



**Magdalena Bogusławska**

Uniwersytet Warszawski

## **Gry w podmiot. Szkic o (wczesnej) twórczości Mladena Stilinovicia<sup>1</sup>**

Być artystą, to znaczy być profesjonalistą w rozpoznawaniu nowych idei i ich przetwarzaniu. To, że ktoś umie malować, rzeźbić, jeszcze nic nie znaczy.

Zbigniew Libera  
(Sienkiewicz, 2014, s. 149).

### **Sztuka w poszukiwaniu utraconej tożsamości**

Zwrot konceptualny, jaki dokonał się w sztuce w latach 60. XX wieku, doprowadził do radykalnego przewartościowania myślenia o twórczości i estetyce. Mówiąc w dużym skrócie, dał asumpt do wyniesienia – wzorem Marcela Duchampa – porządku kognitywnego aktu artystycznego ponad

---

<sup>1</sup> Artykuł został opracowany w ramach projektu badawczego nr 2012/05/B/HS2/04097 pt. *Josip Broz Tito – od spektaklu władzy do teatru pamięci*, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

This work was supported by a grant from National Science Centre in Poland “Josip Broz Tito – od spektaklu władzy do teatru pamięci” (decision No. 2012/05/B/HS2/04097).

Competing interests: no competing interests have been declared.

Publisher: Institute of Slavic Studies, PAS.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License ([creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/](http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/)), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2016.

jego materialny, przedmiotowy aspekt. Modernistyczna atencja dla sztuki, przejawiająca się poprzez jej autonomizację i sakralizację, została zdemaskowana jako fetyszizm prowadzący do redukcji i reifikacji zarówno działań artysty, jak i ich materialnego, przedmiotowego rezultatu. Animatorzy zwrotu konceptualnego zakładali również odejście od takiego rozumienia estetyzmu, które z jednej strony esencjalizowało kategorię piękna, z drugiej zaś bywało łatwo mylone z dekoracyjnością (artyści konceptualni i postkonceptualni nie chcą się podobać). Środek ciężkości został zatem przesunięty na proces tworzenia, na analityczną i krytyczną refleksyjność, na intelektualny aspekt formalnego eksperymentu, na koncept (językowy, ikonograficzny itd.) jako konstytutywny element pracy artysty. W ten sposób dokonywało się poszerzenie pojęcia sztuki oraz pola definiowanych jej mianem aktywności. Tę tendencję, by w sztuce koncentrować się na idei i uczynić ją motorem twórczej zmiany, dobrze puentuje opinia jugosłowiańskiego twórcy protokonceptualnego, Dimitrija Bašičevicia Mangelosa (1921–1987), że to właśnie myślenie jest podstawową formą twórczej energii (*Manifest o mišljenju no. 1.*, zob. Stipančić B. (Red.), 1990, s. 45).

„Postobiektywemu” nastawieniu artystów, związanych z nurtem konceptualnym bądź inspirujących się nim, sprzyjał rozwój i upowszechnienie postępowych technologii i mediów (jak fotografia, film czy wideo), stwarzających nowe możliwości ekspresji, ale także dokumentacji procesu kreacji. Nowa sztuka drugiej połowy XX wieku była nazywana sztuką poszerzonych mediów. Rejestracja przebiegu pracy artysty za pomocą coraz bardziej dostępnych technik i urządzeń miała zastąpić klasyczne (statyczne) dzieło-obiekt. Było to możliwe, ponieważ pozwalała ona wydobyć zdarzeniowość, procesualność oraz performatywny potencjał sztuk wizualnych (w miejsce mimetyzmu rozumianego jako „podążanie po śladach”), stawiając w centrum twórcę w akcji – oddanego fizycznemu, ale przede wszystkim intelektualnemu działaniu. To ono miało konstytuować i umacniać podmiotowość artysty, ale także unieważniać bezpieczne *status quo*, umożliwiać transgresję.

Nie tylko ekspansja nowych technologii, także ideologie społeczne i polityczne stymulowały przeobrażenia zachodzące w sztuce. Przede wszystkim lewicowo zorientowany ruch kontrkultury wzmocnił humanistyczny wymiar konceptualnej rewolty artystycznej. Nie tylko animował powstawanie, przeważnie wśród młodych twórców, grup i ruchów, będących formą alternatywną wobec oficjalnej instytucjonalizacji. Co więcej, aktywizował i eksplorował peryferia sceny artystycznej, wyznaczając alternatywne wobec dominujących formy oraz obszary zaangażowania, a także nowe strategie

emancypacji w sztuce i poprzez sztukę. To z kolei pozwalało na nowo dynamizować jej relacje ze sferą zjawisk publicznych i politycznych, a co za tym idzie – sprzyjało modernizującym przemianom świadomości estetycznej i wizualnej społeczeństw.

Także w Jugosławii na przełomie lat 60. i 70. XX wieku zapanował czas niepokoju. Przede wszystkim studenci akademii młodzi artyści w konceptualnych poszukiwaniach dostrzegli szansę na odnowienie doświadczenia i języka sztuki. Sprawnie odnaleźli się w sytuacji, w której kategoria piękna przestała być definicyjnym wyznacznikiem sztuki, a modernistyczny postulat autonomii i oryginalności dzieła artystycznego został zakwestionowany i zdemaskowany jako mit legitymizujący dominację tradycjonalistycznego, akademickiego paradygmatu rozumienia i uprawiania sztuki. Jednocześnie niejako naturalnym układem odniesienia dla działań przedstawicieli nowych praktyk artystycznych w Jugosławii stał się socrealizm nie tyle jako dyskusyjna stylistyka, ile jako przykład ideologiczno-politycznej instrumentalizacji twórczości. W tych warunkach faktem dokonany stała się postępująca decentralizacja i pluralizacja dyskursu teoretyczno-estetycznego oraz przełamanie instytucjonalnych barier, przede wszystkim dzięki otwartości ośrodków studenckich<sup>2</sup> na nowe zjawiska, za sprawą tworzenia nieformalnych kolektywów twórczych oraz alternatywnych sposobów prezentacji ich dokonań.

Aktywność młodych środowisk artystycznych – łącząca w sobie elementy kreacyjnej, teoretycznej i krytycznej – stawała się logiczną konsekwencją, ale także polem problematyzacji zachodzących zmian, mających zdecydowanie głębsze i trwalsze znaczenie niż tylko to, które mogłyby zrodzić pokoleniowy bunt. O ile sztuka w przeszłości tworzyła mniej lub bardziej spójny kod symboliczny, a tym samym konsolidowała zdolną go deszyfrować wspólnotę interpretacyjną, o tyle teraz, w czasach kontestacji i różnicowania się estetyk, tradycyjne, oddziałujące normatywnie systemy i konwencje zdawały się gwałtownie zatracać swą hegemonię. Dlatego też palącą potrzebą stało się zdefiniowanie na nowo zarówno horyzontu aksjologicznego praktyk twórczych, jak określenie pozycji (kreacyjnej, egzystencjalnej i społecznej/publicznej) ich podmiotu. Inspirujące pod tym względem były doświadczenia międzywojennej awangardy, z drugiej zaś strony coraz istotniejszym układem odniesienia, ale też wyzwaniem

---

<sup>2</sup> Pod tym względem prym w Zagrzebiu wiodły Galerija suvremene umjetnosti, Studentski kulturni centar (dalej Studenckie Centrum Kultury) i Galerija „Nova”, w Belgradzie forum nowej sztuki pełniły m.in. Studenckie Centrum Kultury i Aprilski umetnički susreti.

stawał się popkulturowy przekaz i świat mass mediów, czyli – jakby powiedział Guy Debord – „społeczeństwo spektaklu” (Debord, 2013). Platformą dyskusji na temat tożsamości twórczego subiekta stała się m.in. światowa wystawa „Documenta V”, zorganizowana w Kassel w 1972 roku. Jej generalny kurator Harald Szeemann centrum całego wydarzenia uczynił koncept indywidualnych mitologii, będących reakcją na, zdiagnozowaną w humanistyce za Rolandem Barthes’em, „śmierć autora” (Šuvaković, 2007, s. 69), i tworzonych przez artystów po to, by legitymizować swe miejsce w kulturze, a także własną odrębność i odmienność. Patronem tych poszukiwań, a zarazem orędownikiem mocnej, autonomicznej, aktywnej podmiotowości stał się Joseph Beuys – „szaman” i intelektualista (Šuvaković, 2007, s. 77), mesjasz rewoluty’68, twórca i propagator hasła „każdy artystą”, które szybko zyskało entuzjastycznych sprzymierzeńców w socjalistycznej Jugosławii.

Jednakże w krajach socjalistycznych, w tym także w titowskiej Socjalistycznej Federacyjnej Republici Jugosławii (dalej SFRJ), te pytania siłą rzeczy wybrzmiewały nieco inaczej niż na Zachodzie i musiały być przeformułowane w zależności od kontekstu – politycznego, społecznego, cywilizacyjnego – w jakim funkcjonowały lokalne sceny artystyczne. Z punktu widzenia dominujących ośrodków i kręgów Europy i Stanów Zjednoczonych mogły wydawać się one peryferyjne i w dużym stopniu receptywne, a nawet zapóźnione. Jednocześnie to peryferyjne położenie stanowiło ich potencjał, często bowiem z konieczności musiały szukać własnych, nieoczywistych dróg innowacji, eksperymentu, a także budować swą tożsamość w warunkach tak czy inaczej pojmowanego kryzysu. Wnosiły tym samym do powszechnego obiegu idei i praktyk estetycznych całkowicie osobną jakość – w przypadku Polski, Czechosłowacji czy Węgier będzie to na przykład komponent „politycznego dysydenctwa”, w przypadku Jugosławii antybiurokratyczna, samorządowa lewicowość „stosowana”.

## **Pochwała lenistwa**

W omawianym okresie w Jugosławii w kręgu młodej sztuk i pojawiło się wiele znaczących osobowości twórczych (często aktywnych i odnoszących sukcesy na międzynarodowej scenie artystycznej do dziś), takich jak: Marina Abramović, Sanja Iveković, Braco Dimitrijević, Tomislav Gotovac, Raša

Todosijević, Mladen Stilinović i wielu innych. Oni to swą postawą i sposobem myślenia o sztuce doskonale wpisywali się w nowoczesny paradygmat podmiotowości „reaktywnej”, czyli pozostającej w dynamicznej – kreacyjnej, ale zarazem polemicznej relacji z otaczającą rzeczywistością społeczną, odciśkającej na niej własną sygnaturę, żywo reagującej na aktualne wyzwania ideowe, programowo przekraczającej ustalony ład, wytyczającej nowe szlaki w praktyce twórczej i myśleniu o świecie. Dla tak uformowanej indywidualności kluczowa jest świadomość ograniczeń i uwikłań, zarówno tych, które mają biograficzną bądź też psychologiczną proveniencję, jak i tych o charakterze zewnętrznym, wynikającym z mechanizmów funkcjonowania systemu społeczno-politycznego, z kapilarnego oddziaływania władzy. Z kolei tak ukierunkowana refleksja staje się impulsem i materią działań artystycznych, a także impulsem do przeformułowania polityczności sztuki. Kategorią ogniskującą zasadę twórczą jest tu performatywność, rozumiana za Richardem Schechnerem jako gra związków i relacji (Schechner, 2006), jako postępowanie integrujące różne artystyczne, kulturowe, społeczne i polityczne aktywności w procesie rozpoznawania i strukturywania otaczającego nas świata. Miejscem oporu staje się w tych warunkach obecność, mocne „ja” artysty.

Konsekwentnie model ten od połowy lat 70. XX wieku<sup>3</sup> wciela w życie chorwacki autor, Mladen Stilinović (ur. 1947), dziś zaliczany do klasyków światowego nurtu nowych praktyk artystycznych – wystawiany m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (które – podobnie jak Centre Pompidou w Paryżu – włączyło jego prace do swej kolekcji), na najważniejszych międzynarodowych ekspozycjach: Biennale Sztuki w Sydney (1992), Documenta w Kassel (2003) i Biennale Sztuki w Wenecji (2007) i na wielu innych, których nie sposób tu wymienić<sup>4</sup>. Wczesne prace realizował pod szyldem twórczego kolektywu „Grupa šestorice autora”, do którego należeli także Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Sven Stilinović i Fedor Vučemilović. Organizowali swe akcje artystyczne w przestrzeni publicznej,

---

<sup>3</sup> Pierwsza indywidualna prezentacja twórczości Mladena Stilinovicia odbyła się w 1976 roku w Studenckim Centrum Kultury w Belgradzie (Denegri, 2003).

<sup>4</sup> W Polsce na przełomie 2010 i 2011 roku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie zorganizowało wystawę „Mladen Stilinović. Nie mam czasu” poświęconą książkom ręcznie wykonywanym przez artystę. Fragment instalacji Stilinovicia *Eksplatacija mrtvih* jest prezentowany na wystawie stałej „Atlas nowoczesności. Kolekcja sztuki XX i XXI wieku” w Muzeum Sztuki (ms2) w Łodzi.

w warunkach realnego socjalizmu zawłaszczonej przez władze, dopuszczające wyłącznie zatwierdzone i odgórnie kontrolowane imprezy i zdarzenia, których celem było przekształcenie tego, co publiczne, w to, co oficjalne. Stilinović wraz z przyjaciółmi starał się przełamać tę zasadę, lokując różne akcjena placach, ulicach, osiedlach oraz innych, pozagaleryjnych miejscach, licznie uczęszczanych przez przechodniów Zagrzebia. W poszukiwaniu alternatywnych przestrzeni i form prezentacji grupa ta założyła także czasopismo „Maj’75” (1978–1984), które miało spełniać rolę galerii przedstawiającej nie tylko dokonania sześciu autorów, lecz także zaproszonych artystów z Jugosławii, Czechosłowacji, Włoch, Niemiec. Wydawane w liczbie 150–200 egzemplarzy w przeważającej części było wykonywane ręcznie – artysta sam powielał swój rysunek i wpisywał tekst, dzięki czemu, jak zauważa Branka Stipančić: „Na neki način *Maj* je bio izložba koja se drži u ruci, a koja se može vidjeti i nakon nekoliko godina” [W pewien sposób *Maj* był wystawą, którą się bierze do ręki, a którą także można obejrzeć po latach – tłum. M. B.] (Stipančić, 2011, s. 145). Jednocześnie wykonane spontanicznie i odręcznie prace, replikowane szybko i jak najmniejszym nakładem środków miały unieważniać wartość oryginału, afirmowały natomiast estetykę brudnopisu, która najpełniej zdawała się oddawać ducha aktywizmu i indywidualnej wolności. Także dystrybucja pisma miała nieformalny charakter – rozdawano je zazwyczaj bezpłatnie podczas wystaw organizowanych w postaci akcji w otwartych przestrzeniach, dzielono między znajomych, krytyków, wysyłano pocztą. Czasopismo „Maj’75” kontestowało w ten sposób istniejący system promocji sztuki, podległy czynnikom politycznym i ekonomicznym, a także współtworzyło nowe, oddolne kanały komunikacji między twórcą a odbiorcą i w odróżnieniu od tego rodzaju praktyk na Zachodzie był, co podkreśla przywoływana już wcześniej Branka Stipančić, konstruktywną alternatywą dla niedostatecznie rozwiniętej sieci instytucji kultury, otwartych na ten typ aktywności artystycznej (Stipančić, 2011, s. 144–147).

Dla Stilinovicia podstawowym układem odniesienia we wczesnej fazie twórczości był system socjalistyczny, a dokładniej jego propagandowy żargon, fasadowość i biurokratyczny rytualizm. Twórca uznał je za cechy dystynktywne władzy skoncentrowanej wówczas w ręku partii komunistycznej, która ideę rewolucji traktowała już czysto instrumentalnie i koniunkturalnie. Warto przypomnieć, że problem ten stał się motywem przewodnim protestów studenckich w 1968 roku, a także jednym z impulsów dla wystąpień w Chorwacji na początku lat 70., określanym mianem chorwackiej wiosny. Krytyka

systemu miała charakter kompleksowy, była nie tylko następstwem zmiany pokoleniowej, ale też pogłosem pogłębiającego się poczucia społecznego rozczarowania. Jej wyrazem stały się: nurt czarnej fali w filmie, a także literatura neorealistyczna (*stvarnosna proza*), na kryzys zdecydowanie reagowały sztuki wizualne i performans. W duchu tych przewartościowań zagrzebski artysta podjął między innymi temat socjalistycznego etosu pracy. W cyklu prostych kolaży, estetyką nawiązujących do stylistyki gazetki ściennej, odniósł się do retoryki, za pomocą której wyprowadzona z pism Marksa idea pracy została zawłaszczona, zmanipulowana i użyta przez partię jako narzędzie represji w procesie dyscyplinowania i hierarchizacji społeczeństwa. Kompozycje wykonał z prasowych wycinków zdjęć i tytułów. Łączył slogany: *Red, rad i odgovornost* [Ład, praca i odpowiedzialność], *Višak rada – radnicima* [Nadwyżka pracy – robotnikom], *Više rada manjekuknjave* [Więcej pracy mniej biadolenia], *Izgrađivanje udruženog rada uvjet društvenog napretka* [Rozwój stowarzyszeń pracowniczych warunkiem postępu społecznego] itp. z czarno-białymi, statycznymi zdjęciami partyjnych narad i pracowniczych zebrań. Demaskował w ten sposób sprzeczności zauważalne między informacją werbalną a przekazem wizualnym, dowodzące tego, że już dawno moc kreacyjna czynu zastąpiona została doktryną, działaniem – frazesem. W swoim cyklu Stilinović, kojarząc socjalistyczną retorykę pracy z przemocą symboliczną, demaskował faktyczną niewydolność jugosłowiańskiego systemu samorządowego, w istocie rzeczy prowadzącego do totalitarnej instrumentalizacji ludzkiej aktywności i maskującego, za pomocą sztafażu demokracji, partykularyzm totalitarnych rządów elity politycznej. Oto praca podporządkowana ekonomii władzy okazuje się nie siłą emancypacyjną, lecz – jak zauważa Michel Foucault – modalnością dyscyplinowania i nadzoru, procedurą egzekucji posłuszeństwa, uległości i świadomości niewolniczej (Foucault, 2009, s. 167–189). Uprzedmiotowienie staje się tu funkcją ładu i to nawet w większym stopniu biurokratycznego niż ideologicznego. Pod tym względem praca Stilinovicia wyrażała krytykę etycznego pozoru, jednak autor jak zwykle pozostawał daleki od jednoznaczności potępienia i naiwnego moralizowania.



Ryc. 1. *O radu*, fot. Boris Cvjetanović. Dzięki uprzejmości Mladena Stilinovicia



Cechą wyróżniającą artystyczne interwencje chorwackiego autora w zastaną rzeczywistość zawsze był humor – ów śmiech rozumny, o którym Odo Marquard mówi, że nosi w sobie potencjał przewrotu, ponieważ „pozwała dostrzec błałość w tym, co oficjalnie uznane jest za ważne, i ważność w tym, co oficjalnie uchodzi za błahe” (Marquard, 1994, s. 147). Kiedy podczas Salonu Młodych artysta posłużył się mistyfikacją, przedstawiając wykonane odręcznie hasło *Rad je bolest* [*Praca to choroba*], sygnowane *Karol Marx*, zareagowała organizacja partyjna, która zakazała ekspozycji dzieła. Gdy w parę miesięcy później ocenioną pracę pokazała galeria Studenckiego Centrum Kultury w Zagrzebiu, żywo na nią zareagowali intelektualiści związani z neolewicowym czasopiśmie filozoficznym „Praxis”, zaproszeni przez organizatorów do skomentowania wystawy. Stilinović z rozbawieniem wspomina, iż niektórzy oglądali dzieło skonfundowani sugerowanym autorstwem i sensem maksymy. Znowuż innym przez myśl by nie przeszło, że ktokolwiek się ośmielił fałszywie cytować Marksa, w związku z czym, nie dostrzegłszy ironii, całkiem serio przywoływali potem „z dobrodziejstwem inwentarza” tę rzekomo autentyczną myśl filozofa. Wszakże to właśnie marksowska wykładnia idei *praxis* stanowiła siłę napędową filozofii nowej sztuki. Sytuacja zaistniała w związku z omawianą pracą doskonale odzwierciedlała intencje artysty, który w komentarzach na temat własnej twórczości często deklarował anarchiczną postawę wobec świata, twierdząc, że nie uznaje autorytetów ani żadnych odgórnie ustalonych hierarchii wartości – ma własne.

Przewrotnie więc socjalistycznej (pseudo)etyce pracy (za Peterem Sloterdijkem należałoby ją nazwać „tresurą pracy”, zob. Sloterdijk, 2008, s. 55), która zamiast do integracji jednostki ze wspólnotą prowadzi do jej alienacji, chorwacki twórca przeciwstawiał leniwość, stanowiącą – obok anarchizmu – filar jego osobistej filozofii twórczej. Wykonał serię zdjęć, na których przedstawił siebie samego wylegującego się w różnych pozach w łóżku, w pościeli. Powstała w ten sposób fotoinstalacja czy też raczej fotoperformans nazwał *Umjetnik radi* [*Artysta przy pracy*] (1978). Jej celem była prześmiewcza kontestacja cynizmu manipulacji dokonywanych na idei proletariackiego aktywizmu, wtłoczonej w doniosłe plany komunistycznej modernizacji. Afirmując „artystowską obłomowszczyznę” i (pozorny) pasywizm, Stilinović tworzył zdecydowany kontrast w zestawieniu chociażby z figurą przodownika pracy – bohaterem pozytywnym rozpowszechnionych wśród młodzieży, a organizowanych przez komórki partyjne, akcji społecznych (*radne akcije*). W zamysle komunistycznych władz Jugosławii stanowiły one podstawowe narzędzie socjalistycznego wychowania

i ideologicznej edukacji, natomiast z perspektywy autsajdera stawiającego na indywidualizm, niezależność i autorefleksję mogły wydawać się przykładem inscenizowanej spontaniczności i chybionego zaangażowania, a także środkiem indoktrynacji oraz emanacją ideowego i politycznego konformizmu. Propagowana w ramach realizmu socjalistycznego wizja kultury jako emanacji motywowanego ideologicznie czynu przeciwstawiała się rozwijanej przez młodych kontestatorów formule sztuki jako nie pracy, jako działania ukierunkowanego na samorealizację i egzystencjalne spełnienie. Równocześnie autor swym iście diogenesowskim gestem ironicznie nawiązywał do programowej wizji twórcy konceptualnego, według której jest on artystą tylko w takim stopniu, w jakim myśli o sztuce, a nie ją wytwarza. Stilinović przekornie demaskował utopijność tego projektu, choć niewątpliwie – właśnie wzorem konceptualizmu – uznawał kreatywną moc intelektu i zasadę jej prymatu w praktyce artystycznej.



Ryc. 2. Mladen Stilinović *Umjetnik radi* (1978). Dzięki uprzejmości artysty

Warto na marginesie dodać, że prokonceptualna postawa jest widoczna chociażby w stosunku chorwackiego autora do materialnej tkanki proponowanych prac. Stanowczo odrzuca on materialną produktywność w sztuce, wraz z jej pochodnymi – quasi-sakralną fetyszyzacją dzieła-objektu czy, usytuowaną na drugim biegunie, przemysłową seryjnością. Zdaje sobie jednak sprawę, że negacja tych zjawisk ma zupełnie inne znaczenie w kraju, gdzie artystyczna scena pozostaje pod kontrolą państwa, a rynek sztuki właściwie nie istnieje, niż na Zachodzie, gdzie problem stanowi uprzemysłowienie, umasowienie i komercjalizacja sztuki, a przede wszystkim merkantylizacja układu autor – (re) prezentująca go instytucja – dzieło – odbiorca. Różnica ma tu głęboką motywację kulturową: antyestetyzm, minimalizm, sztuka biedna (*arte povera*), choć pozostają skierowane przeciw standardom sztuki wysokiej, to inaczej funkcjonują w warunkach nadmiaru i nasycenia, a inaczej w kulturze niedoboru, w obliczu deficytu różnorodnych, profesjonalnych tworzyw (Niemyjska, 2014, s. 29–40). Niezależnie od tych odmienności nowa perspektywa pozwala ujawnić oraz wzmocnić kognitywną i imaginacyjną ontologię sztuki.

Do motywu lenistwa artysta powróci w latach 90. XX wieku, w kontekście problematyzacji doświadczenia kapitalizmu i korporacyjnego stylu życia

współczesnego człowieka. I tak, podczas pobytu w Gandawie w 1993 roku wygłasza wykład-performans zatytułowany *Pohvala lijenosti* [*Pochwała lenistwa*], w którym wyjaśnia różnice między postawą artystów z Zachodu i ze Wschodu. Odwołując się do tekstu *Lenistwo – prawda człowieczeństwa* (1921) Kazimierza Malewicza i wypowiedzi Marcela Duchampa, Stilinović dowodzi, że kapitalistyczna zachodnia kultura w istocie rzeczy nie zna prawdziwej sztuki, ponieważ obce jest jej doświadczenie lenistwa jako pewnej mentalnej dyspozycji twórczej:

Umjetnici Zapada nisu lijeni i zato više nisu umjetnici [...]. Potpuna zaokupljenost umjetnika Zapada nevažnim stvarima, kao što su proizvodnja, promocija, sistem galerija, sistem muzeja, sistem natječaja (tko je prvi), zaigranost objektima, sve to udaljilo ih je od lijenosti, od umjetnosti. [Artyści Zachodu nie są leniwi i dlatego nie są już artystami. [...] Artyści Zachodu są całkowicie pochłonięci tak nieważnymi sprawami, jak produkcja, promocja, system galerii, system muzeów, system konkurowania (kto jest pierwszy), ekscytacja obiektami, wszystko to oddaliło ich od lenistwa, od sztuki – tłum. M. B.] (Stilinović, 1993).

Według Stilinovicia współczesny artysta coraz częściej przypomina administratora – kuratora i biurokratę (co uznawane jest za przejaw profesjonalizmu), sztuka zaś za biznes działający według prawideł charakterystycznych dla korporacyjnych struktur.

W swym wystąpieniu chorwacki twórca w autoparodystyczny sposób akcentuje swą tożsamość artysty ze Wschodu, obserwującego cywilizacyjną zmianę przejścia od socjalistycznej rzeczywistości, w której sztuka pod względem zasad organizacyjnych miała przypominać fabrykę, ale też prowokowała bunt wobec podporządkowanemu kryteriom i wymogom rynku systemu mniej lub bardziej zinstytucjonalizowanych działań, włączanych w procesy globalizacji. Stilinović ukazuje zarazem, że każdy z tych, wytwarzanych i regulowanych przez system polityczny, paradygmatów legitymizujących społeczną pozycję artysty, oznacza dla sztuki ograniczenie i że w tej sytuacji być może jedynym wyjściem pozwalającym ocalić własny indywidualizm jest odmowa uczestnictwa w tak zorganizowanym uniwersum, czyli postawa pasywnego oporu.

Na zakończenie manifestu, wygłoszonego z powagą i atencją przed zgromadzoną w holenderskiej galerii publicznością, Stilinović zjada kremówkę. Przesłanie performansu jest czytelne. Z jednej strony artysta ironicznie nawiązuje do przywołanego w instalacji *Geometrija kolača* [*Geometria ciastka*] powiedzenia „Kto nie pracuje, ten nie je”, z drugiej zaś na swój sposób naśladuje kłownowski gest rzucania tortem „w twarz obrazu” (Nikitović, 1998, s. 33–34).

## Poetyka rękopisu

Już na początku swej drogi chorwacki artysta był świadom asymetrii między zachodnim a wschodnim pojmowaniem sztuki oraz zadań i statusu artysty. Zdawał sobie sprawę, że w Jugosławii, podobnie jak w innych krajach bloku wschodniego, przewyższenie politycznego ładu jest niemożliwe, chodzi więc raczej o to, by nadać wagę określonym sprawom marginalizowanym w przekazie oficjalnym, czyli zarazem unieważniać inne. Tego rodzaju relatywizacja uznanych wartości i prawd wydawała się ówczasie po prostu skuteczniejsza. Również charakterystyczny dla artystów z krajów zachodnich bunt wobec konsumeryzmu nosił znamiona cywilizacyjnej obcości. Kultura konsumpcyjna w latach 70. i 80. XX wieku w rzeczywistości dotyczyć mogła zaledwie elit, a dla jugosłowiańskiego społeczeństwa nadal pozostawała dość odległą obietnicą, słabym refleksem aspiracji kręgów władzy, jasną stroną „gastarberskiego eksodusu” i funkcjonowania państwa na kredyt. W każdym razie konsumeryzm nie stanowił w tamtym czasie jeszcze istotnego społecznego problemu, a na pewno nie dotyczył jugosłowiańskiego świata sztuki. Stąd też zainteresowanie Stilinovicia sztuką biedną (*arte povera*) ma początkowo inne, zdecydowanie mniej „heroiczne” niż w przypadku artystów zachodnich, motywacje. W rozmowie z Branką Stipančić artysta wyznaje: „Volio sam dizajn ulice, ne onaj dizajnera, već onaj na placu kad se na kartonu ispiše: *paprika 3 kune*“ [Podobał mi się dizajn ulicy, nie ten profesjonalnych dizajnerów, ale ten z osiedlowego bazarku, kiedy ktoś napisze na tekturowym kartonie: *papryka 3 kuny*]. W tym ulicznym „tekturowym dizajnie” (*kartonski dizajn*) dnia codziennego autor dostrzegł szczególną formę społecznej komunikacji i jej prymitywną, biedną estetykę zaadaptował na grunt własnej twórczości (Stipančić, 2011, s. 170). Owo ciążenie ku prostocie materialnych środków wyrazu, ku rzeczywistości, którą za Tadeuszem Kantorem możemy nazwać „rzeczywistością niższej rangi” (Kantor, 1991). Odręcznie pisane reklamy i ogłoszenia, amatorski, chałupniczy, często nieudolny, improwizowany wystrój witryn małych sklepików i zakładów rzemieślniczych ma w sobie „niepodrabialny” ładunek autentyczności, bezpośredniości, a nawet intymności, i jako takimoże stanowić kontrapunkt dla wielkomiejskich, profesjonalnych stylistyk, podporządkowanych zasadom instytucjonalnej reprezentacyjności i – wspólnie – ekspansywnego marketingu. W jednej z wypowiedzi artysta przypomina o estetycznej poprawności czasów socjalizmu, kiedy to podczas uroczystości państwowych żadne propagandowe hasła nie mogły być zapisane

ręcznie, druk stanowił gwarancję powagi i doniosłości, budował hieratyczność, sprzyjał monumentalizmowi, a te zawsze wydawały się artyście podejrzane. „Uboga estetyka“ mikrokosmosów miejskiej codzienności ma rację bytu również dziś, kiedy to socjalistyczne *decorum* zastąpiła przemoc ikoniczna stymulowana ekonomią, a estetyzacja stała się podstawowym narzędziem nie tylko polityczno-ideologicznych manipulacji, ale także utowarowienia przedmiotów, wartości, ale też międzyludzkich interakcji.

Fakt, że „tekturowa estetyka“ ściśle odpowiada potocznej świadomości wizualnej i społecznie oswojonym przyzwyczajeniom estetycznym, dodatkowo inspiruje Stilinovicia jako twórcę dążącego do poszerzenia pola komunikacji artysty z odbiorcą. Nie chodzi jednak o przypodobanie się publiczności przez wizualną swojskość prac artystycznych, ponieważ to ona właśnie staje się tu przedmiotem szczególnej gry. Jej reguły są proste. Oto bowiem, kiedy „zadomowiona ikonosfera“ – na codzień i dla większości społecznie „niewidzialna“, przeźroczysta – zostaje zestawiona ze zinstytucjonalizowanymi estetykami, to wówczas manifestuje się jako wielka antykonwencja (Drozdowski, 2009, s. 190). W związku z tym jej artystyczna transpozycja stanowi negację opresji powszechnie akceptowanego i uwewnętrznionego ładu, wytwarza dystans wobec patosu stanowiącego immanentną cechę ideologicznego przekazu, dekonstruuje społeczne i estetyczne hierarchie, ale także deekonomizuje artystyczny gest. A zatem antyestetyzm i ascetyczna wręcz oszczędność w doborze środków ekspresji są tu sposobem artykulacji anarchizmu jako konsekwentnie realizowanej przez Stilinovicia postawy gwarantującej twórczą niezależność, ale także wymagającej ciągłej intelektualnej gotowości. *Idée fixe* chorwackiego autora jest przygotowanie anarchicznej wystawy. Jednak w praktyce ta myśl okazuje się czystą utopią. Nawet zwyczajne powieszenie pracy (obrazu czy innego obiektu) na ścianie, wyeksponowanie jej w przestrzeni galerii oznacza tworzenie struktury, na tej samej zasadzie nawet elementarny, pozornie niewinny dizajn podważa i neguje – jego zdaniem – krytycyzm (Ożegović & Stilinović, 2008). Między innymi z tego powodu od lat 90. w prezentacji swych prac często posługuje się podpatrzoną na targach staroci (tzw. buvljakach) metodą ekspozycji wyprzedawanych przedmiotów – na rozpostartym na ziemi kartonie, gazecie, kawałku płótna<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Współcześnie przesycona ikonografią, dizajnem i wizualną reklamą przestrzeń publiczna przestała być dla Stilinovicia sferą, w której chciałby podejmować artystyczne wyzwania. Na przekór powszechnej tendencji do nieograniczonego eksponowania obrazów, do ostentacyjnego narzucania estetyzowanych form ekspresji, artysta od 2003 roku retrospektywne

Przy czym w tym wypadku owa zaproponowana przez Stilinovicia w czasach głębokiego kryzysu politycznego i ekonomicznego, strategia wystawienniczej „bylejakości” stanowi reakcję na anomie i degradację miejskiej ikonosfery – zjawisko, które mocą artystycznej wyobraźni skojarzone zostaje ze społecznym/socjalnym wymiarem rozpadu jugosłowiańskiej federacji, a zwłaszcza z atrofią legitymizujących jej istnienie kodów aksjologicznych i symbolicznych.

Anarchiczna intencja twórczości Stilinovicia wyraża się nie tylko na poziomie materiału i stylistyki, lecz przede wszystkim obejmuje sferę znaczeń i społeczne procesy semiozy. Akt rozsadzania wszelkich systemów (ideologicznych) od wewnątrz jest dlań możliwy przede wszystkim poprzez działanie w języku, poprzez „rozpad gramatyki”, dekonstrukcję znaczeniowych reżimów (czemu w wymiarze zabiegów plastycznych najbardziej odpowiada technika kolażu). Język zawsze interesował chorwackiego twórcę jako uwikłany w ideologiczny system porządkujący, rudymetarna forma dyscypliny, a co za tym idzie, struktura ograniczająca ekspresję (artystycznego) indywiduum. Stilinovicia interesuje relacja pomiędzy twórczą osobowością jednostki a językiem podatnym na wszelkiego rodzaju ideologiczne kolonizacje czy to ze strony polityki, czy też ekonomii. W swych pracach postępuje zgodnie ze znaną zasadą Wittgensteina: „nie szukajcie znaczenia słowa, szukajcie jego użycia”, ponieważ to właśnie ono jest źródłem sensu danej wypowiedzi i narzędziem oddziaływania na rzeczywistość pozajęzykową. Wychodząc od tego założenia, Stilinović na jednym krańcu językowego doświadczenia stawia (w okresie SFRJ) idiom socjalistycznej propagandy politycznej czy (współcześnie) adaptacyjną i oportunistyczną retorykę konsumpcji, które podporządkowują sobie potoczne słowa i zawłaszczają codzienną mowę, natomiast na przeciwległym lokuje poetyckie pojmowanie i zastosowanie języka, odzwierciedlające aspiracje do autonomii. Twórca charakteryzuje mechanizm totalitarnego zniewolenia przez słowo wtłoczone w retoryczny schemat politycznej nowomowy, stawiając w centrum kwestię podmiotu:

Često se moglo vidjeti u vrijeme socijalizma na televiziji i novinama da ljudi koji govorili u ime Partije nisu govorili u njeno ime, a niti u svoje. Znači govorili su ni u čije ime, to je govorila ideologija iza njih. Govorili su, a da nisu govorili. To je najveći apsurd te vrste govora, te repeticije [Często w czasach socjalizmu można było zobaczyć w telewizji i prasie, że ludzie, którzy mówili w imię Partii, w rzeczywistości nie mówili w jej imieniu ani też w swoim. A to znaczy, że nie mówili w niczym imieniu, to ideologia przemawiała przez nich. Mówili, a jakby nie mówili. Największy absurd tego rodzaju mowy to właśnie te repetycje – tłum. M. B.] (Stipančić, 2011, s. 71).

---

wystawy prac najchętniej organizuje w kameralnej atmosferze własnej pracowni, czyli w pokoju swego prywatnego zagrzebskiego mieszkania (Marković & Stilinović, 2014).

Do najbardziej znanych z cyklu tekstowych prac chorwackiego autora należy inspirowana prasową retoryką instalacja *Staviti na javnu raspravu* [Poddać pod publiczną debatę] (1980), złożona z około sześćdziesięciu kartonowych plansz z widniejącymi na nich szablonowymi sformułowaniami zaczerpniętymi z gazet, które jednak, wbrew oczekiwaniom, nie były zdomowionymi w ówczesnym przekazie medialnym hasłami propagandowymi, lecz zwyczajnymi, potocznymi wyrazami i wyrażeniami, które zostały skolonizowane przez ekspansywny polityczny dyskurs. Twórca stawia tu w stan podejrzenia strategię politycznej instrumentalizacji języka, hierarchizowania jego elementów, tabuizowania, widząc w nich naruszenie, jeśli nie negację podstawowych egzystencjalnych i obywatelskich swobód. Podczas indywidualnej wystawy w zagrzebskiej Galerija suvremene umjetnosti (GSU, Galeria Sztuki Współczesnej) w 1980 roku, autor zaprezentował pracę w sali urządzonej tak, jakby miało się w niej odbyć zakładowe zebranie robocze lub posiedzenie komórki partyjnej. Pomyśl, by instalację zaprezentować w holu Komitetu Centralnego partii komunistycznej, choć spodobał się kustoszowi GSU, Božo Bekowi (*notabene* członkowi KC), ostatecznie uznany został za zbyt wywrotowy, by można go było zrealizować (Stipančić, 2011, s. 169).



Ryc. 3. *Staviti na javnu raspravu* (1980), fot. Boris Cvjetanović. Dzięki uprzejmości Mladena Stilinovicia

Kwestia języka jako reżimu symbolicznego, konotującego i promującego określone aksjologiczne treści pojawia się także w serii prac tekstualnych Stilinovicia z tego okresu pt. *Iz početnice [Z elementarza]*. Autor zestawia zapisane na osobnych kartkach, odręcznie niczym w dziecięcym zeszycie, kompilacje zdań ze szkolnych podręczników pochodzących z różnych historycznych okresów (od czasów przedwojennych po późne lata 70. XX wieku), z zakreślonymi czerwonym flamastrem słowami *imati* [mieć] i *biti* [być]. Dzięki skonfrontowaniu obu indykacji artysta unaocznia kluczowe różnice w językowym konstruowaniu obrazu świata i dziecięcej podmiotowości, ale także akcentuje napięcia wytwarzane przez odmienne użycia tego samego wyrazu. Oto w wypisach z elementarza z 1946 roku dominuje leksem *być*: *Narod voli i poštuje borce. Katica voli malo rumenkino tele. Ona voli mljeko...*, podczas gdy w tekście z 1977 – *mieć*: *Mama ima pregaču. Mišo ima kocke. Šime ima zastavu. Mara ima maramu...* Paradoks komunikacji, zdaniem twórcy, polega na tym, że chcąc porozumieć się z innymi, musimy ograniczyć indywidualne cechy języka, którym się posługujemy (Stipančić, 2011, s. 164). Chcąc, nie chcąc, podlegamy jawnym i niejawnym strukturom mocy, oddziałującym poprzez codzienną mowę.

## Nie ma sztuki bez konsekwencji

Od początku swej twórczej drogi Stilinović, odrzucając konwencje i uładzone formy, ugruntowuje swoje anarchiczne podejście do sztuki jako systemu uwikłanego w ideologie, światopoglądy, mody, w których widzi zagrożenie dla indywidualnej racji twórczej i stylu. W tym splocie zależności między makrokosmosem władzy a mikrokosmosem pojedynczej egzystencji szczególnie wyraźnie ujawnia się destrukcyjna presja (Stilinović nazywa ją terrorem), jaką sztuka wywiera na artystę, zwłaszcza młodego, który łatwo pozwala się uwieść fałszywym autorytetom normatywnie traktowanych teorii i programów. Sam autor nie odebrał formalnego wykształcenia w akademii, wszakże w socjalistycznej Jugosławii ta tradycjonalistyczna, by nie powiedzieć – zachowawcza formuła artystycznej edukacji nie miała nic wspólnego ze sposobem, w jaki on traktował sztukę. Przygodę ze sztuką zaczynał od fascynacji filmem eksperymentalnym, a tego wówczas w jugosłowiańskich szkołach nie wykładano. Inspiracje czerpał więc z kręgów poszukującej/eksperymentującej artystycznej alternatywy, intensywnie rozwijającej



w Jugosławii lat 70. i 80., odrzucał natomiast akademicki system, który – co podkreśla czołowy teoretyk i krytyk jugosłowiańskiego konceptualizmu, Miško Šuvaković – w okresie realnego socjalizmu stanowił raczej państwo-wotwórczy mechanizm władzy, aniżeli siłę napędową lub choćby kontekst żywej, otwartej kultury (Šuvaković, 2007, s. 525).

Równocześnie Stilinović mając świadomość immanentnej utopijności swych postulatów artystycznych, wciąż demitologizuje własną postawę buntu – chętniej szuka dla niej pragmatycznych niż ideowych uzasadnień. Stwierdza na przykład, że jego akces do sztuki nowoczesnej – analitycznej i konceptualnej – w latach 70. XX wieku nie wynikał z potrzeby zanegowania czy odrzucenia tradycjonalistycznie pojmowanej estetyki, lecz z głębokiego poczucia przynależności do świata, którym karmiła się młoda, zaangażowana kultura tego okresu. A tym światem były przede wszystkim polityka i ideologia, właściwie nieobecne w ówczesnej, afirmującej wysoki modernizm, akademickiej praktyce artystycznej. A więc zdecydowanie większe znaczenie niż jakikolwiek program czy manifest (którego skądinąd „Grupa šestorice autora” nigdy nie sformułowała) odgrywało poczucie przynależności pokoleniowej i środowiskowej, a przede wszystkim potrzeba twórczego przepracowania i przetworzenia własnego życia w jego codziennym wymiarze, w odniesieniu do istotnych i formujących je doznań i kontekstów. W rozmowie z Branką Stipančić Stilinović zdecydowanie podkreśla „Ni sam se bavio apstraktnom umjetnošću, nego svojim životom kroz umjetnost” [Nie zajmowałem się sztuką abstrakcyjną, ale swoim życiem przez sztukę – tłum. M. B.] (Stipančić, 2011, s. 167).

Niezależnie od tej identyfikacji własnej egzystencji ze sztuką i potrzeby wypowiedzania się zawsze w pierwszej osobie, twórczości chorwackiego artysty zdecydowanie nie można uznać za ucieleśnienie ekspresjonistycznej formuły podmiotowości. Stilinović traktuje praktykę artystyczną niczym grę, działanie oparte na koncepcie, taktykę polegającą na przewrotnym wykorzystaniu reguł rządzących sztuką (retorycznych, wizualnych, ekonomicznych itp.). Artysta tropi aporie, paradoksy, absurdy otaczającej rzeczywistości, transponuje je na język sztuki, czyni materią i zarazem zasadą organizacji dzieła. W wieloznaczności, w nieufności wobec zadekretowanych sensów upatruje alternatywy dla wszelkiej monologiczności, hegemonii, monumentalizmu i – podobnie jak u Gombrowicza – przeciwwagi dla uprzedmiotawiającej Formy. Pod tym względem prace Stilinovicia realizują formułę wypowiedzi otwartej, semantycznie dynamicznej, opartej na równoczesnym ruchu wyobraźni i intelektu.

Na zakończenie należy zasygnalizować jeszcze jedną kwestię, którą ponieważ implikuje autorefleksja Stilinovicia, oscylująca wokół zjawisk społecznych, ale też cywilizacyjnych i kulturowych. Otóż wśród krytyków i teoretyków panuje przekonanie, że nowoczesne sztuki wizualne mają charakter ponadnarodowy, globalny, w związku z czym uruchamianie narodowych, lokalnych specyfikacji, „wypominanie” autorowi jego etnicznej przynależności, jest – jeśli nie przeżytkiem – to partykularyzacją autorskich wypowiedzi formułowanych przecież w uniwersalnym języku sztuki. Jest redukcją dzieł, które szukają dla siebie szerszych genealogii i kontekstów niż tylko swojskie tradycje i lokalne kanony. Jednakże do nieufności wobec tego rodzaju autorytatywnych opinii namawia niejako sam artysta (wszakże tworzywo jego tekstualnej twórczości to język chorwacki), który z właściwym sobie ironicznym dystansem relatywizuje ich (pozorną) oczywistość i sens w znanej pracy, której sednem uczynił wypisane na transparencie hasło „An Artist who Cannot Speak English is No Artist”. Oznacza ono tyle, że artysta, który nie uczestniczy w globalnym przemyśle artystycznym i nie zna jego zasad, podlega wykluczeniu. A zatem może jednak wbrew obawom o niepoprawne politycznie wtłoczenie twórcy o światowej renomie w ciasne, ograniczające ramy jego rodzimej kultury, warto zadać sobie pytanie o to, czy korzeni cynizmu Stilinovicia można szukać także w rejestrach innych niż tylko transnarodowe doświadczenia awangardy i (post)konceptualizmu – gdzieś geograficznie i kulturowo bliżej. Sądzę, że przy tak określonej perspektywie obiecującym poznawczo tropem mogłoby się okazać wpisanie wywrotowej i anarchicznej postawy Stilinovicia w tradycję karnawału (od narodzin nowożytności będącego wszakże doświadczeniem formacyjnym dla chorwackiej kultury miejskiej) jako społeczno-kulturowej instytucji oporu, antycypującej (w sensie historycznym i typologicznym) krytyczny interwencjonizm nowej sztuki. Myśl ta jednak niech pozostanie zaproszeniem do nowych, osobnych rozważań.

## BIBLIOGRAFIA

- Debord, G. (2013). *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. (M. Kwaterko, Tłum.). Warszawa: PIW.
- Denegri, J. (2003). *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*. Beograd: Studentski kulturni centar.

- Drozdowski, R. (2009). *Obraza na obrazy: Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Foucault, M. (2009). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. (T. Komendant, Tłum.) Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Gregorić, A., & Stipančić, B. (Red.). (2010). *Mladen Stilinović – umjetnik radi 1973–1983*. Zagreb: M. Stilinović.
- Kantor, T. (1991). Rewindykacje: Przedmiot biedny [Maszynopis]. W: J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor: Teatr* (s. 36–40). Warszawa: PIW.
- Markovčić, M., & Stilinović, M. (2014). *Abeceda nezavisne kulture: Mladen Stilinović* [Video; wywiad przeprowadzony przez M. Markovčić]. Pobrano 20 marca 2016, z <https://vimeo.com/114548058>
- Marquard, O. (1994). *Apologia przypadkowości: Studia filozoficzne*. (K. Krzemieniowa, Tłum.). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Niemyjska, M. (2014). Doświadczenie materiału w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych XX wieku. W: M. Bogusławska, Z. Grębecka, & R. Kulmiński (Red.), *Zmysłowy komunizm: Soma-tyczne doświadczenie epoki* (s. 29–40). Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Libron.
- Nikitović, S. (1998). *Mladen Stilinović*. Zagreb: Meandar, SCCA.
- Ožegović, N., & Stilinović, M. (2008, luty 18). *Mladen Stilinović – evropski uspjeh hrvatskog umjetnika anarhista* [Wywiad]. Pobrano 20 marca 2016, z <http://arhiva.nacional.hr/clanak/print/42845>
- Schechner, R. (2006). *Performatyka: Wstęp*. (T. Kubikowski, Tłum.). Wrocław: Ośrodek Badań Teatralnych Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- Sienkiewicz, K. (2014). *Zatańczą ci, co drżeli: Polska sztuka krytyczna*. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej.
- Sloterdijk, P. (2008). *Krytyka cynicznego rozumu*. (P. Dehnel, Tłum.). Wrocław: Wydawnictwo DSW.
- Stilinović, M. (1993). *Pohvala lijenosti*. Pobrano 20 marca 2016, z <http://www.stocitas.org/mladen-stilinovic-pohvala-lijenosti.htm>
- Stipančić B. (Red.) (1990). *Dimitrije Bašičević Mangelos*. Zagreb: Galerije grada Zagreba (Muzej suvremene umjetnosti).
- Stipančić, B. (2011). *Mišljenje je forma energije: Eseji i interviui iz savremene hrvatske umjetnosti*. Zagreb: Arkzin.
- Šuvaković, M. (2007). *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Šuvaković, M. (2012). *Umetnost i polityka: Savremenaestetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Službeni glasnik.
- Veyne, P. (1988). *Ostatni Foucault i jego moralność*. (T. Komendant, Tłum.). *Literatura na Świecie*, (6), 321–338.

## **Gry w podmiot. Szkic o (wczesnej) twórczości Mladena Stilinovicia**

Artykuł dotyczy konceptualizacji podmiotu w twórczości współczesnego chorwackiego artysty wizualnego – Mladena Stilinovicia. Przedmiotem analizy są przede wszystkim prace (kolaże, teksty) z lat 70. i początku 80. XX wieku, kiedy to artysta formułował podstawy filozofii twórczej i określał kierunki swych poszukiwań. Układem odniesienia były dla niego wówczas socjalistyczny porządek państwa i tradycjonalistyczny, akademicki system praktyki artystycznej, które poddawał konsekwentnej krytyce z pozycji rozumnego, diogenesowskiego cynizmu i konstruktywnego anarchizmu. Do dziś postawa oporu jest dla Stilinovicia podstawową zasadą twórczą. Przemocy symbolicznej wszelkich systemów (politycznych, ideologicznych, edukacyjnych itp.) przeciwstawia mocne, świadome i niezależne „ja” twórcy. Jest tu ono nie tyle tworzywem i przedmiotem ekspresji, ile polem gry opartej na koncepcie i autoironii.

**Słowa kluczowe:** Mladen Stilinović, sztuka jugosłowiańska, sztuka krytyczna, anarchizm, sztuka chorwacka

## **Games of a Subject: A Sketch of the (Early) Works of Mladen Stilinović**

The article concerns the conceptualization of the subject in the works of the contemporary Croatian visual artist Mladen Stilinović. The object of analysis are most of all works (collages, texts) from the 1970s and early 1980s, when the artist formulated the basis for his creative philosophy and at the same time determined the directions of their research. His system of reference were the socialist state order and the traditionalist, academic system of artistic practice, which he criticized from the perspectives of Diogenes, philosophical Cynicism and constructive anarchism. Until this day, the attitude of resistance is the main creative principle for Stilinović's art. He sets strong, conscious and autonomous creator's "I" against symbolic violence of different systems (political, ideological, educational, etc.). This "I" is not so much the material and object of expression as a space of play based on conceptualism and self-irony.

**Keywords:** Mladen Stilinović, Yugoslav art, subjectivity, critical art, anarchism, Croatian art

## Notka o autorze

**Magdalena Bogusławska** (m.boguslawska@uw.edu.pl) – kulturoznawczyni, slawistka, doktor habilitowana, adiunkt w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: południowoślowiańskie widowiska kulturowe i współczesne praktyki artystyczne; kultura socjalistycznej Jugosławii oraz pamięć o komunizmie w krajach postjugosłowiańskich.

**Magdalena Bogusławska**, PhD (m.boguslawska@uw.edu.pl) – culture researcher, Slavist, PhD in the Humanities, Assistant Professor at the Institute of Western and Southern Slavic Studies, University of Warsaw. Research interests: South Slavic cultural performances and contemporary artistic practices; culture of socialist Yugoslavia; memory of communism in post-Yugoslav states.