. MLADEN STILINOVIĆ

Cuatro rojos [Četiri crvene]—*Four Reds*, 1978

Impresión de inyección de tinta—Inkjet print

30 × 20 cm

19. MLADEN STILINOVIĆ

Cucharón-azúcar [Šeflja – šećer]—*Ladle-Sugar*, 1993

Cucharón y azúcar—Ladle and sugar

23 × 6 × 5 cm

20. MLADEN STILINOVIĆ

Deberíamos?... [A da krenemo...]—*Shall We...*, 1973
Collage. Fotografías, periódico y marcador sobre papel—
Photos, newspaper and marker on paper
21 × 30 cm

21. MLADEN STILINOVIĆ

Diccionario-Dolor: A, B, C [Riječnik-Bol: A, B, C]—*Dictionary-Pain: A, B, C*,
2000-2011
95 piezas, ténpera sobre papel impreso—pieces, tempera
on printed paper
21 × 14.5 cm

22. MLADEN STILINOVIĆ

Dolor-Dolor [Bol – Bol]—*Pain-Pain*, 1996
Acrílico sobre madera—Acrylic on wood
26 × 11 cm

23. MLADEN STILINOVIĆ

Dolor enterrado [Pokapanje bola]—*Buried Pain*, 2000
6 fotografías B/N—B/W photographs
100 × 100 cm c/u—ea.

24. MLADEN STILINOVIĆ

Dos cuadrados [Dva kvadrata]—*Two Squares*, 1992
Acrílico sobre madera—Acrylic on wood
16 × 20 cm

25. MLADEN STILINOVIĆ

Escuela de la Muerte [Škola mrtvih]—*School of Death*, 1985
Lápiz y acrílico en papel sobre madera y vidrio—Pencil and
acrylic on wood and glass
18 × 22 cm
Cortesía—Courtesy of Galerie Martin Janda,
Viena—Vienna

26. MLADEN STILINOVIĆ

Escúpelo [Pljuni to iz usta]—*Spit It Out*, 1978
Collage. Monedas y pastel sobre papel—Coins and pastel
on paper
30 × 20 cm

27. MLADEN STILINOVIĆ

Etiqueta [Naljepnica]—*Label*, 1990

Acrílico y etiqueta sobre madera—Acrylic and label on wood

16 × 16.5 cm

28. MLADEN STILINOVIĆ

Gracias / no debiste / no es nada / cualquier cosa [Hvala nije trebalo, nije to ništa, sitnica]—*Thank You / You Shouldn't Have / It's Nothing / A Trifle*, 1974

Collage. Periódico y marcador sobre papel—Newspaper and marker on paper

21 × 30 cm

29. MLADEN STILINOVIĆ

La relación pie-pan [Odnos noga kruh]—*The Foot-Bread Relationship*, 1977

8 fotografías B/N—B/W photographs

18 × 24 cm c/u—ea.

30. MLADEN STILINOVIĆ

Horizonte [Horizont]—*Horizon*, 1991

Acrílico sobre madera—Acrylic on wood

24 × 20 cm

31. MLADEN STILINOVIĆ

Jinetes [Konjanici]—*Horsemen*, 1990

Acrílico y billetes sobre madera—Acrylic and paper money on wood

11 × 80 cm

32. MLADEN STILINOVIĆ

Juego del dolor [Igra Bol]—*Pain Game*, 1977

Dado—Dice, 2 × 2 cm

Instrucciones: lápiz sobre papel—Instructions: pencil on paper, 10 × 10 cm

Tabla—Board

80 × 100 × 100 cm

33. MLADEN STILINOVIĆ

Lenta destrucción de la economía estadounidense [Az amerikai gazdaság lassú dekonstrukciója]—Slow Destruction of the American Economy, 2008

Collage. Billetes y pastel sobre papel—Paper money and pastel on paper
20 × 30 cm

34. MLADEN STILINOVIĆ

Los oigo hablar acerca del fin del arte, la muerte del arte es la muerte del artista, alguien quiere matarme, ayuda [Čujem da se govori o smrti umjetnosti, smrt umjetnosti je smrt umjetnika, mene netko hoće ubiti, u pomoć]—I Hear Them Talk About the End of Art, the Death of Art Is the Death of the Artist, Someone Wants to Kill Me, Help, 1977

Acrílico sobre seda artificial—Acrylic on artificial silk
40 × 54 cm

35. MLADEN STILINOVIĆ

Mano de pan [Ruka kruha]—Bread Hand, 1974

Acrílico sobre cartón—Acrylic on cardboard
70 × 100 cm

36. MLADEN STILINOVIĆ

Máquina de escribir [Pisaća mašina]—Typewriter, 1977

Impresión de inyección de tinta—Inkjet print
13 × 18 cm

37. MLADEN STILINOVIĆ

Metro [Metar]—Meter, 1990

Acrílico sobre metro de plástico—Acrylic on plastic 1-meter measuring stick
4.5 × 20 cm

38. MLADEN STILINOVIĆ

Metro [Metar]—Subway, 1973

Collage. Boletos del metro y otros tickets sobre papel—Subway tickets and other tickets on paper
21 × 30 cm

39. MLADEN STILINOVIĆ

Mi pequeño y dulce cordero —*My Sweet Little Lamb*, 1993
Inyección de tinta sobre cartón, formato de acordeón—Inkjet
print on cardboard, in accordion format
15.5 × 97 cm (doblado—folded)

40. MLADEN STILINOVIĆ

Mi rojo [*Moja crvena*]—*My Red*, 1976
3 fotografías a color—Color photographs
10 × 10 cm c/u—ea.

41. MLADEN STILINOVIĆ

No tengo tiempo [*Ich habe keine Zeit*]—*I Have No Time*, 1979
Offset
17.5 × 13 cm

42. MLADEN STILINOVIĆ

El nombre del dolor – cuchara [*Ime tuge*]—*The Name
of Sorrow – Spoon*, 1994
Acrílico, cuchara de metal sobre madera—Acrylic,
metal spoon on wood
7 × 58 × 3 cm
Cortesía—Courtesy of Galerie Martin Janda,
Viena—Vienna

43. MLADEN STILINOVIĆ

Un nombre para un nombre [*Ime za ime*]—*A Name for
a Name*, 1995
Acrílico y lápiz de color sobre madera—Acrylic and color
pencil on wood
14 × 14 cm
Cortesía—Courtesy of Galerie Martin Janda,
Viena—Vienna

44. MLADEN STILINOVIĆ

Oveja [*Ovce*]—*Sheep*, 1978
Impresión de inyección de tinta—Inkjet print
10 × 21 cm

45. MLADEN STILINOVIĆ

Pan – Tito [*Kruh – Tito*]—*Bread – Tito*, 1996
Billetes sobre pan—Paper money over bread
7.5 × 11 × 36 cm

46. MLADEN STILINOVIĆ

Para Durero [Za Dürera]—To Dürer, 1976

4 fotografías B/N—B/W photographs

30 × 40 cm

47. MLADEN STILINOVIĆ

Patatas, patatas [Krumpira, krumpira]—Potatoes, Potatoes,

2001

Video

2'

48. MLADEN STILINOVIĆ

Plato (mitad blanco) [Tanjur (na pola bijeli)]—Plate

(Half White), 1995

Acrílico sobre plato de metal—Acrylic on metal plate

22 cm Ø

49. MLADEN STILINOVIĆ

Piel [Koža]—Skin, 1996

Acrílico y fotografía a color sobre madera—Acrylic and

color photograph on wood

14 × 4 × 6 cm

50. MLADEN STILINOVIĆ

Porque el dolor precede a todo lo demás [Jer bol prethodi

svemu]—Because Pain Precedes Everything Else, 1994

Acrílico y lápiz sobre madera—Acrylic and pencil on wood

37 × 35 cm

Cortesía—Courtesy of Galerie Martin Janda, Viena—Vienna

51. MLADEN STILINOVIĆ

Reloj – Cero II [Sat – Nula II]—Clock – Zero II, 1990

Acrílico sobre reloj de metal—Acrylic on metal clock

14 × 12 × 8 cm

52. MLADEN STILINOVIĆ

Resta de ceros [Oduziman je nula]—Subtraction

of Zeroes, 1993

14 piezas, acrílico en lienzo sobre cartón—Pieces,

acrylic on canvas over cardboard

18.5 × 13 cm

53. MLADEN STILINOVIĆ

Rojo [Crvena]—*Red*, 1975

Temple sobre lienzo—Temple on canvas

39 × 56 cm

54. MLADEN STILINOVIĆ

Rojo como regalo—*Red as a Gift*, 1976

Fotografía B/N y lápiz de color sobre papel—B/W

photographs and color pencil on paper

24 × 18 cm

55. MLADEN STILINOVIĆ

Rojo en subasta—*Red up for Auction*, 1976

Fotografía B/N y lápiz de color sobre papel—B/W photographs

and color pencil on paper

24 × 18 cm

56. MLADEN STILINOVIĆ

Silabario 1,2,3 [Početnica 1, 2, 3]—*Spelling Book 1, 2, 3*, 1973

16mm transferido a DVD, B/N—16mm film transferred to DVD,

B/W

6'

57. MLADEN STILINOVIĆ

Sin fútbol solía volverme loco, ahora no me importa un carajo

[*Prije sam bez nogometa bil ko lud a sad mi je jebe*]—*Without*

Soccer I Used to Go Crazy, and Now I Don't Give a Damn, 1973

Collage. Periódico y marcador sobre papel—Newspaper and

marker on paper

21 × 30 cm

58. MLADEN STILINOVIĆ

Sin nombre [Bez imena]—*No Name*, 1993

Acrílico sobre recipiente de plástico—Acrylic on plastic container

7 × 18 cm Ø

59. MLADEN STILINOVIĆ

Soledad [Samoće II]—*Loneliness*, 1976

Collage. Periódico y pastel sobre papel—Newspaper and pastel

on paper

10.3 × 15.2 cm

60. MLADEN STILINOVIĆ

Removido de la multitud [Izvađen iz gomile]—Taken out from the Crowd, 1976

Fotografía B/N y pastel sobre papel—B/W photographs and pastel on paper

48 × 35 cm

61. MLADEN STILINOVIĆ

Revolución – 5 dinares [Revolucija – 5 dinara]—Revolution – 5 Dinars, 1976

Pastel sobre papel—Pastel on paper

13 × 18 cm

62. MLADEN STILINOVIĆ

Tiempo 1 [Vrijeme 1]—Time 1, 1977

16mm transferido a DVD, B/N—16mm film transferred to DVD, B/W

6'

63. MLADEN STILINOVIĆ

Todo el dinero es sucio, todo el dinero es nuestro [Sav novac je prljav, sav novac je naš]—All Money Is Dirty, All Money Is Ours, 2006

Collage. Billetes y acrílico sobre cartón—Paper money and newspaper on paper

20 × 50 cm

64. MLADEN STILINOVIĆ

Tú estúpido bastardo [Konju jedan]—You Stupid Bastard, 1973

Collage. Periódico y marcador sobre papel—Newspaper and marker on paper

21 × 30 cm

65. MLADEN STILINOVIĆ

Una burocracia muerta le dice a otra burocracia muerta eres una burocracia muerta [Mrtva birokracija kaže mrtvoj birokraciji da je mrtva birokracija]—One Dead Bureaucracy Says to Another Dead Bureaucracy You Are a Dead Bureaucracy, 1980

Lápiz de color y pastel sobre papel—Color pencil and pastel on paper

20.8 × 29.5 cm

66. MLADEN STILINOVIĆ

Una corbata ≡ 0 [Kravata ≡ 0]—A Tie ≡ 0, 1993

Acrílico sobre corbata—Acrylic on necktie

64 × 9.5 cm

Cortesía—Courtesy of Galerie Martin Janda,
Viena—Vienna

67. MLADEN STILINOVIĆ

*Un artista que no habla inglés no es un artista—An Artist Who
Doesn't Speak English Isn't an Artist, 1992*

Acrílico sobre seda artificial—Acrylic on artificial silk

140 × 430 cm

68. MLADEN STILINOVIĆ

*Un ataque a mi arte es un ataque al socialismo y al progreso
[Napad na moju umjetnost je napad na solijalizam i napredak]—
An Attack on My Art is an Attack on Socialism and Progress,
1977*

Acrílico sobre seda artificial, sobre cartón—Acrylic on artificial
silk over cardboard

20 × 30 cm

69. MLADEN STILINOVIĆ

*Vas a salir de casa, sí [Ti izlaziš iz kuće, da]—You Are
Leaving Home, Yes, 1973*

Collage. Periódico sobre papel—Newspaper on paper

21 × 30 cm

70. MLADEN STILINOVIĆ

*Venta de la dictadura [Rasprodaja diktature]—Sale of
Dictatorship, 1977-2000*

6 fotografías B/N—B/W photographs,

18 × 24 cm c/u—ea.

6 fotografías a color—Color photographs,

18 × 24 cm c/u—ea.

71. MLADEN STILINOVIĆ

Ventana, ¿dónde? [Prozor gdje?]-Window Where?, 1973

Collage. Periódico, textil, Letraset y marcador sobre papel—
Newspaper, textile, Letraset transfers and marker

on paper

21 × 30 cm

72. MLADEN STILINOVIĆ

Vida significa nunca tener que asistir al tribunal [Život znači ne ići na dvor]—Life Means Not Going to Court, 1978

Impresión de inyección de tinta—Inkjet print

19 × 13 cm

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curatorship

Alejandra Labastida

Coordinación de producción
museográfica—Production Coordination

Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Programa pedagógico—Pedagogical

Program

Pilar Ortega

Muna Cann

Ignacio Plá

Colecciones—Collections

Julia Molinar

Juan Cortés

Claudio Hernández

Elizabeth Herrera

Procuración de fondos—Fundraising

Gabriela Fong

María Teresa de la Concha

Josefina Granados

Alexandra Peeters

Comunicación—Communications

Carmen Ruíz

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez

Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns

Elizabeth Aparicio Díaz

Claudia Hevia

Mariana Medésigo

Curador en jefe—Curator in Chief

Cauhtémoc Medina

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, muac, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *1+2 ≡ Mladen Stilinović*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the individuals and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *1+2 ≡ Mladen Stilinović*.

Branka Stipančić, Ivana Bago, Antonia Majaca

1+2 ≡ MLADEN STILINOVIĆ se terminó de imprimir y encuadernar el 20 de agosto de 2015 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

1+2 ≡ MLADEN STILINOVIĆ was printed and bound in August 20, 2015 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,000 copies.
