



Mladen Stilinovic
»On Money and Zeros«

Mladen Stilinovic

»On Money and Zeros«

Herausgegeben von / edited by Mari Laanemets & Søren Grammel

Mit einem Essay von / with an Essay by Mari Laanemets und einem Interview von /
with an interview by Branka Stipančić. Intro Text von / by Mladen Stilinovic

Grazer Kunstverein 2008





About Money and Zeros

Nothing gained with dice. (P. Celan)

Dear Irwin, Malevich and Stilinovic,
I have heard that you are saving money and that you have already collected more than thirty-five thousand. Why? Why collect money? Why not share what you have with those who have not even got a pair of trousers? After all, what is money? I have been examining this question. I have photographs of the most famous banknotes: for one, three, four and even five roubles. I have heard there are even banknotes worth 30 roubles each. Well, why collect them? Me, I am not a collector. I have always despised people who collect post stamps, buttons, clocks, etc. They are stupid, dumb and superstitious. (D. Harms)

We have seen, we have realized—the more zeros the less value. One zero, we know, is infinity; but two—two infinities?

A more and more evident transformation of all things into money. (P. Valery)

Zero as nothing, the beginning and the end, a state of immobility, in essence a non-language, incomprehensible, a monochrome. Money, the most accessible and the most comprehensible means of communication in all languages. As many stories there are in money, that much is every story superfluous in zero. Zeros are sad, absent, money is cheerful and present.

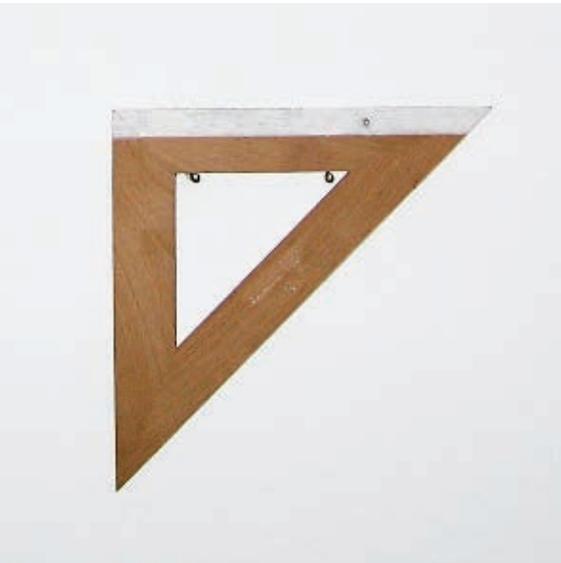
If art has realized harmony, rhythm and beauty, then art has realized zero. (K. Malevich)

Art is zero, art is money and vice versa and vice versa.

nothing begets nothing
nothing rears nothing
nothing waits for nothing
nothing threatens
nothing accuses
nothing grants pardon (T. Rozewicz)

65	<i>Der Geld-Raum</i>	Mari Laanemets
79	<i>Money Room</i>	
93	<i>An Gott/Geld glauben wir</i>	Interview von/Interview by
103	<i>In God/Money We Trust</i>	Branka Stipančić
110	Ausstellungsansichten/Exhibition views	
122	Werkliste/List of works	
125	Biografie/Biography	



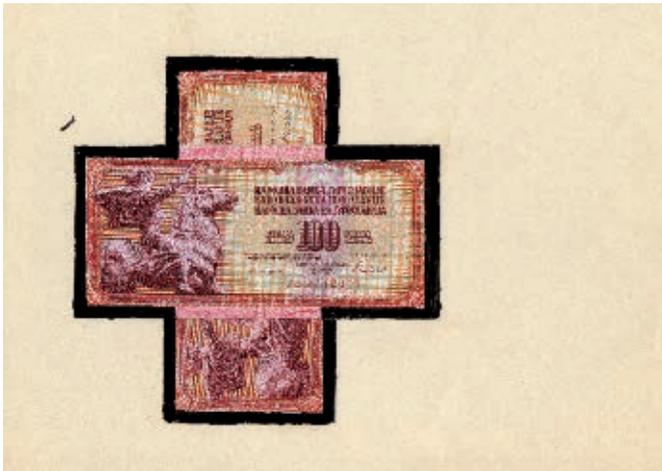




3



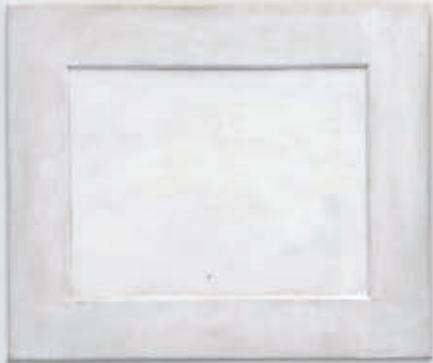
4



MONEY IS THE ROOT OF ALL EVIL



JEDNA OD OSNOVNIH
★
POSTAVKI MODERNE ETIKE
JEST NAČELO DA „TREBA
PODRAZUMEVATI MOĆI!“
IZKAZ „NISAM MOGAO DRU-
GAČIJE“ SKORUVEK PRE D-
STAVLJA POTPUNU ODBRANU





6



7



8

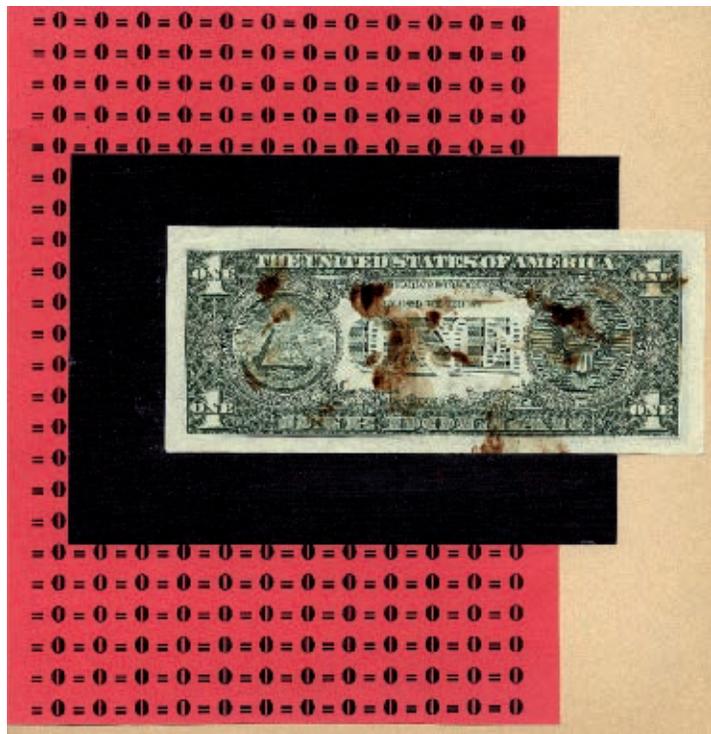
9





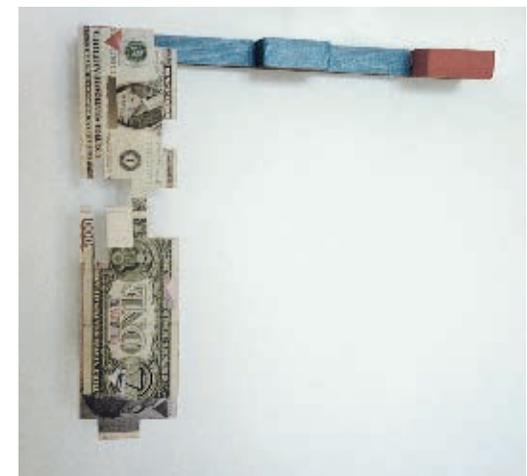




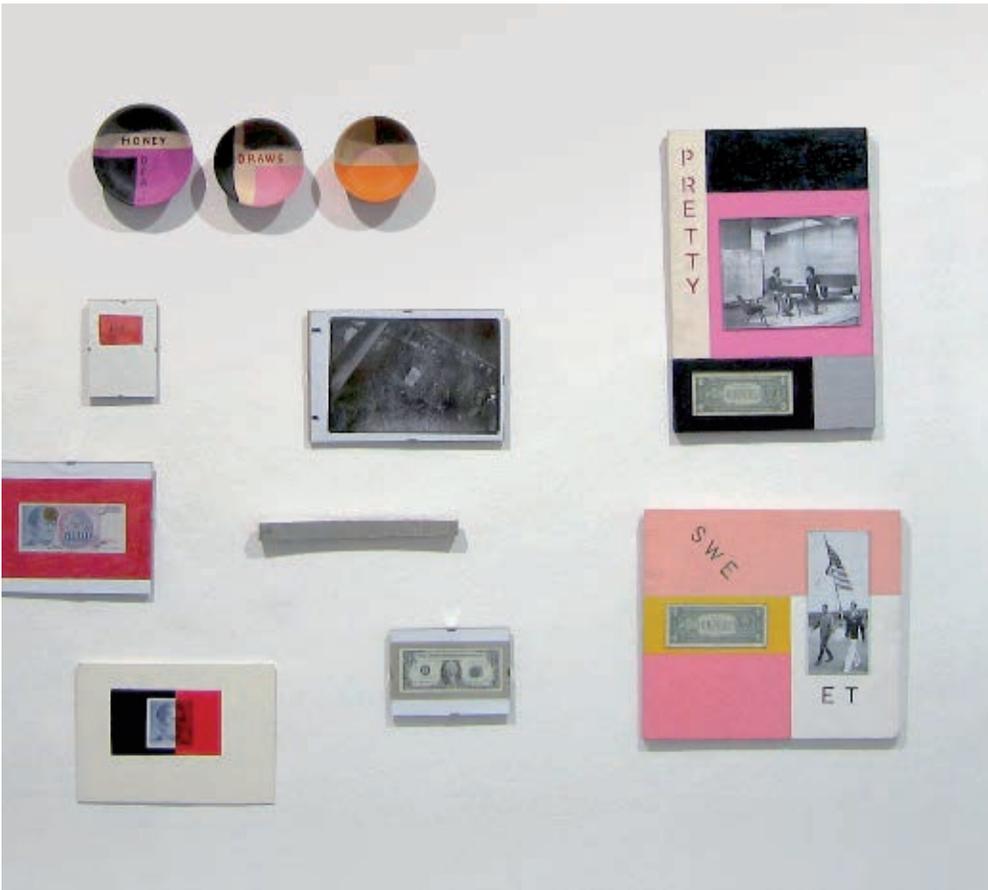




*Falshe unistovanje Ameriske
povucde*



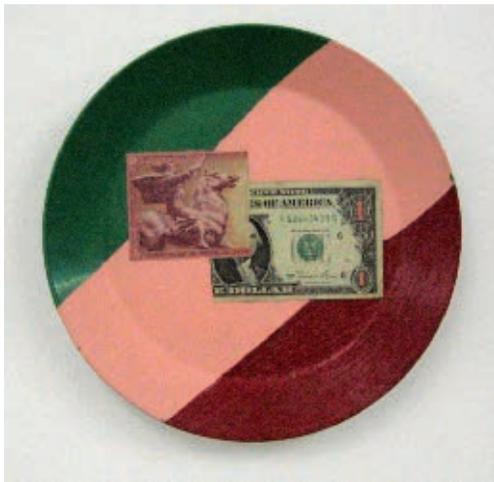








12



Z AŠTOZ
PRODAJEM
M. DUCHAMPA
POŠTO ?
M. St. Činović

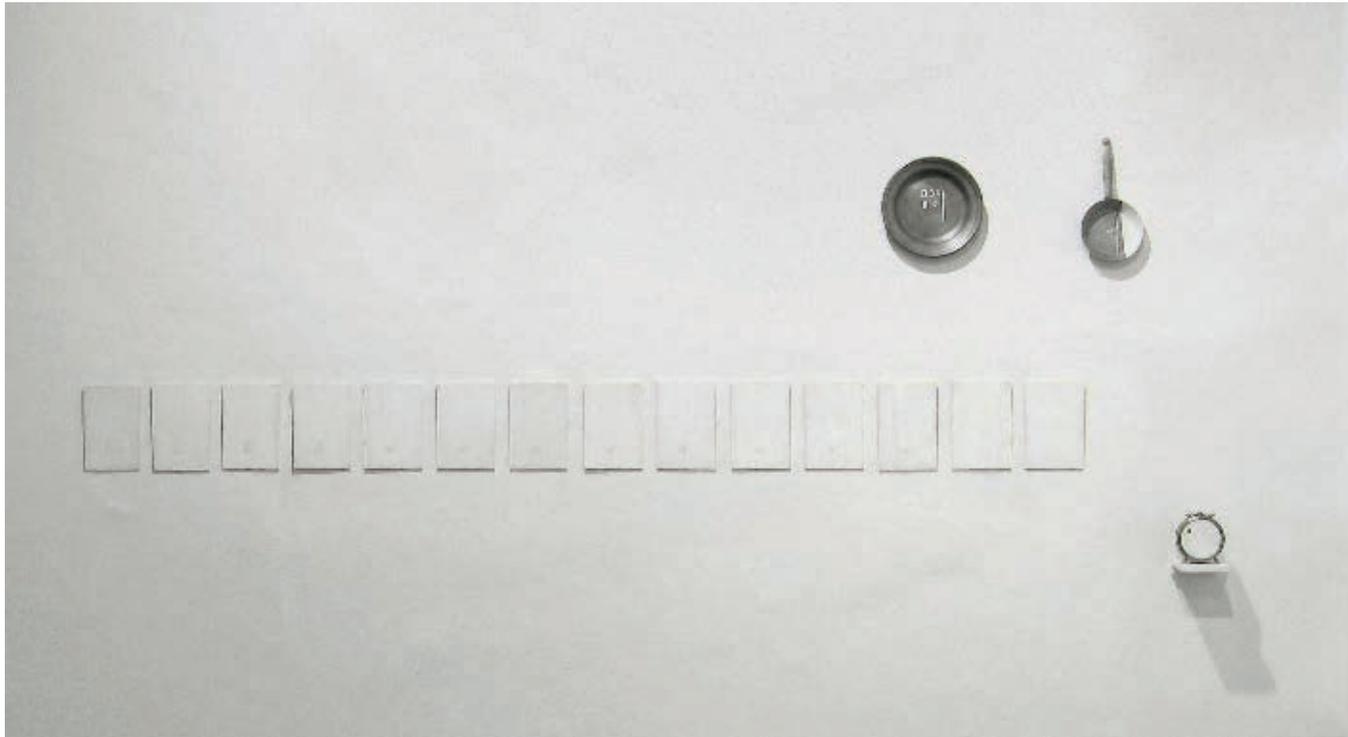
14





15



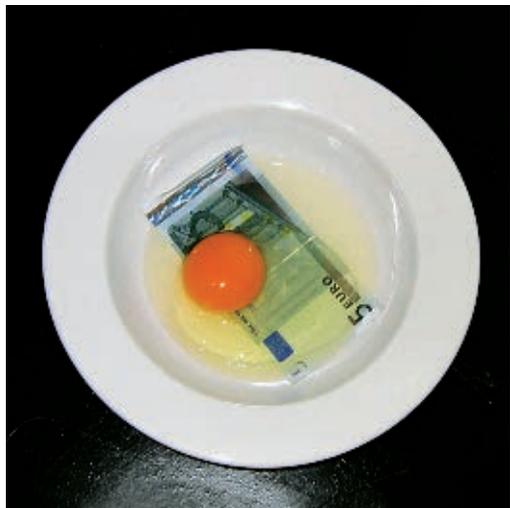






16





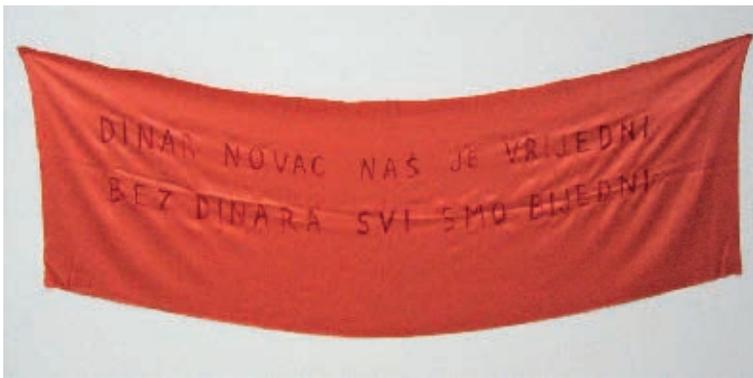
17



18



20



19



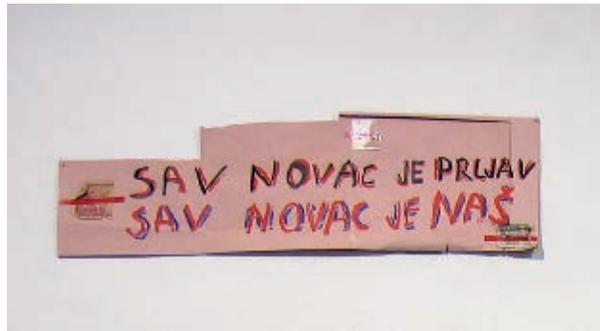
MONEY IS THE ROOT OF ALL EVIL

21





22



23

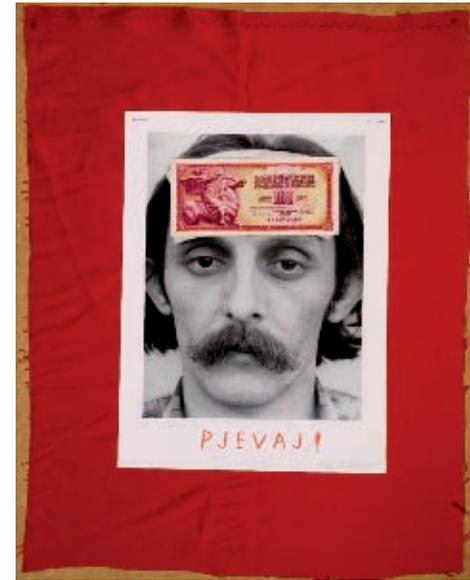
24







28



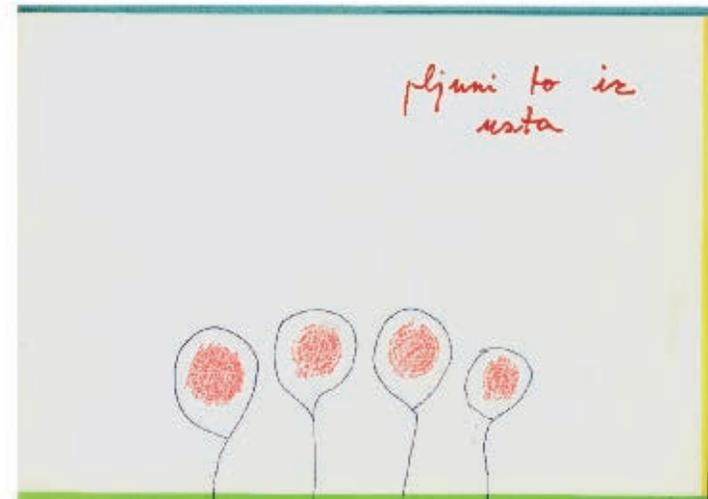
29

30





31



32



Der Geld-Raum

Von Mari Laanemets

2005 lädt der Künstler Mladen Stilinovic zu einer Besichtigung einer Ausstellung in seiner Wohnung in Zagreb ein. An den Wänden des Arbeitszimmers sind über 90 kleinformatische Arbeiten dicht bis unter die Decke angeordnet – Collagen, Gemälde, Fotos, Objekte, Mobiles, Textilien, Zeichnungen und Texte. Der Raum umfasst Arbeiten aus mehr als 30 Jahren.

Weder gibt es für die Schau Einladungskarten noch einen offiziellen Titel. Da sich aber fast alle der gezeigten Stücke thematisch auf Fragen des Geldes beziehen lassen und häufig direkt mit Geld als Material arbeiten, hat sich im Gespräch die Bezeichnung *Geld-Raum* etabliert. Geld ist ein zentrales Thema und Material in Stilinovic' Werk. Die ersten Arbeiten mit Geld entstehen in den siebziger Jahren. Im Künstlerbuch *Sie sprachsprachen zu mir dir*, 1973, befindet sich eine Seite mittels Frottage-Technik abgebildeter Münzen, die in luftballonartige Kreise eingesetzt sind, versehen mit der Textzeile »Spuck es aus!«.¹ wie es Mütter zu ihren Kindern sagen (vgl. S. 63). 1980 richtet Stilinovic in der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Zagreb das *Geld Environment* ein.² Es handelt sich um einen Raum, in dem Banknoten mittels dünner Fäden von der Decke hängen, knapp in Reichweite der Hände, und am Boden zahlreiches Kleingeld liegt (vgl. Cover und S. 110f).

Die Umgebung ruft das Bild des ewigen Traums des Menschen von einer Welt, in der das Geld vorhanden ist, wach. Man muss nur die Hand ausstrecken oder sich bücken. Geld wird mit Glück assoziiert, so wie der Glaube besteht, dass eine auf der Straße gefundene Münze Glück bringen wird. Oder spiegelt das *Geld Environment* das Bild einer Welt, in der Geld das universale Maß für alles ist? Nicht zuletzt ist das *Geld Environment* auch eine Anspielung auf die Rolle des Museums als Institution der Bewertung von Kunst. Stilinovic' Interesse an der gesellschaftlichen Bedeutung des Geldes, an den Ritualen, Konventionen und Ideologien, die die Funktionen des Geldes in der Gesellschaft bestimmen, wird im *Geld-Raum* in zahlreichen Facetten entfaltet.

Der Raum

Es handelt sich um den Fünften einer Reihe von bislang sechs Räumen, die Stilinovic seit 2003 in seiner Wohnung eingerichtet und zur Schau gestellt hat. Die Arbeiten lassen sich zeitlich in drei Gruppen unterteilen: die erste umfasst Arbeiten von 1978 bis in die achtziger Jahre, die zweite stammt aus den frühen neunziger Jahren und ein dritter Komplex ist im Zeitraum 2003 bis 2005 entstanden. Die räumliche Anordnung bricht jedoch mit diesen Chronologien. Aus der Sicht des politischen Kontextes betrachtet mischen sich Arbeiten, die im sozialistischen Jugoslawien

¹ Alle Texte aus Arbeiten von Stilinovic, die in diesem Essay Erwähnung finden, wurden sinngemäß aus dem Kroatischen übersetzt.

² 2008 wird Stilinovic dieses Environment im Van Abbemuseum in Eindhoven neu adaptieren.

entstanden sind mit solchen, die in der Zeit der Transformationen der neunziger Jahre gemacht wurden als auch mit jenen Stücken aus der Zeit des heutigen Kroatiens mit seiner liberalen kapitalistischen Verfassung. Dabei geht es Stilinovic weder darum, eine Kontinuität zwischen verschiedenen politischen Phasen herzustellen, noch künstlich eine Kluft zwischen ihnen aufzubauen. Vielmehr untersucht er die Formen und Muster dominierender Ordnungen – die Sprache und die Bilder, die sie produzieren und die er mit der ihm eigenen Art lakonisch und zugleich humorvoll rekonstruiert. Dafür bietet sich das räumliche Darstellungsmodell seiner Installationen an, weil es erlaubt, Beziehungen und Verbindungen herzustellen, ohne sie einer bestimmten Totalität unterzuordnen. Der Raum stellt das Werk als Prozess dar. Allerdings nicht im Sinne einer linearen Entwicklung, sondern eines Neben- und Durcheinander. Dieser Aspekt – der auch durch die Hängungsweise, die die Bilder weniger als Einzelkunstwerke hervortreten lässt, betont wird – ist für Stilinovic wichtig bei der Konzeption seiner Räume.³ Es handelt sich um Versuchsanordnungen, die offen für Veränderung und Erweiterung sind. Wie Igor Zabel in Bezug auf Stilinovic hervorgehoben hat, steht der Raum für die Reflexion und Interpretation, für ein ständiges Neu-Strukturieren und Neu-Überlegen des eigenen Werks.⁴ So werden auch für jede institutionelle Ausstellung der Arbeiten des *Geld-Raums* neue Konfigurationen der Arbeiten entwickelt (vgl. S. 114ff).

Arbeiten mit Geld

Zuvor zwei Bemerkungen: 1. Geld ist Papier. 2. Geld ist die Verkörperung gesellschaftlicher und menschlicher Beziehungen, deren Verdichtung und Materialisierung (Karl Marx). Geld interessiert Stilinovic als privates sowie öffentliches Instrument der Macht und zugleich als Material.

In einer Reihe von Arbeiten manipuliert Stilinovic reale Geldscheine: Dinars, Dollars, Euros. Die Verfahren, die er dabei benutzt, sind einfach: Zerschneiden und neu zusammensetzen, entfernen oder hinzufügen, z.B. das Aneinanderhängen von Nullen zu Reihen oder das »Ausradieren« und Vertauschen von Zählern mit Nullen. Für die Arbeit *88 Rosen für Genosse Tito*, 1991-1994, verwendet er zum Beispiel den 5000-Dinar-Schein, auf dem der ehemalige jugoslawische Präsident Tito abgebildet ist (vgl. S. 18f). Mehrere Banknoten sind in der Folge so angeordnet, dass nur die Nullen sichtbar bleiben und ein horizontales Band von 88 Nullen ergeben, die dem Portrait Titos folgen. Eine ironische Anspielung auf die politische und wirtschaftliche Situation der frühen neunziger Jahre, gekennzeichnet durch die Abwertung der jugoslawischen Währung Dinar.

3 In Bezug auf die *Die Ausbeutung der Toten 1984-1988*, 1988, die als erste umfangreiche Installation aus mehreren kleinformatigen Arbeiten entsteht und als Prototyp der »Räume« betrachtet werden kann, hat sich Stilinovic folgend geäußert: »Presented like this, the works make up a whole, although I am still working on it. Individual paintings or groups of paintings can and have been exhibited separately, but in that case they lose because they lack other paintings, objects, photographs and texts which make it easier to interpret them. At this exhibition one work helps or confronts the other, ironizes, seduces, mystifies, denounces...« In: Mladen Stilinovic. *Exploitation of the Dead*. Zagreb: Museum of Contemporary Art 2007, S. 7-8.

4 Igor Zabel. *A Short Walk Through Mladen Stilinovic's Four Rooms*. In: Mladen Stilinovic. *Umetnik na delu/Artist at Work 1973-1983*. Ljubljana: Galerija ŠKUC 2005, S. 9-25.

Eine weitere Gruppe bilden Collagen mit Banknoten oder Fragmenten von Banknoten, die mit flächigen geometrischen Formen kombiniert und zu einfachen an Suprematismus erinnernde Kompositionen zusammengestellt sind. Manchmal werden auch Texte hinzugefügt, bei denen es sich um Cut-Outs oder handschriftliche Texte handelt. Mit groben Buchstaben steht auf einer Banknote zum Beispiel »Mehrwert«. Oder auf einem amerikanischen 1-Dollar-Schein liest man: »Langsame Zerstörung amerikanischer Wirtschaft« – auch eine ironische Anspielung auf Stilinovic' eigene Tätigkeit der Vernichtung des Geldes.⁵

Durch aneignende, oft minimale Eingriffe des Künstlers wird Geld aus seinem alltäglichen Nutzungszusammenhang gelöst. Mit der künstlerischen Transformation der Währung geht ihr »Wert« verloren bzw. wird in einen anderen Kontext überführt, in dem das visuelle Erscheinungsbild des Geldes, seine formale Struktur und Ästhetik im Vordergrund stehen.

In Bezug auf diverse Arbeiten, die mit Zeitungen als Ausgangsmaterial operieren, hat Stilinovic seine Methode als Neuordnung beschrieben: Er geht von einem schon vorhandenen Material aus, das er aber anders organisiert.⁶ Dies trifft auch für die Arbeiten mit Geld zu. Auf ähnliche Art, wie der Umgang mit Zeitungen bestimmte Strukturen der Organisation von Information und der Konstruktion von Aktualität zeigt, wird Geld als Medium erkennbar, dessen universelle Gültigkeit durch die Abstraktion gesellschaftlicher Verträge seine Bedeutung erhält: Geld ist Papier, wie Stilinovic handschriftlich auf einer Banknote vermerkt (vgl. S. 11). Stilinovic verwandelt die Banknoten zurück in ein Blatt bedrucktes Papier, das durch spezifische Bild- und Schriftfiguren sowie Ornamentfelder gestaltet ist. Er stellt die Konventionalität des Geldes aus und das Symbolische seines Wertes, der lediglich auf einer Vereinbarung basiert. Obwohl wir wissen, dass Banknoten als Material wertloses Papier sind, handeln wir trotzdem so, als ob sie wertvoll sind. Hier wird die »magische Verbindung« von Macht und Symbol erkennbar, die sich zum Beispiel in der Autorität der Portraits von Staatsoberhäuptern und Wissenschaftlern oder durch Landschaften und andere Symbole nationaler Souveränität ausdrückt.

In einer weiteren Gruppe werden Banknoten mit verschiedenen Haushaltsgegenständen kombiniert. Es gibt Fragmente von Banknoten, die in einen Teller geklebt sind (vgl. S. 35), einen Teelöffel, der eine Münze enthält (vgl. S. 46) oder eine Gabel, auf deren Zinken ein Bündel Geldscheine steckt. Essen, als ein Symbol von Wohlstand, spielt in Kombination mit Geld eine wichtige Rolle in Stilinovic' Werk.

5 In den späten siebziger Jahren hat der deutsche Künstler Joseph Beuys Arbeiten ausgeführt, für die er Banknoten unterschiedlicher Währungen verwendete, die er beschrieb: zum Beispiel eine 1-Dollar-Note mit der Aufschrift »Dillinger«, dem Namen eines Chicagoer Bankräubers, 1979. Oder einen 10-Franc-Schein mit »Fühlt sich an wie Nylon«, 1979. Die Scheine wurden dann vervielfältigt und als Multiples verbreitet. Es ging Beuys, der an der Erneuerung des Kapitalbegriffes arbeitete und sich intensiv mit dem Thema »Geld« auseinandersetzte, um die Entwertung der Geldscheine und um eine Kritik an der Macht des Geldes. Auf einen 10-DM-Schein schrieb er zwanzig mal »Kunst = Kapital«, 1979. Damit folgt er seinem Konzept von der Kreativität als eigentliches Kapital der Gesellschaft und Zentrum menschlicher Fähigkeiten. Im Sinne der Beuys'schen Kritik der Abwertung der menschlichen Arbeit durch das Geld, die zum handelbaren Objekt reduziert wird, schreibt Stilinovic auf eine Banknote »Arbeit ist Papier«.

6 Vgl. Branka Stipančić, Mladen Stilinovic. *Living means never having to attend court*. In: Mladen Stilinovic. *Umetnik na delu/Artist at Work*, a.a.O., S. 33.

Oft verwendet er Lebensmittel: zum Beispiel beklebt er einen Brotlaib mit Banknoten (vgl. S. 48f). In *Ei Geld*, einer mehrmals wiederholten Arbeit, werden ein Eigelb als Kreis und eine Banknote als Viereck zu einer abstrakten geometrischen Komposition. Damit wird der Zusammenhang zwischen Geld und Essen in eindeutiger Weise dargestellt: Nahrung ist auch ein Instrument der Macht, so wie der private Anbau von Lebensmitteln immer ein wirksames Mittel gewesen ist, sich der Manipulation der Macht zu entziehen.

Transparente und Straßendesign – Kontexte der künstlerischen Praxis Stilinovic'

Die künstlerische Praxis von Stilinovic ist durch die Concept Art informiert, mit der sie die Befragung traditioneller Produktions- und Distributionsweisen von Kunst teilt. Allerdings findet dieser Dialog eher spielerisch statt und führt in Stilinovic' Arbeit nicht dazu, sich den ästhetischen oder ideellen Prämissen der Concept Art unterzuordnen.⁷ Auch die Ernsthaftigkeit und Strenge der konzeptualistischen Reflexion wird durch Stilinovic' Werk kontrastiert, das ebenso seriös wie witzig und so scharfsichtig wie gefühlvoll ist. Der raffinierten Ästhetik der Concept Art stellt Stilinovic eine einfache – selber verwendet er gern das Wort »messy« – Ästhetik der Straße und des Marktes gegenüber.⁸ Stilinovic' Ästhetik sowie seine Verfahren und Techniken stammen selten aus dem Feld der Kunst, sondern aus dem Alltag. Zu der »neuen Kunstpraxis«, die sich in den siebziger Jahren in Jugoslawien entwickelte, gehört unter anderem die Entfernung von einem modernistischen Verständnis von Kunst als individualistische Ausdrucksform und eines autonomen Feldes.⁹ »Professionalität«, als die Vorstellung etwas zu können oder als Besitz einer besonderen Sachkenntnis, wurde in Frage gestellt. Ein wichtiger Begriff war die »Demystifizierung«: demystifiziert werden sollten die Materialien, mit denen man arbeitete, die Formen, mit denen Kunst assoziiert wurde, die Situationen, in denen sie präsentiert wurde und der eigene Beruf des Künstlers.¹⁰ Die jugoslawischen Künstler, die sich entschieden, so zu arbeiten, wandten sich der Alltagsrealität zu, die zur Werkstatt sowie zum Schauplatz für die neue Kunstproduktion wurde.

Eine große Werkgruppe in *Geld-Raum* bilden Stücke auf roter oder rosa-farbener Kunstseide: auf länglichen oder quadratischen Stofftüchern sind Papierarbeiten und Collagen aus Fotos oder Banknoten geklammert oder aufgenäht, auf andere wurde mit Farbe Text aufgetragen. Diese »Transparente« zeigen Sprichwörter und umgangssprachliche Allgemeinplätze wie beispielsweise »Spare in der Zeit, so hast du in der Not«¹¹ oder »Zahl bevor du gehst«. Es geht bei diesen Sprichwörtern um Anweisungen, die die alltägliche Lebensführung beeinflussen sollen.

7 Vgl. Igor Zabel, a.a.O., S. 44. Informationen zum Verhältnis Stilinovic' zur Concept Art gibt auch das Interview des Künstlers mit Branka Stipančić, *Living means never having to attend court*, a.a.O., S. 35.

8 Natürlich gibt es auch hierfür Vorläufer; Stilinovic selbst erwähnt zum Beispiel den russischen Neoprimitivisten Mihhail Larionov und seinen Kreis.

9 Vgl. Ješa Denegri. *Group of Six Artists*. In: *Grupa Šestorice Autora/The Group of Six Artists*. Ausstellungskatalog, Zagreb: Institute for Contemporary Art 1998.

10 Ebd., S. 79.

11 Wörtlich aus dem Kroatischen: »Spare weißes Geld für schwarze Tage«.

Die auf die Wand gehängten Tücher erinnern an Transparente, die ein gewohntes Element sozialistischer Straßengestaltung bildeten und die sich auf Plätzen, Straßen und in Schaufenstern mit diversen Inhalten an die Bürger wandten. Transparente waren auch ein gängiges Medium der *Gruppe der sechs Künstler*, der Stilinovic in den siebziger Jahren angehörte. Sie eigneten sich dieses offizielle Format der Kommunikation von Ideologie im Stadtraum an, um persönliche Botschaften mitzuteilen.¹² Die kroatische Autorin Jadranka Vinterhalter hat die Praxis der Gruppe und ihr Anliegen folgendermaßen beschrieben: »The need for communication and for the direct transmission of their messages to the public both through the work and artists' statements.«¹³ Die »exhibition-actions« der *Gruppe der sechs Künstler* zielten darauf, demokratischere Ausstellungsmodelle zu entwickeln und schlossen Produktion und Rezeption gleichermaßen mit ein. Diese »Ausstellungsaktionen« fanden in der Öffentlichkeit statt: in einem Park, auf einem Platz oder auf der Straße, wo jede Passantin potenziell zum Publikum gehörte.

1975 spannt Stilinovic ein Transparent über einer Straße in Zagreb auf, das verkündet: »Ado liebt Stipa«. In seiner Form ahmt es die Ästhetik offizieller Aufrufe nach. Mittels einer im öffentlichen Raum geäußerten, intimen Liebeserklärung interveniert es in das sozialistische Informationsmonopol des Stadtraums. Transparente gehörten zum sozialistischen Alltag. Ihre Botschaften wurden aber kaum beachtet. Eine derartig »verkehrte« Botschaft – der Einbruch des Privaten in den ritualisierten Raum der Ideologie – muss Überraschung und Verwirrung, aber auch einen komischen Effekt bewirkt haben. Die Geste spielt auch auf die Tatsache an, dass im Sozialismus alles öffentlich, transparent und kollektiv gestaltet werden sollte.

Auch die Farbe Rot gehört zum sozialistischen Alltag. Dagegen steht das von Stilinovic ebenfalls häufig verwendete Rosa sowohl für Kitsch als auch für die Bourgeoisie. Gerade die von normalen Kleinunternehmern selbsttätig gestalteten Schaufenster, in denen sich die ideologischen Vorschriften des Sozialismus – wie zum Beispiel bestimmte Losungen, Tito-Portraits, jugoslawische Fahnen oder eben die roten Transparente – mit den privaten Vorstellungen und Praktiken der Händler verbanden, sind für Stilinovic von besonderem Interesse, nicht zuletzt, weil sie das Verhältnis zwischen Ideologie und Alltag widerspiegeln.

Neben der Appropriation öffentlicher Dekoration sozialistischen Alltags wendet sich Stilinovic dem Markt und der Straße auch als Orten zu, die durch einfaches Handeln geprägt sind und deren Prozesse sich nicht durch Abstraktion und Ästhetisierung kennzeichnen. Wenn er beispielsweise für *Geometrie der Zeit*, 1993/1977, die Arbeiten auf am Boden liegende Zeitungen stellt, dann wiederholt er die Geste der Leute auf dem Markt, die ihre Waren auslegen. Die einfachen, »armen« Materialien wie Pappe und Zeitungen sowie die Techniken, die er verwendet, oder auch die grobe, fast schlampige Handschrift sind ebenfalls vom Do-it-yourself Design der Pappschilder von Marktständen und Läden inspiriert. Die Einfachheit und Funktionalität alltäglichen Designs auf den Straßen, die Direktheit, mit der es uns anspricht, sind Momente, die Stilinovic faszinieren und die er in seiner

12 Verwendung, Verstellung und Verfremdung von Transparenten findet man häufiger in der Kunst Osteuropas, zum Beispiel im Werk des Moskauer Künstlerduos Komar und Melamid oder in der Praxis der Gruppe *Kollektive Aktionen*, die – ebenfalls in Moskau – in den siebziger Jahren tätig war.

13 Jadranka Vinterhalter. *Group Phenomenon*. In: *Grupa Šestorice Autora/The Group of Six Artists*, a.a.O., S. 45.

künstlerischen Praxis aufnimmt. Während er die Gesten zitiert und ästhetisiert, zeigt er sie doch nicht als einzigartig, sondern als politisch; es sind die persönlichen Positionen und unterschiedlichen Aneignungen innerhalb eines Kommunikationssystems, die ihn an den alltäglichen Displays interessieren.

Der Wert der Sprache

In dem kleinen Text *Fußschrift* von 1984 erklärt Stilinovic den Ausgangspunkt seiner Arbeit als die Frage danach, wie man etwas Persönliches in einer Sprache äußert, deren Worte oder Bilder »nicht Meine« sind,¹⁴ einer Sprache, die »besetzt« ist, deren Elemente schon von Bedeutung determiniert sind. Sprache überhaupt – Worte wie Bilder – sind aus dieser Perspektive keine persönlichen Instrumente des Individuums, sondern einer Gesellschaft, ihrer Politik und Ideologie. Roland Barthes hat gezeigt, wie über den Sprachgebrauch und scheinbar unschuldige symbolische Systeme die Verhältnisse bestätigt werden. Eben da sich Macht über sie ausübt, bezeichnet Barthes Sprache als gewaltsam. Die gewaltsame, »politisch kontaminierte« Sprache ist einer der Gegenstände von Stilinovic' Arbeit. Mit ihrer Macht und Wirkungsweise befasst er sich in seinen Werkserien zu Sprichwörtern und alltäglichen Redewendungen. Sprüche und so genannte Binsenweisheiten schreibt er zum Beispiel auf Teller, die er zuvor mit geometrischen, an Konstruktivismus erinnernde Muster bemalt. Nach einem Besuch New Yorks in den neunziger Jahren entsteht eine Werkgruppe von fünf Arbeiten: Es handelt sich um kleinformatige Gemälde auf Holztafeln, deren Flächen jeweils in unregelmäßige rechteckige Felder aufgeteilt und mit unterschiedlichen Farben angemalt sind. Auf diese farbigen, geometrischen Raster sind jeweils ein 1-Dollar-Schein und aus Magazinen entnommene Reproduktionen collagiert. Dem hat Stilinovic mit Schablonen aufgetragene Wörter wie »pretty«, »charming«, »sweet« oder »nice« hinzugefügt, mittels denen ein »Jargon« der New Yorker Kunstwelt parodiert wird, der alltagsspezifischen Sprachgebrauch zu Kategorien der Kunstvermittlung macht: »schön«, »süß« oder »charmant«, wie das moderne Interieur auf der Seite eines Magazins oder die mit Bällen spielenden Kinder auf einem der Bilder.

Stilinovic zeigt, wie mit Sprache Mehrwert kreiert wird. Nicht die Formen selbst, sondern die mit ihnen assoziierten Bedeutungen – die Adjektive – bestimmen über den Wert eines (Kunst-) Gegenstandes. In einer anderen Serie schreibt Stilinovic häufig benutzte Vokabeln des Kunstjargons auf Banknoten: »interessant«, »subtil«, »stark«, »kultiviert«, »raffiniert«, »einzigartig«.

Kunst und Gesellschaft

Aber auch ein anderes Thema deutet sich in den farbigen geometrischen Mustern an: Das komplexe Vermächtnis der geometrischen Kunst. Geometrische Kunst gilt

14 Er schreibt: »Ich möchte gerne malen. Ich male, aber das Bild betrügt mich. Ich schreibe, aber das geschriebene Wort betrügt mich. Meine Bilder und meine Worte werden zu ›Nicht-Meine-Bildern und ›Nicht-Meine-Worten. (...) Wenn Farben, Worte, Materialien verschiedene Bedeutungen haben, was ist diejenige, auf der ihre Bedeutung beruht, und was bedeutet das oder bedeutet das überhaupt etwas – oder läuft das alles auf nichts hinaus, auf eine Täuschung?« Zitiert nach: Georg Schöllhammer. *Mladen Stilinovic: Retrospective in the Flat*. In: *Springerin*, Heft 1, 2004, S. 71.



1st of May 1975, 1975

als Inbegriff einer engagierten Kunst, die mittels einer neuen Ästhetik einerseits die Veränderung der ganzen Lebenswelt bewirken wollte und die andererseits als eine (korporative) Ästhetik der »universellen Harmonie« (Herbert Read) von der kapitalistisch-bürgerlichen Gesellschaft, die sie einst verändern wollte, integriert wurde. Verkörperte Geometrie einst den Drang nach einer emanzipierten Gesellschaft, deren Ideale Kollektivität und Engagement waren, dann steht die in der Nachkriegszeit sich etablierende Abstraktion für Werte wie Individualismus und Freiheit, die die Interessen des Kapitals vermitteln und nicht die der arbeitenden Klasse. Aber auch in Osteuropa – im Kontext der Anpassung des künstlerischen Schaffens an die Doktrin des Sozialistischen Realismus – wurde geometrische Formensprache zu einem Gebiet individueller und romantischer Verinnerlichung, einem eher privaten Protest gegen den Totalitarismus der sozialistischen Kulturpolitik. Diese der geometrischen Abstraktion (und der Avantgarde im Allgemeinen) innere Ambivalenz integriert Stilinovic mit seinen Farb- und Formgebungen in seine Arbeiten. Wie für die Details des alltäglichen Lebens interessiert er sich für die Funktion(en) der Kunst in der Gesellschaft und ihren Zusammenhang mit Machtansprüchen. Jedoch ist seine Position eine andere als die der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Skeptisch gegenüber dem Potenzial der Kunst, an gesellschaftlicher Veränderung mitzuwirken, geht Stilinovic ihrem Verhältnis zur Macht nach. Sein Augenmerk gilt dem »Nachleben« von Utopien.¹⁵ Wann verkehrt sich eine Utopie der Befreiung in eine Geste von Autorität? Wie wirken Utopien fort, deren Ansprüche einerseits begraben wurden, deren ästhetische Formen und bauliche Hervorbringungen aber weiterhin akzeptiert und angewandt werden?

Ein Künstler, auf den Stilinovic häufig Bezug nimmt, ist Kazimir Malewitsch. Bekanntlich war der von Malewitsch erfundene Suprematismus keine künstlerische Stilrichtung allein, sondern eine Weltanschauung – ein ästhetisches, aber zugleich auch ein gesellschaftliches Programm. Malewitsch verstand seine suprematistischen Bilder als Beschreibungen einer idealen zukünftigen, von materiellen und politischen Interessen »befreiten«, Welt. Auf Malewitsch verweisen bei Stilinovic auch die »weißen Arbeiten«. In Malewitschs' suprematistischem System stand Weiß für das Nichts, für die Leere; die weiße Fläche bezeichnete ein unbestimmtes Feld, eine Unendlichkeit – jedoch im positiven Sinne als Befreiung.¹⁶ 1986 malt Stilinovic einen altmodischen Wecker weiß an, komplett, außer der Zahl Null (der Stunde 10), die durch ein kleines, frei gelassenes Rechteck zu sehen ist (vgl. S. 44). Die weiße Uhr unterläuft den sowohl im Kapitalismus als auch im Sozialismus gültigen Gedanken, dass Arbeit als wichtigster, die Existenz legitimierender Umstand zu bewerten sei. Die Arbeit verknüpft diesen Grundsatz zudem mit der Frage nach der Ökonomisierung und Rationalisierung des Lebens mittels Zeit. In dem Text *Lob der Faulheit*, der sich ebenfalls auf Malewitsch bezieht, entwirft Stilinovic dagegen ein Konzept von Faulheit als der Voraussetzung für Kunst-Machen überhaupt.¹⁷ Er kritisiert das Modell des »westlichen« Künstlers, der sich – wie Stilinovic es sieht oder jedenfalls polemisch behauptet – als »professionell« etablieren muss und routiniert

15 Gespräch der Autorin mit dem Künstler, Dezember 2007.

16 Ein direkter Hinweis diesbezüglich wäre vielleicht Stilinovic' Arbeit *Weißer Absenz*, 1991-1996.

17 Mladen Stilinovic. *The Praise of Laziness* (1993). In: Spomenka Nikitovic. *Mladen Stilinovic*. Zagreb: SCCA 1998, S. 29.

Objekte für den Kunstbetrieb herstellt. Als Faulenzen bzw. Nicht-Arbeiten wurde die Tätigkeit des zeitgenössischen inoffiziellen Künstlers – der also nicht im staatlichen Auftrag handelt und in die ideologische Bildung der Bürger involviert ist – in den sozialistischen Ländern betrachtet. Mit diesem Thema beschäftigt sich die 1978 entstandene Serie von Schwarz-Weiß-Fotografien *Künstler bei der Arbeit*, die den Künstler im Bett zeigt. Auf den Fotos sind Stilinovic' Augen mal geschlossen, so als würde er schlafen, dann stehen sie wieder offen, als würde er nachdenken. Auf einigen Fotos liegt er dem Betrachter zugewandt, auf manchen hat er ihm den Rücken zugekehrt. Die verschiedenen Positionen reflektieren subtil die unklare Stellung künstlerischer Arbeit und ihres Status in der (sozialistischen) Gesellschaft. Dabei ist der Ton der Arbeit aber nicht tragisch, im Gegenteil, mit einer gewissen Ironie und selbstbewusster Unbekümmertheit transportieren die Fotos auch etwas von der Bequemlichkeit und den Vorteilen des Künstler-Daseins. Wenn der gesellschaftliche Konsens darauf beruht, dass Künstler faul sind, dann kann man entweder angestrengt versuchen, das Gegenteil zu beweisen, oder – wie Stilinovic – diese Vorstellung eben gerade als Qualität behaupten, die ein unvergleichliches Potenzial für privates Leben und künstlerische Praxis birgt.

Grammatik, Neuordnung, Bricolage

Ein Begriff, den Stilinovic in Bezug auf sein Werk anwendet, ist Grammatik.¹⁸ Für Stilinovic geht es dabei um die Untersuchung der Konventionen (Gesetze) und das Zerlegen der Konstruktion (dem Bau) von Grammatik. Semiotisch betrachtet ist auch Kunst, sind Bilder eine spezifische Sprache, deren Funktionen untersucht und aufgezeigt werden können. Metaphorisch steht Grammatik bei Stilinovic also für ein System zur Ordnung der Welt, das Leben und Alltag strukturiert. Stilinovic versucht diese Ordnung bzw. ihre Art der Verknüpfung der Dinge zu zeigen und dabei zugleich die Relativität dieser Verbindungen, die Konventionalität dieses Wertesystems zu vermitteln. Es geht ihm darum, in einer inszenierten Realität, die durch Regeln zusammengehalten wird, Unordnung oder – wie Stilinovic es selbst bezeichnet – »Anarchie« zu stiften. In einem kurzen Text *Die Anarchie verletzen* schreibt Stilinovic: »I (...) fight for the disintegration of the system, of the grammar.«¹⁹

Stilinovic' Werk kennzeichnet die heterogene Auswahl an Materialien und Techniken. Er greift nach verschiedensten Materialien, die als Fundstücke des Alltags bereits daliegen, wie Zeitungsausschnitte, Pappe oder Geld.²⁰ Er sammelt Bilder, Fotos, Phrasen und Zitate aus der ideologischen oder alltäglichen Sprache, die er umarbeitet, kombiniert, verwandelt und in neue Zusammenhänge stellt. Oft arbeitet er mit Resten früherer Arbeiten. So entstehen etwa die Mobiles, die aus Überbleibseln von Banknoten gefertigt sind, aus denen er Symbole, Zahlen oder Zeichen für andere Arbeiten und Collagen herausgeschnitten hat. Seine Praxis, die er selbst als Neuordnung beschreibt, erinnert an die Verfahrensweise des Bricoleur, die der

18 Gespräch der Autorin mit dem Künstler, Dezember 2007.

19 Mladen Stilinovic. *Vrijedanje Anarhije*. Ausstellungskatalog, Maribor: Kibla 2007.

20 Im Interview *An Gott/Geld glauben wir* erklärt Stilinovic, er arbeite direkt mit Banknoten, um den Besuch des Büroladens, wo er für das Geld Papier kauft, zu vermeiden. Er sieht dies als zeitsparende Methode, die im Zusammenhang mit der Bedeutung der Faulheit steht; vgl. in dieser Publikation S. 96.



Künstler bei der Arbeit/Artist at Work, 1978

französische Soziologe Claude Lévi-Strauss beschrieben hat.²¹ Der Bricoleur reißt sein Material aus seinem ursprünglichen Kontext und Bedeutungszusammenhang heraus und verwendet es auf neue Weise. Das Resultat des Werkelns ist, so Lévi-Strauss, die Neukombination des Materials – ein »neues Universum« – wobei immer etwas auf den ursprünglichen Gebrauch des Materials zurückverweist und die verwendeten Fragmente sichtbar belässt. Die Tätigkeit des Bricoleur ist konstruktiv, er ordnet die Welt neu, jedoch sind seine Projekte – und dies unterscheidet ihn vom Ingenieur – nicht endgültig, sondern stehen für Veränderungen offen: Sie sind geschaffen, um wieder zerstört zu werden.

Aber auch in einer weiteren Hinsicht ist die Figur des Bricoleur interessant in Bezug auf Stilinovic' künstlerisches Konzept: der Bricoleur steht der professionellen Aufteilung von Arbeit in verschiedene Disziplinen entgegen. Mehrere Arbeiten zeigen Stilinovic' Interesse an den Modellen künstlerischer Arbeit und an der Position des Künstlers in der Gesellschaft. Bewusst setzt er sich mit dem (Berufs-)Bild des Künstlers auseinander. Dies zeigen sowohl die Referenzen auf andere Künstler, Kunstrichtungen und künstlerischen Praktiken als auch die spielerischen (Selbst-)Inszenierungen, die sich in *Geld-Raum* und anderen Werkkomplexen finden lassen. In der Arbeit *Sing!*, 1980, ist auf roten Stoff das schwarz-weiß Portrait des Künstlers geklammert. Auf die Stirn des Künstlers ist ein 100 Dinar-Schein geklebt. Unterhalb des Fotos steht in roten Druckbuchstaben »Pjèvaj!«: Singe! (vgl. S. 61) Das Bild verweist auf die Tradition, öffentlichen Unterhaltern wie Straßenmusikern eine Banknote, auf die man gespuckt hat, an die Stirn zu drücken. Ein bestimmtes Machtverhältnis liegt diesem Ritual zugrunde. Identifiziert Stilinovic die Position des Künstlers hier mit der des Straßenmusikers? Dann spielt er möglicherweise auf den Status des zeitgenössischen Künstlers im Jahr 1980 in der jugoslawischen Gesellschaft an; geduldet, manchmal gebraucht, aber auch nicht wirklich respektiert. Aber wie bei *Künstler bei der Arbeit* ist mit einer ethisch-moralischen Interpretation die Arbeit Stilinovic' nicht zu erfassen. Selbst sagt er über die Arbeit: »Viele entsetzen sich über diese Geste, wegen der Spucke. Ich finde das dagegen ausgesprochen freundlich. Es gibt die Variante, dass du nur das Geld gibst, der Sänger spuckt selber drauf und klebt es auf seine Stirn. Andererseits hat ›Sing!‹ auch die Bedeutung wie bei der Polizei, wenn jemand verhaftet und verhört wird: ›Sing!‹ oder ›du wirst schon singen‹. Ich habe mir selbst den Schein aufgeklebt und mir gesagt, dass ich singen soll. Einerseits ist das Selbstironie, andererseits der Weg, etwas zu verdienen.«²²

Ideologie

Zuletzt stellt sich die Frage nach der Bedeutung und Kritik der politischen Macht in Stilinovic' Werk, in dem sich zahlreiche ideologische und politische Figuren und

21 Vgl. Claude Lévi-Strauss. *Das wilde Denken* (1962). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 29-30.

22 *An Gott/Geld glauben wir*, a.a.O., S. 100

23 Der sozial-politische Charakter des Werks von Stilinovic liegt Marina Gržinic zufolge in der Kritik der Ideologie; vgl. Marina Gržinic. *Mladen Stilinovic – Strategies of the Cynical Mind*. In: Mladen Stilinovic. *Exploitation of the Dead*. Zagreb: Museum of Contemporary Art 2007. In dem Aufsatz analysiert Gržinic ausführlich die Weise, wie Stilinovic bzw. sein Werk sich zur Ideologie verhält.

24 Vgl. Schöllhammer, a.a.O.

Motive finden.²³ Auch in Bezug auf den spezifischen politischen Kontext des Sozialismus in Jugoslawien ist diese Frage relevant, in dem ein Teil der Arbeiten aus *Geld-Raum* schließlich entstanden ist. In dem bereits erwähnten Text von 1984 erklärt Stilinovic, dass der Gegenstand seiner Arbeit die Sprache der Politik sei; die Widerspiegelung von Politik und Ideologie im Alltag.²⁴

Dem französischen Philosophen Louis Althusser zufolge, der in seinem 1969 verfassten Essay *Ideologie und ideologische Staatsapparate* ein Konzept der Ideologie als Anrufung der Subjekte entwickelt, ist der Ort, an dem sich die Ideologie vollzieht, der Alltag und das alltägliche Handeln. Ideologie realisiert sich durch die alltäglichen, von den Staatsapparaten geregelten Praktiken und Rituale der Individuen.²⁵ Öffentliches Leben war im Sozialismus sichtbar durch politische und ideologische Vorzeichen kodiert. Die Lebensführung der Bürger wurde durch den Staat organisiert und kontrolliert. Um sich dieser Indoktrination zu entziehen, entwickelte sich eine geschützte Privatsphäre mit engen Freundschaften. Während man in der Öffentlichkeit die ideologischen Gesten und Rituale wiederholte, »entlarvte« man diese, sobald man unter den Freunden war. Der slowenische Philosoph Slavoj Žižek, der in seinen Texten die Funktion von Ideologie im Ostblock ausführlich untersucht hat, zeigt jedoch, dass diese beiden Sphären des Öffentlichen und des Privaten eng zusammen gehörten. Žižeks Kritik gilt der fragwürdigen Annahme, dass man sich im privaten Leben der Ideologie entziehen könne.²⁶ Die Vorstellung eines ideologiefreien, nicht politisierten Raums ist eine Illusion und selbst ideologische Konstruktion. Für eine kritische künstlerische Praxis stellt sich also die Frage, welche Position man selber in einem System einnehmen kann, das manipuliert? Stilinovic' Arbeit, die sich seit Mitte der siebziger Jahre entwickelt, ist keine heroische Konfrontation mit diesem Problem, welche die »Verlogenheit« des Systems (moralisch) enthüllen möchte oder sich im Beharren auf eine Autonomie der Kunst außerhalb der Ideologie versteht. Eine Strategie dagegen, mit der Stilinovic und viele seiner Generation der Macht begegneten, ist die spielerische Aneignung der Formate politisch-ideologischer Sprache, die mittels Wiederholung, Verdrehung oder Fragmentierung ins Absurde geführt wurde. Mehrere Arbeiten von Stilinovic beziehen sich auf den Jargon der sozialistischen Ideologie, wie etwa das Stück *Ein Angriff auf meine Kunst ist ein Angriff auf den Sozialismus und den Fortschritt* von 1977. Das Absurde wird als ein Mechanismus des Selbstschutzes in einer Realität eingesetzt, die das gesamte gesellschaftliche Leben der Willkürlichkeit eines Regimes unterworfen hat. Es geht Stilinovic weniger darum, das »Geheimnis« der Macht zu offenbaren, als vielmehr darum, die Formen dieser Macht zu untersuchen: Durch welche visuellen, sprachlichen und rituellen Figuren alltäglicher Praxis konstituiert sich Macht im Leben? Als eines der mächtigsten Symbole von Macht, durch das herrschende Realität bestätigt und zelebriert wird, erhält eben das Geld eine zentrale Rolle in Stilinovic' Werk.

23 Louis Althusser. *Ideology and Ideological State Apparatuses*. In: ders.. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: Verso 2001. Althusser weist die humanistische Vorstellung eines souveränen Subjekts zurück, das entsprechend seinen Ideen handelt und argumentiert. Dieses Konzept von Subjekt ist vielmehr selbst Produkt der Ideologie.

24 Vgl. Slavoj Žižek. *Das genießerische Gesetz*. In: ders.. *Die Metastasen des Genießens: sechs erotisch-politische Versuche*. Wien: Passagen Verlag 2000.

Oft wird Stilinovic als Zyniker beschrieben, vermutlich wegen seiner direkten, an das Absurde grenzenden Art, die Facetten alltäglicher Realität zu dokumentieren und darzulegen. Der Zyniker aber, wie Peter Sloterdijk ihn beschrieben hat, verhält sich der Welt gegenüber distanziert.²⁷ Stilinovic dagegen lässt sich auf die Realität ein. Er betrachtet die Welt skeptisch, aber nie gleichgültig. Die Worte, die er häufig im Gespräch benutzt, wenn er die Welt beschreibt, sind »verrückt« und »seltsam« – und vom Seltsamen und Verrückten lässt er sich auch leiten. #

27 Die Kritik Žižeks an der Position des Zynikers lautet, dass die Ideologie (ideologische Illusion) sich nicht in der Theorie bzw. im Wissen, sondern in der Praxis, im Handeln vollzieht. Wichtiger wäre zu erkennen, wie diese Illusion der Ideologie unsere alltägliche Realität strukturiert und organisiert, als sie als Illusion zu erkennen, die die wahre Realität maskiert und sie vor uns verbirgt. Die zynische Distanz ist, so Žižek, nur ein Kompromiss. Um zu verstehen, wie Ideologie funktioniert, muss man den Formen (den Bildern, Handlungen und der Sprache), die sie annimmt und in denen sie sich materialisiert, nachgehen. Vgl. Slavoj Žižek. *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso 1989, S. 28ff.

Money Room

By Mari Laanemets

In 2005 the artist Mladen Stiljinovic invited people to a viewing of an exhibition in his apartment in Zagreb. Over 90 small format works covered the walls of the work room there in a dense arrangement all the way to the ceiling—collages, paintings, photographs, objects, mobiles, textiles and drawings and other texts. The room consisted of work from over 30 years.

For the show there were neither invitation cards nor an official title. Yet since nearly all the pieces shown were thematically associated with money and often worked directly with money as a material, the term *Money Room* became established in the course of conversations. Money is a central theme and material in Stiljinovic's work. He created the first works with money during the seventies. In the artist book *They Spoke to Me to You*, 1973, there is a page of coins depicted using frottage technique, which are set in balloon-like circles, labeled with the text line "Spit it out"¹ as mothers might say to their children (cf. p. 63). In 1980 Stiljinovic installed the Money Environment in the Gallery for Contemporary Art in Zagreb.² This was a room, in which bank notes were hung from the ceiling on thin threads and numerous coins were scattered on the floor (cf. cover and p. 110f). The environment evoked the image of mankind's eternal dream of a world in which money is available. You only need to stretch out your hand or bend down. Money is associated with luck, like the superstition that a coin found on the street will bring good luck. Or does the *Money Environment* reflect an image of the world, in which money is the universal measure for everything? Not least of all, the *Money Environment* is also an allusion to the role of the museum as an institution that valorizes art. Stiljinovic's interest in the social significance of money, in the rituals, conventions and ideologies that define the functions of money in society is displayed in the *Money Room* in many facets.

The Room

Money Room is the fifth of a series of six rooms so far, which Stiljinovic has set up in his apartment and displayed since 2003. The works can be divided by time period into three groups: the first covers works from 1978 into the eighties, the second dates from the early nineties, and a third complex was created in the period from 2002—2005. However, the spatial arrangement breaks with this chronology. From the perspective of the political context, works created in socialist Yugoslavia are mixed with those made during the period of the transformations of the nineties as well as with pieces from the time of today's Croatia with its liberal capitalist constitution. For Stiljinovic, though, this is not a matter of establishing continuity between different political phases, nor of artificially creating a gap between them. Instead he examines the forms and patterns of dominant orders—the language and images they produce and

1 All texts from Stiljinovic's works mentioned in this essay are translated from Croatian.

2 In 2008 Stiljinovic will readapt this environment in the Van Abbemuseum in Eindhoven.

which he reconstructs in his own laconic and humorous way. The model of the spatial representation of his installations is suitable for this, because it allows establishing relationships and connections without subordinating them to a totality. The space presents the work as a process. Not in the sense of a linear development, however, but one of things next to and mixed up with one another. This aspect—which is also emphasized by the hanging, which showcases the pictures less as individual works of art—is important to Stilinovic in the conception of his spaces.³ They are experimental arrangements that are open for change and expansion. As Igor Zabel has pointed out in reference to Stilinovic, the space stands for reflection and interpretation, for a permanent restructuring and reconsideration of his own work.⁴ Thus there are new configurations of the works for each institutional exhibition of the *Money Room*.

Working with Money

First, two remarks: 1. Money is paper. 2. Money is the reification of social and human relations, their condensation and materialization (Karl Marx). Stilinovic is interested in money as a public and private instrument of power and also as material.

In a series of works Stilinovic manipulated real money: dinars, dollars, euros. The procedures he uses are simple: cutting and reassembling, removing or adding, for example, hanging zeros to form rows or “erasing” and replacing numbers with zeros. For the work *88 Roses for Comrade Tito*, 1991-1994, for instance, he uses the 5000-dinar note, on which the former Yugoslav president Tito is depicted (cf. p. 18f). Multiple banknotes are arranged in a sequence so that only zeros are visible, resulting in a horizontal band of 88 zeros following the portrait of Tito. It is an ironic allusion to the political and economic situation of the early nineties, marked by the devaluation of the Yugoslav dinar.

Another group is made up of collages with bank notes or fragments of bank notes, which are combined with flat geometric shapes and assembled into compositions reminiscent of Suprematism. Sometimes texts are also added, which may be cut-outs or handwritten texts. For example, rough letters on a bank note spell out “surplus value”. Or on an American one-dollar note it says: “Slow destruction of the American economy”—an ironic allusion to Stilinovic’s own activity of destroying money.⁵

The artist’s appropriating, often minimal interventions detach money from

3 In reference to *Exploitation of the Dead 1984-1988*, 1988, which was made of multiple small format works as the first extensive installation and can be considered as a prototype for the “spaces”, Stilinovic said: “Presented like this, the works make up a whole, although I am still working on it. Individual paintings or groups of paintings can and have been exhibited separately, but in that case they lose because they lack other paintings, objects, photographs and texts which make it easier to interpret them. At this exhibition one work helps or confronts the other, ironizes, seduces, mystifies, denounces...” (1988). In: Mladen Stilinovic. *Exploitation of the Dead*. Zagreb: Museum of Contemporary Art 2007, p. 7-8.

4 Igor Zabel. *A Short Walk Through Mladen Stilinovic’s Four Rooms*. In: Mladen Stilinovic. *Umetnik na delu/Artist at Work*, op.cit.

5 In the late seventies the German artist Joseph Beuys executed works using bank notes of different currencies, on which he wrote: for example a one-dollar note with the lettering “Dillinger”, the name of a Chicago bank robber, 1979. Or a ten-franc note with “feels like nylon”, 1979. The notes

the context of its everyday use. With the artistic transformation, the money loses its “value” or it is transferred into a different context, in which the visual appearance of the money, its formal structure and aesthetics are highlighted.

In relation to various works that operate with newspapers as basic material, Stilinovic describes his method as reorganisation: he uses existing material, which he then reorganises.⁶ This is true also for his works with money. Similar to the way dealing with newspapers reveals certain structures of the organisation of information and the construction of topicality, money becomes recognizable as a medium, whose universal validity attains its significance through the abstraction of social contracts: money is paper money, as Stilinovic writes by hand on a bank note. Stilinovic turns the bank notes back into pieces of printed paper, designed with specific images and lettering, figures and ornamental fields. He exposes the conventionality of money and what is symbolic about its value, which is only based on agreement. Although we know that as a material bank notes are worthless bits of paper, we still act as if they are valuable. Here, the “magic combination” of power and symbolism becomes recognizable. It is expressed, for example, in the authority of portraits of heads of state and scientists or by different landscapes and other symbols of national sovereignty.

In another group, bank notes are combined with various household objects. There are fragments of bank notes glued to a plate (cf. p. 35), a teaspoon holding a coin (cf. p. 46), or a fork with a roll of bank notes on its tines. Food, as a symbol of prosperity, plays an important role in Stilinovic’s work in combination with money. He often uses food, for example sticking bank notes to a loaf of bread (cf. p. 48f). In *Egg Money*, a piece that has been repeated several times, a yolk as a circle and a bank note as a rectangle form an abstract geometric composition. This unambiguously clarifies the link between money and food: food is also an instrument of power; just as the private cultivation of food has always been an effective means of eluding the manipulation of power.

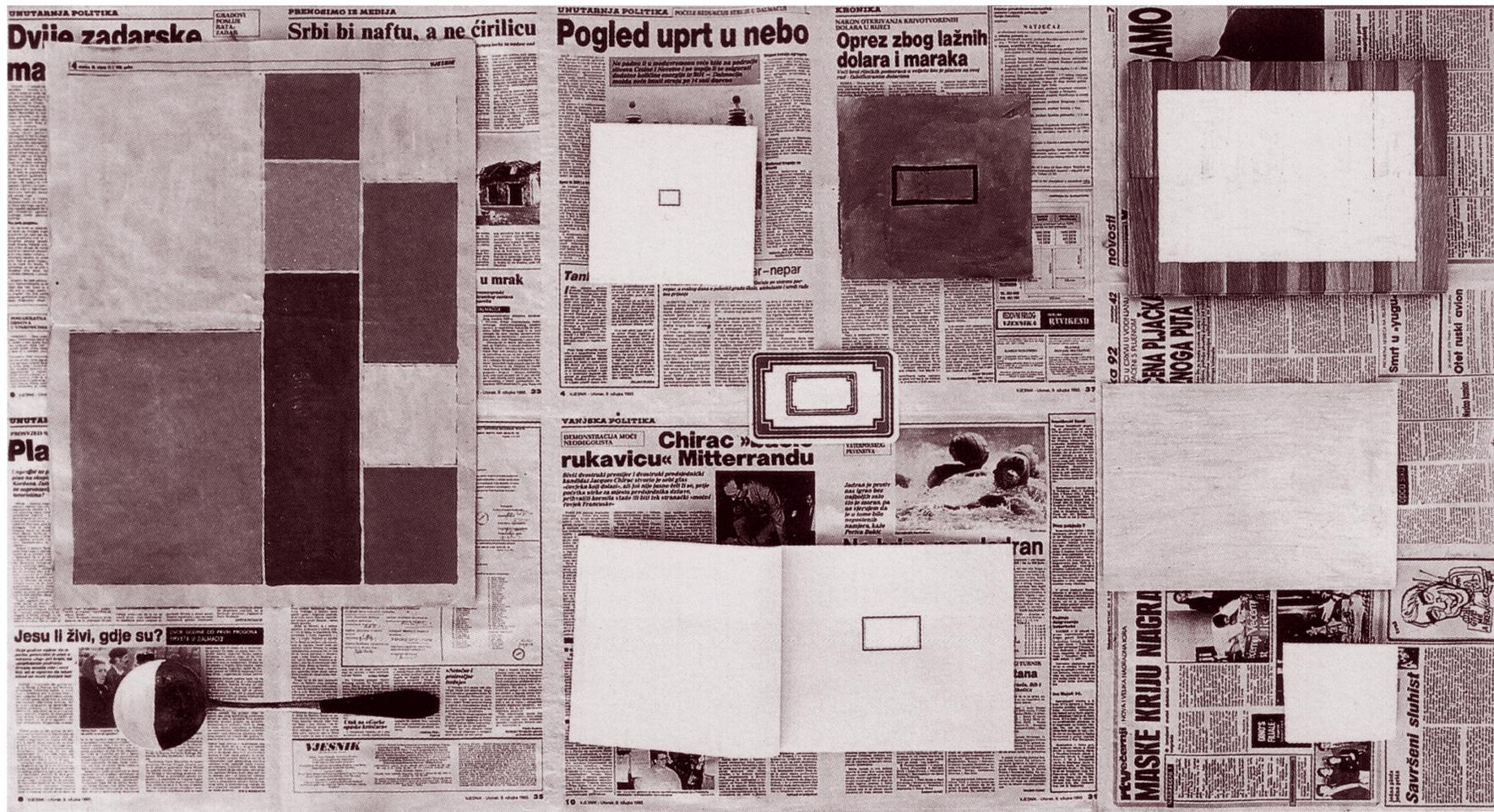
Banners and Street Designs— Contexts of Stilinovic’s Artistic Practice

Stilinovic’s artistic practice is informed by Conceptual Art, with which it shares a questioning of traditional modes of production and distribution. However, this dialogue is more playful and does not lead in Stilinovic’s work to a subordination to the aesthetics or intellectual premises of the Conceptual Art concept.⁷ The seriousness

were then duplicated and distributed as multiples. Beuys, who was working on a renewal of the concept of capital and intensively explored the theme of “money”, intended to invalidate the notes and to criticize the power of money. On a ten-DM note he wrote “Art=Capital” twenty times, 1979. In this way he pursued his concept of creativity as the real capital of society and the center of human abilities. In the sense of Beuys’ criticism of the devaluation of human labor through money, which is reduced to a tradable object, Stilinovic writes on a bank note “work is paper”.

6 Cf. Branka Stipančić, Mladen Stilinovic. *Living means never having to attend court*. In: Mladen Stilinovic. *Umetnik na delu/Artist at Work 1973-1983*, Ljubljana: Galerija ŠKUC 2005, p. 9-25.

7 Cf. Igor Zabel, op.cit., p. 44. There is also information about Stilinovic’s relationship to Conceptual Art in the interview with the artist by Branka Stipančić, *Living means never having to attend court*, op.cit., p. 35.



Geometrie der Zeit / Geometry of Time, 1993/1977

and severity of conceptualist reflection is also contrasted by Stilinovic's work, which is just as serious as it is funny, as astute as it is emotional. Stilinovic contrasts the sophisticated aesthetics of Conceptual Art with the simple—he likes to use the word “messy”—aesthetics of the street and the market.⁸ Not only Stilinovic's aesthetics, but also his procedures and techniques rarely come from the field of art, but rather from everyday life. Part of the “new art practice” that developed in the seventies in Yugoslavia was the removal of a modernist understanding of art as an individualist form of expression and an autonomous field.⁹ “Professionalism” as the notion of being able to do something or being in possession of a special skill, was called into question. An important concept was “demystification”: the materials one worked with were to be demystified, also the forms associated with art, the situations in which it was presented, and the profession of being an artist.¹⁰ The Yugoslav artists who decided to work like this turned to everyday reality, which became a workshop as well as the setting for the new production of art.

A large group of works in *Money Room* consists of pieces on red or pink artificial silk: works on paper and collages of photos or bank notes are stapled or sewn onto oblong or square pieces of fabric, text is applied to others with paint. These “banners” show phrases and colloquial platitudes such as “Save shiny money for a rainy day”¹¹ or “Pay and go”. These sayings involve instructions that are intended to influence the conduct of everyday life.

The cloths hung on the wall recall the banners that were a familiar element of socialist streets and addressed the citizens with various messages in squares, streets and shop windows. Banners were also a medium conventionally used by the *Group of Six Artists*, which Stilinovic belonged to in the seventies. They appropriated this official format for communicating ideology in urban space to convey their personal messages.¹² As the Croatian author Jadranka Vinterhalter has described the practices of the group and their concerns: “The need for communication and for the direct transmission of their messages to the public both through the work and artists statements.”¹³ The “exhibition actions” the *Group of Six Artists* aimed to develop more democratic exhibition models and included production and reception equally. These “exhibition actions” took place in public, in a park, in a square or on the street, where every passer-by was potentially part of the audience.

In 1975 Stilinovic hung up a banner across a street in Zagreb, which proclaimed: “Ađo loves Stipa”. In its form it mimicked the aesthetics of official appeals. With an intimate expression of love in public space it intervened in the socialist monopoly on information in urban space. Banners were part of everyday socialist life,

8 Of course there are predecessors for this as well; Stilinovic himself mentions, for example, the Russian Neo-primitivist Mihhail Larionov and his circle.

9 Cf. Ješa Denegri. *Group of Six Artists*. In: *Grupa Šestorice Autora/The Group of Six Artists*. Exhibition catalogue, Zagreb: Institute for Contemporary Art 1998.

10 Ibid., p. 79

11 Literally from the Croatian: “Save white money for a black day”.

12 The usage, alteration and distortion of banners is frequently found in Eastern European art, for example in the work of the Moscow artist duo Komar and Melamid or in the practice of the group *Collective Actions* that was active in the seventies, also in Moscow.

13 Jadranka Vinterhalter. *Group Phenomenon*. In: *Grupa Šestorice Autora/The Group of Six Artists*, op.cit., p. 45.

yet their messages were hardly noticed. An “inverted” message of this kind—the private sphere breaking into the ritualized space of ideology—must have generated surprise and confusion, but also a comical effect at the same time. The gesture also alludes to the fact that in socialism everything was to be made public, transparent, and collectively arranged.

The color red also belonged to everyday socialist life. In contrast, the color pink, which Stilinovic also frequently uses, stands for both kitsch and the bourgeoisie. Stilinovic is especially interested in the shop windows arranged by normal small businesses, in which the ideological precepts of socialism—such as certain slogans, Tito portraits, Yugoslav flags or just the red banners—conjoined with the private ideas and practices of the merchants. Not least of all, these shop windows reflect the relationship between ideology and everyday life.

In addition to the appropriation of the public decoration of everyday socialist life, Stilinovic turns to the market and the street as places marked by simple actions, and whose processes are not characterized by abstraction and aestheticification. In *Geometry of Time*, 1993/1977, for example, by placing the works on newspapers spread on the floor, he repeated the gesture of the people in the market displaying their goods. The simple “poor” materials, such as cardboard and newspapers, and the techniques he uses, or the rough, almost sloppy handwriting are equally inspired by the do-it-yourself design of the cardboard signs of market stands and shops. The simplicity and functionality of everyday design from the street, the directness with which it addresses us, are moments that fascinate Stilinovic and which he takes up in his artistic practice. As he quotes and aestheticizes the gestures, though, he does not show them as being unique, but rather political; it is the personal positions and different appropriations within a communication system that interest him in everyday displays.

The Value of Words

In the small text *Fußschrift* (Footer) from 1984 Stilinovic explained the starting point of his work as the question of how one expresses something personal in a language whose words or images are “not mine”,¹⁴ a language that is “occupied”, whose elements are already determined by meaning. From this perspective, language—words as well as pictures—is altogether no personal instrument of the individual, but rather of a society with its politics and ideology. Roland Barthes has shown how conditions are affirmed through the use of languages and seemingly innocent symbolic systems. Specifically because power is exercised through it, Barthes calls language violent. Violent “politically contaminated” language is one of the subjects of Stilinovic's work. He examines its force and effect in his series of work on sayings and everyday phrases. For example, he writes adages and platitudes on plates, which he previously painted with geometric patterns reminiscent of Constructivism. After a visit to New York in

14 He wrote: “I would like to paint. I paint, but the picture betrays me. I write, but the written word betrays me. My pictures and my words become ‘not-my’ pictures and ‘not-my’ words. (...) If colors, words, materials have different meanings, what is it that their meaning is based on, and what does that mean, or does it even mean anything at all—or does everything come to nothing, to a deception?” Quoted from Georg Schöllhammer. *Mladen Stilinovic: Retrospective in the Flat*. In: *Springerin*, Vol. 1, 2004, p. 71.

the nineties, he created an ensemble of five works: these were small format paintings on wood panels, the surfaces of which were divided into irregular rectangular fields and painted with different colors. A one-dollar bill and reproductions taken from magazines are collaged respectively on this colorful, geometric grid. With stencils Stilinovic added words like “pretty”, “charming”, “sweet” or “nice”, thus parodying a “jargon” of the New York art world, which makes the specific everyday usage of language into categories of art education: “pretty”, “sweet” or “charming” like modern interior on the page of a magazine or children playing ball in one of the pictures.

Stilinovic shows how surplus value is created with language. Not the forms themselves, but the meanings associated with them—the adjectives—determine the value of an (art) object. In another series Stilinovic writes the frequently used vocabulary of art jargon on bank notes: “interesting”, “subtle”, “cultured”, “refined”, “unique”.

Art and Society

Yet there is also another theme suggested in the colorful geometric patterns: the complex legacy of geometric art. Geometric art is regarded as the epitome of engaged art, which sought on the one hand to change the entire world of life with a new aesthetic and on the other hand was integrated by a (corporative) aesthetic of the “universal harmony” (Herbert Read) of the bourgeois capitalist society, which it once wanted to change. Whereas geometry once embodied the drive for an emancipated society whose ideals were collectivity and commitment, the abstraction that became established in the postwar period stood for values like individualism and freedom, conveying the interests of capital and not those of the working class.

But also in Eastern Europe—in the context of adapting artistic creation to the doctrine of Socialist Realism—the geometric form language became a field of individual and romantic internationalization, a more private protest against the totalitarianism of the socialist cultural policy. Stilinovic integrated the ambivalence inherent to geometric abstraction (and the avant-garde in general) in his works with his use of color and form. Just as he is interested in the details of everyday life, he is also interested in the function(s) of art in society and its connection with claims to power. Yet his position is different from that of the avant-garde of the early 20th century. Sceptical about the potential of art to contribute to social change, Stilinovic investigates its relationship to power. The focus of his attention is on the “afterlife” of utopias.¹⁵ When is a utopia of liberation turned into a gesture of authority? What is the continued impact of utopias, whose claims have been buried, but whose aesthetic forms and architectural productions are still accepted and applied?

One artist that Stilinovic frequently refers to is Kazimir Malevich. It is widely known that the Suprematism invented by Malevich was not solely an artistic style, but a world view—an aesthetic, but also a social program. Malevich understood his Suprematist pictures as descriptions of an ideal future world “liberated” from material and political interests. Another reference to Malevich is found in Stilinovic’s “white works”. In Malevich’s Suprematist system white stands for nothingness, for emptiness; the white area designated an undetermined field, an infinity, but in a positive sense as a liberation.¹⁶ In 1986 Stilinovic painted an old-fashioned alarm clock

completely white, except for the number zero (the hour 10), which is visible through a small rectangle left open (cf. p. 44). The white clock undermines the thinking upheld in both capitalism and socialism that work is to be regarded as the most important condition legitimizing existence. The work additionally links this principle with the question of the economicization and rationalization of life by means of time. In contrast to this, in the text *The Praise of Laziness*, which also refers to Malevich, Stilinovic proposes a concept of laziness as *the* precondition for making art at all.¹⁷ He criticizes the model of the “western” artist, who is compelled—as Stilinovic sees it or at least polemically asserts—to establish himself “professionally” and routinely produces objects for the art business. The activity of the contemporary unofficial artist in socialist countries—who is not commissioned by the state and involved in the ideological education of the citizens—is regarded as being lazy or not working. This theme was dealt with in a series of black and white photographs created in 1978, *Artist at Work*, showing the artist in bed. In the photos, Stilinovic’s eyes are sometimes closed, as if he were asleep, then they are open again, as though he were thinking about something. In some photos he is turned towards the viewer, in some he has his back turned. The various positions subtly reflect the ambiguous position of artistic work and its status in (socialist) society. Yet the tone of the work is not tragic; on the contrary, with a certain irony and self-assured nonchalance the photos also transport something of the comfortableness and benefits of being an artist. If the social consensus is that artists are lazy, then you can either try hard to prove the opposite, or—like Stilinovic—assert this idea specifically as a quality with an incomparable potential for private life and artistic practice.

Grammar, Rearrangement, Bricolage

One concept that Stilinovic applies in relation to his work is grammar.¹⁸ What interests Stilinovic is investigating conventions (laws) and dissecting the construction (the edifice) of grammar. From a semiotic perspective, art is, pictures are a specific language, the functions of which can be investigated and identified. For Stilinovic grammar thus metaphorically stands for a system for ordering the world, which structures life and everyday living. Stilinovic seeks to show this order and its way of linking things, at the same time conveying the relativity of these links, the conventionality of this value system. In a staged reality held together by rules, his intention is to incite disorder or—as Stilinovic himself describes it—“anarchy”. In a short text *Insulting the Anarchy* Stilinovic writes: “I (...) fight for the disintegration of the system, of the grammar.”¹⁹

Stilinovic’s work is characterized by a heterogeneous selection of materials and techniques. He takes up the most diverse materials that are already lying around as finds from everyday life, such as newspaper clippings, cardboard or money.²⁰ He

17 Mladen Stilinovic. *The Praise of Laziness* (1993). In: Spomenka Nikitovic. *Mladen Stilinovic*. Zagreb: SCCA 1998, p. 29.

18 Conversation between the author and the artist, December 2007.

19 Mladen Stilinovic. *Vrijedanje Anarhije*. Exhibition catalogue, Maribor: Kibla 2007.

20 In the interview *In God/Money We Trust* Stilinovic explains that he works directly with bank notes to avoid visiting the office supply shop where he buys paper with the money. He sees this as a method for saving time, which is connected to the significance of laziness; cf. in this publication p. 105.

86 15 Conversation between the author and the artist, December 2007.

- 16 A direct reference in this context might be Stilinovic’s work *White Absence*, 1991-1996.

collects pictures, photos, phrases and quotations from ideological or everyday language, which he reworks, combines, transforms and then places in a new context. He often works with what is left over from earlier works. This resulted, for instance, in the mobiles made from the remainders of bank notes, from which he had cut out symbols, numbers or signs for other works and collages. His practice, which he describes himself as rearrangement, recalls the procedures of the bricoleur described by the French sociologist Claude Lévi-Strauss.²¹ The bricoleur tears his material from its original context and meaning and uses it in a new way. The result of this tinkering is, according to Lévi-Strauss, the recombination of the material—a new universe—whereby something always indicates the original use of the material, and the fragments used remain visible. The activity of the bricoleur is constructive; he rearranges the world, but his projects—and this is how he differs from the engineer—are not final, but are open to change: they are created to be destroyed again.

Yet the figure of the bricoleur is also interesting in another respect in reference to Stilinovic's artistic concept: the bricoleur counters the professional distribution of labor in various disciplines. Several works show Stilinovic's interest in the models of artistic labor and in the position of the artist in society. He consciously explores the (professional) image of the artist. This is evident not only in references to other artists, art directions and artistic practices, but also in the playful (self-) stagings that are found in *Money Room* and other work complexes. In the work *Sing!*, 1980, a black and white portrait of the artist is attached to red fabric. A 100-dinar note is stuck to the artist's forehead. Below the photo the instruction "Pjevaj!": Sing! is written in red letters (cf. p. 61). The image refers to the tradition of spitting on a bank note and sticking it to the forehead of public entertainers like street musicians. This ritual is based on a certain power relationship. Does Stilinovic identify the position of the artist with the street musician here? Then he possibly alludes to the status of the contemporary artist in 1980 in Yugoslav society; sometimes tolerated, sometimes needed, but also not really respected. But like *Artist at Work*, Stilinovic's work is not to be grasped with an ethical and moral interpretation. Even he says about the work: "Many are shocked with the gesture because of the spit. I think it's in fact really friendly. You can also just give the money and the singer spits on it himself and sticks it to his forehead. On the other hand, 'sing' also has another meaning, when the cops interrogate someone, they tell them to 'sing', to provide information. I pasted money onto my own forehead and told myself to sing. It is self-ironic, but I'd also like to earn some money."²²

21 Cf. Claude Lévi-Strauss. *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, p. 29-30 (La pensée sauvage. Paris: Plon, 1962)

22 In *God/Money We Trust*, op.cit., p. 108f.

Ideology

Finally the question arises as to the significance and criticism of political power in Stilinovic's work, in which numerous ideological and political figures and motives are found.²³ This question is also relevant in reference to the specific political context of socialism in Yugoslavia, in which a part of the work from *Money Room* was created. In the aforementioned text from 1984 Stilinovic explains that the subject of his work is the language of politics; the reflection of politics and ideology in everyday life.²⁴

According to the French philosopher Louis Althusser, who developed in his 1969 essay *Ideology and Ideological State Apparatuses* a concept of ideology as the invocation of subjects, the place where ideology is carried out is in everyday life and everyday actions. Ideology is realised in the everyday practices and rituals of individuals that are regulated by the state apparatus.²⁵ Public life in socialism was visibly coded by political and ideological signs. The way the citizens conducted their life was organized and controlled by the state. To elude this indoctrination, a protected private sphere with close friendships developed. Whereas ideological gestures and rituals were repeated in public, they were "unmasked" as soon as one was among friends. However, the Slovenian philosopher Slavoj Žižek, who has extensively investigated the function of ideology in the Eastern Bloc in his texts, shows that these two spheres of the public and the private were closely connected. Žižek's criticism is directed to the questionable assumption that ideology can be escaped in private life.²⁶ The idea of an ideology-free, non-politicized space is an illusion and itself an ideological construction. The question facing a critical art practice is thus, what position can you take in a system that manipulates? Stilinovic's work, which developed in the mid-seventies, is not a heroic confrontation with this problem, seeking to (morally) reveal the "insincerity" of the system or insisting on an autonomy of art outside the realm of ideology. One strategy against this, with which Stilinovic and many of his generation countered power, is the playful appropriation of the formats of political ideological language, which is taken to the point of absurdity through repetition, twisting or fragmentation. Several works by Stilinovic refer to the jargon of socialist ideology, such as the piece *An Attack on My Art is an Attack on Socialism and Progress* from 1977. Absurdity is used as a mechanism of self-protection in a reality that has subjected the whole of social life to a despotic regime. Stilinovic is less interested in revealing the "secret" of power, but rather in investigating the forms of this power: Through which kinds of visual, linguistic and ritual figures of everyday practice is

23 According to Marina Gržinic, the social political character of Stilinovic's work is found in the criticism of ideology; cf. Marina Gržinic. *Mladen Stilinovic – Strategies of the Cynical Mind*. In: Mladen Stilinovic. *Exploitation of the Dead*. Zagreb: Museum of Contemporary Art 2007. In this essay Gržinic analyzes in detail how Stilinovic and his work relate to ideology.

24 Cf. Schöllhammer, op.cit.

25 Louis Althusser. *Ideology and Ideological State Apparatuses*. In: Louis Althusser. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: Verso 2001. Althusser rejects the humanist notion of a sovereign subject that acts and argues according to his ideas. Rather, this conception of the subject is itself the product of ideology.

26 Cf. Slavoj Žižek. *Das genießerische Gesetz*. In: Slavoj Žižek. *Die Metastasen des Genießens: sechs erotisch-politische Versuche*. Vienna: Passagen Verlag 2000.

power constituted in life? As one of the most powerful symbols of power, through which dominant reality is affirmed and celebrated, money takes on a central role in Stilinovic's work.

Stilinovic is often described as a cynic, presumably because of his direct, almost absurd manner of documenting and interpreting facets of everyday reality. The cynic, however, as described by Peter Sloterdijk, keeps the world at a distance.²⁷ Stilinovic, on the other hand, enters into reality. He regards the world sceptically, but never indifferently. The words that he uses often in conversation when he describes the world are “crazy” and “strange”—and he lets what is strange and crazy guide him. #

Translated from German by Aileen Derieg and Sophie Sedgwick

27 Žižek's criticism of the position of the cynic is that ideology (ideological illusion) is not actualized in theory or in knowledge, but in practice, in action. He says it is more important to recognize how this illusion structures and organizes our everyday reality, than to recognize it as an illusion that masks true reality and hides it from us. According to Žižek, cynical distance is only a compromise. To understand how ideology functions, one must pursue the forms (the images, actions and language) it assumes and in which it is materialized. Cf. Slavoj Žižek. *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso 1989, p. 28ff.

An Gott/Geld glauben wir

Interview von *Branka Stipančić*

Branka Stipančić: du hast schon während der Gymnasialzeit die Schule verlassen. Warum wolltest du nicht zur Schule gehen?

Mladen Stilinovic: Weil mir die Schule unglaublich an die Nerven gegangen war und jeden Tag als ich zur Schule ging, bekam ich Bauchschmerzen. Ich sah nicht ein, warum bestimmte Dinge gelehrt wurden, beziehungsweise ich sah keinen Grund, sie zu lernen. Und nach und nach hörte ich damit auf. Und das ist auch gut so! Ich lernte das, wovon ich dachte, dass ich es sollte und damals interessierte mich der Film. Ich sah mir sämtliche Filme an. Ich studierte die Literatur, die Lyrik, die visuellen Künste – also hatte ich ausreichend zu tun. Es interessierte mich die Philosophie, zu einer Zeit insbesondere die Sprache, so dass ich alles Bemerkenswerte gelesen hatte, was dazu in Übersetzungen vorlag. In den Sechzigern war in Zagreb der experimentelle Film sehr stark und ich drehte am Anfang der Siebziger meine ersten Filme.

Du hattest nie überlegt, dich an der Kunstakademie einzuschreiben?

Nein, weil mich der Avantgardefilm interessiert hatte, daher ergab sich kein Sinn, an der Kunstakademie zu studieren.

Und die Filmregie?

Auch die Regie nicht. Soviel an Regie lernt man in der Praxis. Ich drehte und schnitt meine Filme selbst.

Warst du schon in der Jugend faul?

Doch, ja. Aber im Sinne, dass ich meine Zeit planen und mich mir selbst widmen konnte.

Wie bist du auf den Gedanken gekommen, Geld für Deine Arbeit zu benutzen?

Ich weiß nicht, woher mir diese Idee kam. Ich entsinne mich einer Arbeit, auf der eine Münze aufgeklebt war und auf der geschrieben stand: »Spuck das aus«. Das war eine Seite in dem Buch *Sie sprachsprachen zu mir dir*, 1973, das ich mit der Hand hergestellt hatte; es bezog sich auf die Sprache der Kinder. Später befasste ich mich mit dem Verhältnis von Kunst, Sprache und Ökonomie, so, dass Geld natürlich ins Spiel kam.

Hattest du damals Arbeiten anderer Künstler gesehen, die in ihrer Arbeit Geld verwandten?

Ich erinnere mich nicht, Arbeiten gesehen zu haben, in denen mit echtem Geld gearbeitet wurde. Ich kannte Warhols *One Dollar Bill*, ich wusste von Duchamps Arbeit mit dem Scheck oder von der Yves Kleins mit dem Gold, von Heartfields Collagen usw. Ich kannte die Arbeit Goran Trbuljaks, in der er das Geld, das er für das künstlerische Material bei den Malerwochen bekam (das er aber als konzeptueller

Künstler nicht brauchte), über mehrere Tage bei der Bank abgehoben und wieder eingezahlt hatte. Vlado Martek und mein Bruder Sven hatten auch bereits mit Geld gearbeitet.

Gefallen dir Geldscheine als visuelles Material?

Das würde ich nicht sagen. Als ich zum ersten Mal das moderne Design des holländischen Geldes gesehen hatte, fand ich es sympathisch, während mir das übrige Geld, das ich bis dahin kannte, nicht gefiel. Es erschien mir pathetisch und sozial-realistisch, vom Dollar bis zu unserem Dinar.

Welche Geldscheine hast du benutzt?

Am meisten arbeitete ich mit Dinarscheinen, jenen mit dem Bild des Arbeiters, dann mit der Skulptur von Augustincic, die in den Vereinten Nationen steht – beide sehr sozialrealistisch; später verwendete ich Scheine mit dem Bild Titos. Ich mochte den Schein mit dem Arbeiter, weil damit eine tragische Geschichte verbunden war. Seine Freunde hatten ihn nämlich überzeugt, dass er vom Staat ein Prozent bekommen sollte, weil sein Bild auf dem Schein stehe. Er verklagte den Staat, begann zu trinken und sein Leben nahm einen tragischen Verlauf. Den Reiter mag ich, weil man immer behauptet hatte, den sozialistischen Realismus hätte es bei uns kaum gegeben. Während wir doch den »Sozialismus« permanent in den Händen hielten.

Welches Verhältnis hast du zum Gegensatz von reich und arm?

Ich habe kein Verhältnis dazu. Die Armut ist nichts Schlechtes.

Im Text Lob der Faulheit, 1993, hast du geschrieben, »so wie das Geld Papier ist, so ist die Galerie ein Zimmer«. Was meinst du damit?

Das bedeutet, dass ich mich zu ihnen verhalte, als hätten sie keinen Wert. Ich kann Geld als Papier behandeln und die Galerie als ein Zimmer; einen Tag stelle ich in meinem Zimmer aus, am nächsten in der Galerie. Ebenso steht es mit dem Geld, an einem Tag ist es mir wichtig, am nächsten nicht. In sozialistischen aber auch in Übergangsländern kam es tatsächlich vor, dass Geld zu Papier wurde, es verlor nach einigen Jahren seinen Wert. Geld ist das einzige Zeichen, das von allen verstanden wird. Es ist ein großes Thema. Geld wie Brot sind Symbole der Macht. Im Zusammenhang meiner Ideen über die Kunst habe ich mit dem Geld als Macht, mit dem Geld als Ohnmacht gearbeitet ... Ich habe immer mit echten Geldscheinen gearbeitet, obwohl ich glaube, dass jeder Staat ein Gesetz hat, das die Vernichtung von Geld untersagt. Es war immer schon ein Vergehen.

Eine deiner Arbeiten heißt Doppelpes Vergehen, 1979; auf einen Zehndinarschein hast du die Flagge gemalt.

Es gab in Jugoslawien ein Gesetz zum Schutz der Flagge, in dem vorge-schrieben war, wie und auf welchen Orten sie erscheinen darf. Wenn man sie auf einen Geldschein anbringt, ist das obendrein auch Geldvernichtung.

Warum begebst du gesetzwidrige Handlungen? Um zu provozieren, um Deine Verweigerung des Gehorsams zu demonstrieren?

Ich habe nicht die Absicht zu provozieren. Ich bin ein freier Mensch und

mit allen Dingen arbeite ich frei, so auch mit dem Geld. In meiner anarchistischen Einstellung haben Autoritäten oder Hierarchiewerte keinen Platz. So bin ich erzogen worden und so denke ich auch heute. Meine Arbeiten mit Geld sehe ich auf die gleiche Weise wie die Arbeiten »über den Schmerz«, jene, die keinerlei Provokation enthalten. Ich kann Künstler verstehen, deren Arbeiten bisweilen provozierend sind, aber nicht jene, die ihre Arbeit auf der Provokation aufbauen. Dies ist leichtfertig. Wenn die Provokation das Ziel ist, ist das in meinen Augen sinnlos.

In deiner Familie existiert eine Tradition des Anarchismus – dein Vater neigte dazu wie übrigens auch dein Bruder Sven, du selbst hast viel anarchistische Literatur gelesen.

Ja. Wobei ich sagen muss, dass mein Vater mich nicht erzogen hat, er starb als ich zehn Jahre alt war. Meine Mutter war auch eine sehr freie Person. Ich selbst bin so, doch weiß ich nicht, ob die Ursache im Temperament, im Wissen oder in der Neigung liegt. All das vermischt sich und wenn der Mensch erwachsen wird, wählt er das, was ihm am Nächsten kommt. Mir kam der Anarchismus am Nächsten. Ich teile einfach manche anarchistische Ideen. Ich bin nicht Mitglied irgend einer Partei, jede Vereinigung mit einer größeren Gruppe ist mir fremd.

Was aus der anarchistischen Theorie ist deiner Anschauung vom Geld verwandt?

Die Missachtung von Autoritäten, zuallererst der des Staates. Wenn ein junger Mensch das begriffen hat, ist er schon ein Stück freier, dann braucht er auch das Geld nicht ... Der italienische Philosoph Ferruccio Rossi Landi hatte mich ange-zogen, der über Sprache als Ökonomie schrieb und die Sprache mit dem Geld in Verbindung gebracht hat, usw. Danach Proudhon – sein berühmter Satz: »der Besitz ist ein Diebstahl« – seine Ideen waren mir bedeutsam, als ich an den Bildern *Mein-Dein* (Moje-tvoje) gearbeitet hatte...

Nenne einige deiner Arbeiten, die die Ökonomie betreffen.

Es gibt eine Arbeit, wo auf dem Geldschein der Zusatz »höherer Wert« geschrieben steht, was sich sowohl auf die Ökonomie als auch auf die Kunst bezieht. Also, je mehr Geld, um so schöner die Kunst und die ist ja mehr Wert. Bei einigen anderen habe ich mit den Ziffern auf Geldscheinen gearbeitet, ich fügte Nullen zum angegebenen Wert hinzu oder nahm Nullen weg. Eigentlich war das eine Art von Falschgeldherstellung.

Gehören zu dieser Gruppe von Arbeiten auch jene mit Geldscheinen, auf denen du mit Blut geschrieben hast – noch einem starken Symbol – und zwar die Wörter: interessant, stark, raffiniert, subtil, fein?

Ja, es waren dies Arbeiten über den ökonomischen Wert, der mit Attributen dargestellt wurde, welche sich sowohl auf die Ökonomie als auch auf die Kunst bezogen. Ich hatte mit meinem eigenen Blut geschrieben, natürlich.

Was ist daran natürlich?

Weil ja dadurch der Wert gesteigert wird. Da ist die künstlerische Handschrift, die DNS, allerlei ist darin enthalten. Ich mischte verschiedene Blutarten, meines mit Schweineblut zum Beispiel. Würde das irgendwann später jemand analysieren wollen, würde er sich fragen, um was für ein Hybrid es sich hier handelt – halb Mensch, halb Tier.

Wenn du mit Geld arbeitest, collagierst du, vernichtest es physisch, aber den Wert vernichtest du nicht. Du recycelst es, indem du ihm einen höheren Wert verleihst, es zur Kunst beförderst. Das ist dann keine Vernichtung.

Vom rechtlichen Standpunkt ist das Vernichtung, weil es nicht erlaubt ist. Jeder Staat kann so und so viel Geld drucken, die Zahl muss stimmen und so weiter und niemand ist berechtigt, es zu vernichten. Dass ich den Wert zusätzlich erhöhe, geht den Staat nichts an. Ja, vom wirtschaftlichen Standpunkt aus erhöhe ich den Wert. Die Arbeit mit den Geldscheinen sehe ich als eine Art Faulheit, was ein wichtiges Thema meiner Arbeit ist. Anstatt in ein Schreibwarengeschäft zu gehen, um für Geld Papier zu kaufen, arbeite ich direkt mit dem Geld.

Ja, aber zuvor musstest du es verdienen.

Eine Arbeitsphase wird übersprungen und man gewinnt an Zeit. Das alles ist im Bereich der Kunst, der Ideen, Fiktionen, Utopien oder wie auch immer.

Wie kam es, dass dir das Thema der Faulheit ein so wichtiges Phänomen und Thema der Kunst wurde?

Ich hatte Lafargues Texte über die Faulheit gelesen und die Ökonomie interessierte mich. Auf der anderen Seite begann man in den Siebzigern immer mehr über die Reduzierung der Arbeitszeit zu reden. Außerdem war der Begriff der Faulheit der Gegensatz zu dem, was man im Sozialismus über die Arbeit sagte. Diese Praxis von Arbeit war freilich vollkommen ineffizient. Es ist bekannt, dass im Sozialismus kein Mensch im Stande war, eine Fabrik oder die Arbeit in einer Fabrik anständig zu planen. Auch vor diesem Hintergrund betonte ich das Phänomen der Faulheit. Es ist viel geschrieben worden über das »Oblomowtum«, die Faulheit in der russischen Literatur und Geschichte – bei Bakunin ... Das fand ich interessant, so dass ich die Faulheit praktiziert und erlernt habe. Es geht nicht um die Produktion. Man muss bestimmten Dingen Wert verleihen beziehungsweise anderen den Nichtwert.

Du hast einmal gesagt, dass im Westen die Künstler nicht faul sind und dass es deshalb im Westen keine Kunst gäbe.

Davon bin ich immer noch überzeugt. Sie kümmern sich um zu viele Dinge, die für die Kunst völlig unwichtig sind – Produktion, Erfolg, Galerien, Galeristen...

Mir erscheinen Deine Arbeiten sehr direkt: Arbeit – Geld – Nahrung: Du schreibst auf den Tellern »Wer nicht arbeitet, soll nicht essen«. Du legst Geld in die Teller, zusammen mit Eiern ... Warum magst du diese direkte Sprache?

Ich nenne das die einfache Sprache. In den meisten Arbeiten verwende ich Dinge aus dem Alltag: einen Teller, einen Löffel, Geld, Eier, Kuchen ... Sie sprechen von der Macht und der Erpressung des Staates und über die Mechanismen des Staates, der uns über das Geld manipuliert, über die Sprache, durch verschiedene Geschäfte usw. Natürlich, die Arbeiten sind direkt, aber ebenso poetisch, obgleich das vielleicht nicht offensichtlich ist. Das kommt von unserer Wahrnehmung her, wir erleben Geld nicht als poetisch. Obgleich es mir erscheint, dass der Arbeit *Ei Geld* (fortlaufend seit 1996, vgl. S. 48, Installation im Grazer Kunstverein) mit 5-Euronote, die aus einem Teller auf dem Boden der Galerie besteht, in dem Geldscheine in Eierflüssigkeit getaucht sind, ein poetischer Geist innewohnt. Sie ist recht befremdlich in ihrer Materialität und der gelben Eierfarbe.

Warum kommt neben den Sprüchen, die du auf die Teller geschrieben hast, so oft das Wort »Tod« vor?

Sprüche wie »Wer nicht arbeitet, soll nicht essen«, »Zeit ist Geld«, »Wer arbeitet, fürchtet nicht den Hunger« beinhalten eine Botschaft des Todes. Ich habe nicht neben jeden Spruch das Wort Tod gesetzt, sondern nur neben jene, die mir erschienen, als trügen sie in sich eine tödliche Konsequenz. Sie klingen bedrohlich. Das sind alte Sprüche, die bei allen Völkern existieren. An ihnen interessiert mich jedoch nicht ihre Ethnographie, sondern die Tatsache, dass die Politiker auch heute in der ganzen Welt diese Weisheiten benutzen. Hier findet gerade ein Wahlkampf statt und wieder werden die gleichen Slogans wiederholt: Arbeit, Ruhe und Ordnung.

Einige Male ist es vorgekommen, dass dir in Ausstellungen gerade die Arbeiten mit dem Geld gestohlen wurden und nicht andere. Was meinst du, warum?

Es handelte sich immer um dieselbe Arbeit. Auf dem Zwanzigmarkschein hatte ich die Ziffer fortgewischt und mit Papier des gleichen Scheines ausgefüllt. Ich collagierte also so, dass die Intervention nicht zu erkennen war. Das hatte ich auch mit dem Dinar und dem australischen Dollar getan. Sowohl in Deutschland, in Zagreb als auch in Australien wurde im Grunde dieselbe Arbeit gestohlen. In Deutschland erhielt ich eine Entschädigung, in Kroatien erhielt ich etwas in Naturalien und in Australien nichts, weil ich in einer von Künstlern geführten Galerie ausgestellt hatte, so dass keine Versicherung abgeschlossen war.

Stehen das Thema der Arbeit und das der Faulheit irgend wie in Verbindung miteinander?

Zum Thema Arbeit und Faulheit habe ich viele Arbeiten. Bekanntlich war Arbeit das wichtigste Wort der politischen Propaganda. Andererseits war intellektuelle Arbeit verunglimpft und erst recht die künstlerische. Um von der Abschätzung gegenüber künstlerischen Arbeiten, wie ich sie machte, gar nicht zu reden. Daher begann ich über das Verhältnis von Arbeit und Faulheit nachzudenken. Die Fotoarbeit *Künstler bei der Arbeit*, 1978 (vgl. S. 74) spricht über die Schwierigkeit, den Wert von Arbeit in Situationen zu erkennen, in denen nichts getan zu werden scheint. Später entwickelte sich das fort. Ich las über die Faulheit auch bei Malewitsch. Erst später war ich bei Duchamp auf eine Formulierung gestoßen, die mir gefiel: »Ich bin der Meinung, dass es vom ökonomischen Standpunkt ziemlich schwachsinnig ist, wenn man arbeitet, um zu leben«. So vervollständigte sich das.

Welche Rolle gibst du dem Geld?

Es ist wichtig, darf aber im Leben nicht entscheidend sein. Der Mensch kann mit Geld sich selbst oder andere erpressen. Das ist unschön.

Zur Arbeit Geld Environment, die du zuerst in der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Zagreb 1980 (vgl. S. 110f) und später im Van Abbemuseum in Eindhoven gemacht hast, sagtest du einmal, daran habe dich interessiert, dass der Zuschauer einerseits versucht, die von der Decke herabhängenden Geldscheine zu erreichen und andererseits auf dem ausgeschütteten Kleingeld herumtrampelt.

In unserem Leben finden wir uns oft in solchen Situationen wieder: Ohne es zu wissen, gehen wir auf dem Geld, werfen es fort und kümmern uns nicht darum,

während wir gleichzeitig vom großen Geld träumen. In Zagreb machte ich das Ambiente mit Dinaren und einigen Devisen, in Eindhoven mit Euros. Es ist für mich wichtig, dass es jeweils das Geld ist, das im Umlauf ist.

Neben den Arbeiten mit Geld hast du oft Sprüche auf Seide oder auf Tellern ausgestellt...

Ich hatte mit Sprüchen gearbeitet, obwohl ich sie nicht mag. Sie interessierten mich, weil sie widersprüchlich sind. Sei es, dass sie über Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit reden, sei es über Armut und Reichtum. Sie sprechen gegen das Geld, aber auch dafür. Zum Beispiel »Geld ist die Quelle allen Übels«, aber auch »Unser Dinar ist wertvoll, ohne sind wir alle arm«. Es war für mich interessant, dass ich sie auch in Schulbüchern fand. »Spare in der Zeit, so hast du in der Not« fand ich in einem Elementarbuch, das vor dem Zweiten Weltkrieg gedruckt wurde.

Den Kindern wird ökonomisches Verhalten beigebracht. Das Geld ist die Quelle allen Übels, aber man soll es für schwerere Tage aufheben. Du hast in der bekannten Ausstellung Das fünfte Element / Geld oder Kunst in Düsseldorf ausgestellt...

In der Ausstellung ging es um das Geld durch die Jahrhunderte und es wurde nicht nur Kunst, sondern auch Numismatik ausgestellt. Ich hatte 88 Rosen für Genosse Tito (vgl. S. 18f) ausgestellt. Diese Arbeit war während der großen Inflation bei uns entstanden; es ging um einen Geldschein mit dem Bildnis von Tito, dem damals größten Geldschein, welcher aber nach 5 Jahren nur noch 5 Para wert war. Damals sprach man über 88 Rosen anlässlich von Titos Tod, der in seinem 88. Lebensjahr gestorben war.

Eine deiner Arbeiten mit Geldscheinen nennst du Der zweite Tod. Was bedeutet das?

Auf dem Geldschein mit Titos Bild hatte ich das Geburts- und Todesjahr Titos geschrieben und klebte darauf eine Fünf-Para-Münze, was den zweiten Tod Titos bezeichnete.

Gegenüber Titos Politik bist du ironisch.

Eigentlich nicht. Dies waren Tatsachen der damaligen Zeit. 1990 ging vieles unter: Der Sozialismus, der Staat usw.

In deinem Atelier hast du von 2003 bis heute mehrere Ausstellungen gemacht, zu verschiedenen Themen, mit denen du dich beschäftigt hast. Das waren die Themen Rot-Rosa, Wörter-Parolen, Zeitungen, Fotografien, Geld, Bücher, die Beleidigung der Anarchie. Im Kunstverein in Graz hattest du ein solches »Zimmer« gezeigt – mit Arbeiten über das Geld. Sie hieß Über Geld und Nullen, 2006.

In dieser Ausstellung hatte ich Arbeiten mit dem Geld und Arbeiten mit den Nullen. Manche Arbeiten mit den Nullen hatten mit der Inflation zu tun, aber ich zeigte auch Arbeiten zu meinen Überlegungen über die Nullen und das Nichts, über das Abziehen von Nullen...

In welchem Zusammenhang erscheint das Geld im Zyklus Die Ausbeutung der Toten?

Da hatten mich die Ideologie und die Zeichen des Todes interessiert: hauptsächlich der Trauerflor und Kreuze auf dem Geld.

Warum war Geld für dich geeignet, um über den Tod sprechen zu können?

Mich interessierte das Thema des Todes und der Ökonomie. Dieses Geld war, könnte man sagen, tatsächlich gestorben.

Du hattest eine Gruppe von Arbeiten, bei denen du mit Geldscheinen so etwas wie Mobiles gemacht hast. Du hattest das Geld dreidimensional collagiert und von Konsolen in den Raum herabhängen lassen. Diese Papierskulpturen schweben durch die Luftbewegung. Sie sind bunt und bisweilen witzig. Wie bist du auf die Idee gekommen, Skulpturen aus Geld zu schaffen?

Mich hatte die Form interessiert. Ich fragte mich, warum Künstler das Material, mit dem sie arbeiten, nicht durch zusätzliche Bedeutungen verstärken. Anstatt mit Papier, kann man mit Geld arbeiten. Eine meiner Arbeiten heisst *Hommage an Hans Arp*. Hans Arp hatte bunte Papierstücke auf eine Fläche gestreut: So wie sie gefallen waren, hatte er sie aufgeklebt. Anstatt gewöhnliches Papier zu verwenden, habe ich Geld genommen und die Arbeit Arp gewidmet. In dieser Arbeit beziehe ich mich einerseits auf das Geld und andererseits auf die Kunst. Ebenso verhält es sich mit den Mobiles, wie du sie nennst. Sie sind für mich klassische Skulpturen, die jedoch interessanter sind, weil sie aus Geld gemacht worden sind. Anstatt eines Materials nehme ich ein anderes mit ganz anderen Bedeutungen.

Eine Papierskulptur machtest du, indem du Tolars (slowenische Währung) so collagiert hattest, dass das Bild von France Prešern (slowenischer Dichter) und die Gänsefeder, mit der er geschrieben hat, miteinander verwoben werden.

Diese Arbeit hatte ich zum ersten mal in Ljubljana ausgestellt. Bei den Ausstellungen von Arbeiten mit Geld in verschiedenen Ländern benutzte ich meistens die dortige Währung. Die D-Mark in Deutschland, australische Dollars in Australien, in Amerika arbeitete ich mit US-Dollars.

Du arbeitest häufig mit dem amerikanischen Dollar. Hast du einen besonderen Bezug zum Dollar?

Ich habe gerne mit dem Dollar gearbeitet, denn auf ihm sind Freimaurerzeichen und der Satz »In God we trust«. Es ist absurd und es bleibt unklar, ob man an Gott oder an das Geld glauben soll oder an beides. Es ist absolut antireligiös und ich begreife nicht, wieso Päpste noch nicht reagiert haben. Die Gestaltung des Dollars fesselt mich.

Du hast Künstlerbücher mit dem Dollar gemacht.

Ein solches ist *In God we Trust*. Die Dollars sind zerschnitten und so auf die Seiten geklebt, dass man liest: Wir Glauben an Gott, Wir glauben ans Geld ... Als ich für eine längere Zeit in Amerika war, sah ich, dass es in Zeitungen viele Gutscheine gibt, die man sammeln soll, so dass ärmere, geizige oder sparsame Menschen ein paar Münzen sparen können. Sie schnitten diese »Save«-Gutscheine für bestimmte Produkte aus den Zeitungen aus und verursachten Staus an den Kassen, so dass man warten musste. Damit machte ich 1991 mein Buch *Save*. Ich bin mir nicht sicher, wer eigentlich etwas eingespart hat. Alle verloren wir Zeit. Nun ist das auch zu uns gekommen. Für Menschen ist das verlockend und erniedrigend zugleich. Es wird versucht, uns für ein Produkt, seine Reklame, seinen Preis und die damit verbundene Ersparnis vollkommen zu vereinnahmen.

Die Arbeit Sing!, 1980 (vgl. S. 61) ist vielleicht deine bekannteste und meistausgestellte Arbeit mit Geld. Es ist eine Collage auf einem Foto. Du hast einen Schein auf deine Stirn geklebt, darunter steht »Sing!«. Was wolltest du mit dieser Arbeit hervorheben?

Das ist ein Brauch in den Balkankneipen, wenn du ein Lied bestellen willst, nimmst du einen Geldschein, spuckst darauf und klebst es dem Sänger auf die Stirn oder einem Bandmitglied. Viele entsetzen sich über diese Geste, wegen der Spucke. Ich finde das dagegen ausgesprochen freundlich. Es gibt die Variante, dass du nur das Geld gibst, der Sänger spuckt selber drauf und klebt es auf seine Stirn. Andererseits hat »Sing!« auch die Bedeutung wie bei der Polizei, wenn jemand verhaftet und verhört wird: »Sing!« oder »du wirst schon singen«. Ich habe mir selbst den Schein aufgeklebt und mir gesagt, dass ich singen soll. Einerseits ist das Selbstironie, andererseits der Weg, etwas zu verdienen. Ich habe mir einen Spaß erlaubt, obgleich es nicht meine Absicht war. Es war unwichtig, dass es um mich ging. Eine Person hat zu singen, wenn ihr das gesagt wird und wenn sie bezahlt werden will.

Welche sind deine neuesten Arbeiten mit dem Geld?

Da ich für das Buch *In God we Trust* mit gebrauchtem Material arbeitete, blieb mir Geld mit verschiedenartigen Löchern. Wenn ich das auf Papier lege, schaut es wie ein geometrisches Bild aus. Gerade habe ich eine solche Collage gemacht und darunter geschrieben: »Langsame Zerstörung der amerikanischen Ökonomie«. Ich arbeite schon lange so, dass ich den Dollar vernichte, also zerstöre ich auch die amerikanische Ökonomie. Ich habe mehrere Arbeiten zum Thema des amerikanischen Dollars gemacht, mit der Aufschrift »In God we Trust«. Der Satz ist allgemein bekannt, er fasziniert mich aber ungebrochen und ist mir seitens der USA völlig unbegreiflich. Ich wollte darüber etwas erfahren – wie es zu ihm kam – aber ich stieß nur auf einige nicht sonderlich interessante Texte. Ich habe eine Arbeit im Kopf, aber ich zögere sie immer wieder hinaus, nämlich das Geld und die Pornographie miteinander zu verknüpfen. Auf welche Weise? Auf den Geldscheinen steht »In God we Trust«, während in amerikanischen Pornofilmen die Schauspielerinnen, wenn sie kommen, »O my God, o my God« schreien. Das wäre ein Video, das ich noch nicht gemacht habe – weil ich faul bin. #

Aus dem Kroatischen von Nenad Popovic

In God/Money We Trust

Interview by *Branka Stipančić*

Branka Stipančić: You dropped out in high school. Why didn't you want to go to school?

Mladen Stilinovic: Because school irritated me terribly and every day I had stomach ache. I couldn't figure out why some things had to be taught and no reason to learn them. And gradually I just quit. A good thing! I learned what I felt I should and I was into film at the time. I watched films. I studied literature, poetry, visual art—I had my hands full. I was interested in philosophy and, at some point, language in particular, so I read everything that had been translated on language. In the 1960s Zagreb had a lively experimental film scene and I made my first films in the early 1970s.

You never planned on entering the Art Academy?

No, I was into avant-garde film and there was no point in studying at the Academy.

What about film directing?

That neither. You learn enough directing with practice. I shot and edited my films myself.

Were you already lazy as a young man?

As a matter of fact I was. But in the sense that I could plan my time and devote it to myself, not to something unnecessary.

What gave you the idea to use money in your work?

I don't really know. I remember one of my works with a pasted coin and the legend "Spit it out". This was a page in my book *They told me told you, 1973*, which I made by hand, and which was about children's speech. Later I addressed the relationship of art, language and economy and, of course, money came into the picture.

Did you see any works by other artists who used money?

I don't remember seeing works that were done with real money. I knew Warhol's *One Dollar Bill*; I knew Duchamp's *Check*, Klein's work with gold, Heartfield's collages and so on. I knew the work by Goran Trbuljak in which he over several days deposited and withdrew the money he received at the Malerwochen to buy art supplies (which he, being a conceptual artist, did not need). Vlado Martek and my brother Sven Stilinovic also worked with money.

Do you like banknotes visually?

I wouldn't say that. When I first saw the contemporary design of Dutch money, I kind of liked that but other banknotes I had seen did not appeal to me. They looked pathetic and socialist-realistic, from the dollar to Yugoslav dinar.

Which banknotes did you prefer?

I mostly worked with dinars, the ones with the picture of the worker on them, and the ones with the Augustin i sculpture from the UN building—both very socialist realistic. Later I used the money with the picture of Tito. I liked the banknote with the worker because there is tragic story linked to it. His friends convinced the worker that because his image is on the banknote, he is supposed to get one percent from the state. So he sued the state, began to drink heavily and ended tragically. I like the horseman because socialist realism was said to be almost nonexistent in this country. And all the while we were handling socialist realism.

What is your stand of the wealth-poverty opposites?

I have none. There's nothing wrong with poverty.

In The Praise of Laziness, 1993, you said that "just as money is only paper, a gallery is only a room". What did you mean by that?

This means I attach no value to them. I can treat money as paper, and gallery as a room, one day I exhibit in my own room and another in a gallery. The same goes for money, one day it matters a lot, another it doesn't. In socialist and transitional countries money did actually turn into paper, it would devalue over the years. Money is the only language everybody understands. It's a great subject. Money and bread are symbols of power. I worked with money as power, money as impotence. I've always used genuine banknotes although I think every country has a law that bans destruction of money. It's always been an offence.

One of your works is titled Double Offence, 1979, you drew a flag on a 10 dinar note.

There was a law in Yugoslavia stating where and how the flag could be placed. When the flag is painted on money, you're not only breaking the flag law, you're destroying money as well.

Why do you break the law? As a provocation, a display of disobedience?

I have no intention to provoke. I'm a free man and I work freely with everything, including money. In my anarchist view I recognize no authorities, no hierarchy. I was brought up that way and I still think like that. My works with money are no different from my works "on pain"—no provocation at all. I can understand artists whose works are sometimes provocative, but those who base their work on provocation—no. It's facile; if provocation is their goal, it makes no sense to me.

There is a tradition of anarchism in your family—your father was inclined to anarchism as is your brother Sven, and you've read quite a lot of anarchist literature.

Yes. But I must say my father had little to do with my upbringing; I was only ten when he died. My mother was also a very liberal person. So I am the way I am because of my temperament, knowledge or inclination, I don't know. It all comes together and when you grow up, you choose what is closest to you. I felt closest to anarchism. I simply share some anarchist ideas. I am not a member of any party; I dislike joining large groups of all kinds.

What anarchist theories you relate to in your approach to money?

A rejection of authority, in the first place the state. State is obsolete—this is

the first tenet of anarchism. Once a young man realizes that, he's already gained more freedom, he doesn't need money any more... I was interested in Italian philosopher Ferruccio Rossi Landi who wrote on language as economy and linked language to money. And Proudhon and his famous claim "Property is theft"; his ideas were important when I worked on *Mine—Yours* paintings...

Which of your works with money relate to economics?

There is a work with the words "increased values" written on a banknote; this relates both to economics and art. Meaning, the more money there is, the art is better and worth more. In other works I used the numbers on banknotes, for instance, I added or distracted zeros. It was a forgery of sorts.

In the same group of works you wrote on banknotes in another powerful symbol, blood, words such as: interesting, powerful, sophisticated, subtle, refined?

Yes, those were works on economic value that was represented by epithets referring to both art and money. I wrote in my own blood, naturally.

What's natural about it?

How the value increases. Here you've got the artist's handwriting, the DNA, all sorts of things. I mixed various bloods, mine with pig's blood, for instance. If someone was to analyze it at some point, they would wonder what kind of hybrid that was—half man, half animal.

When you work with money, you cut it, collage it, physically destroy it, but you never destroy its value. You recycle it increasing its value, because you promote it into art. It is not destruction.

From the legal standpoint, it is destruction because it is not allowed. Each state may print so many banknotes, the number must be accurate and no one has the right to destroy it. The state doesn't care one way or the other about my increasing its value. Yes, from the economic standpoint, I increase the value. I see my work with money as laziness of sorts, which is an important subject in my output. Instead of going to the bookstore to buy paper for money, I work with money directly. It's a timesaving device.

Yes, but prior to that you had to earn money.

One action is skipped and some time gained. It's all in the realm of art, ideas, fictions, utopias, whatever.

How come laziness is such an important phenomenon and art subject for you?

I read Lafargue on laziness and I was interested in economics. On the other hand, in the 1970s cutting working hours was the topic of the day. Also, laziness was in total opposition to socialist proclamations on work, which at the time was completely inefficient. In socialism notoriously no one knew how to properly organize a factory or the work in a factory. And in contrast to that I stressed laziness as a phenomenon. Much was written about "Oblomovka", laziness in Russian literature and history, in Bakunin ... This interested me and I practiced and learned laziness in a way. Production doesn't matter. You must give priority to some things and not to some others.

You've said that artists in the West are not lazy and this is why art doesn't exist in the West.

I still believe that. They make a great fuss about things that are completely irrelevant to art-production, success, galleries, gallerists...

Your works appear to be extremely direct: work—money—food, you write on plates: "No work no food", you place money in plates next to eggs ... Why do you like such direct expression?

I call it simple language. In most of my works I use everyday things: plates, spoons, money, eggs, cakes ... They speak about the power and blackmail of the state and about the state mechanisms that manipulate us through money, language, various jobs and so on. Of course, my works are direct, but also poetic, although this may not be immediately obvious. This is due to our perception; money is rarely perceived as poetic. Yet the work/environment *Egg Money*, 1996,—which consisted of plates on the gallery floor with dollars dunked into broken eggs—seems to me to have a very poetic note. It's slightly strange with its material quality and the yellow of eggs.

Why does the word "death" often appear on the plates along with the proverbs?

The proverbs "no work no food", "time is money", "those who don't work have no fear of hunger" hint at death. I didn't add "death" to all the proverbs, only to those that seemed to contain death as consequence. They sound ominous. These are old proverbs, similar in all countries, and they don't interest me as ethnography but because even today politicians all over the world use them. In the current election campaign in Croatia the same slogans are being repeated: work, order and peace.

On several occasions your works with money were stolen from the exhibition. Why you think that happened?

It was always the same work. I erased the number on the 20 DM (=Deutsche Mark) banknote and filled the banknote with the paper from the same banknote. I collaged so that the intervention was not immediately obvious. The banknote looked strange. I did this with Yugoslav dinars and Australian dollars. In Germany and in Zagreb and Australia the same works were stolen. In Germany I was paid damages, in Croatia they reimbursed me in kind, and in Australia I got nothing because I exhibited in a gallery run by artists who never took out insurance.

Are the subjects of work and laziness connected in some way?

I have plenty of works on the subject of work and laziness. In socialism work was the mainstay of political propaganda. On the other hand, intellectual work was disparaged, art in particular. Let alone the kind of art I produced. This prompted me to think about work and laziness. Photographic work *Artist at Work*, 1978, where I lie in bed addresses the difficulty of measuring work in situations when you don't appear to be doing anything. This evolved later. I read about laziness in Malevich. Only later I found a formulation I liked in Duchamp: "I believe that to work for a living is imbecile from the economic standpoint".

What importance do you attach to money?

It's important, but not crucial. You mustn't blackmail yourself or others with money. It's not nice.

Commenting on the Money Environment that you first set up at the Gallery of Contemporary Art in Zagreb in 1980 and then at the Van Abbemuseum in Eindhoven in 2008, you said it was interesting how the viewers at the same time attempted to reach for the banknotes suspended from the ceiling and trampled on the coins on the floor.

We often find ourselves in similar situations in life; we trample on money, throw it away without second thoughts, completely unaware of what we are doing, while at the same time we dream of big money. We are between these two possibilities. In Zagreb I used dinars and some foreign currency, in Eindhoven euros. It had to be the money that was actually in use.

Alongside the works with money, you often exhibit proverbs written on silk or plates ...

I worked with proverbs although I don't like them. They are a figure of speech, "hard statements". What interested me was how contradictory they were regarding money—they are both for it and against it. For instance, "Money is the source of all evil", but also "Life is miserable without money". Some of those proverbs I found, interestingly enough, in school textbooks. The proverb "Save for the rainy day" I found in an old primer published before the Second World War.

They teach children the basics of economy. Money is the source of all evil, but it has to be saved for emergencies. You exhibited at the famous Fifth Element/Money or Art show in Düsseldorf ...

The exhibition covered money through centuries and on show were both art and numismatic collections. I exhibited *88 Roses for Comrade Tito*. The work is dated in the period of huge inflation, the banknote with the image of Tito was the largest denomination and over five years it devalued to only five paras. The 88 roses were at the time mentioned in relation to Tito's death at the age of 88.

One of your works with the Tito banknote and the 5 para coin is called Second Death. What does the title mean?

I wrote the years of Tito's birth and death on a banknote with his image and pasted on it a 5 para coin, which denoted Tito's second death. On the banknote he died in five years.

You are being ironic about politics and Tito.

Actually, no. These are the facts of that period. In five years from 1985 to 1990 much had gone south: socialism, the state, etc.

You have held several exhibitions in your studio since 2003 with various subjects. You call them rooms because your studio is in your apartment. The subjects were: Red-Pink, Words-Slogans, Newspapers, Photographs, Money, Books, Abusing Anarchy. In Kunstverein in Graz you showed such a room with works on money. It was called Money and Zeros, 2006.

At that exhibition I had works with money and works with zeros. Some of the works with zeros had to do with inflation, but some of them concerned my thoughts about zeros and noughts, about subtracting zeros ...

In what context did money feature in the Exploitation of the Dead series?

There I was interested in the ideology and signs of death: black bands and crosses on the money.

Why do you find money a suitable medium for the subject of death?

I was interested in the subject of death and economy. That money was truly dead, as it were.

You had a group of works in which you used banknotes as mobile sculptures. You collaged the money in three-dimensional forms and suspended it from the console. These colorful and sometimes witty paper sculptures fluttered in the air. What gave you the idea to make sculpture out of paper money?

I thought about the form. I wondered why artists didn't infuse their material with additional meaning. Instead of paper, you could use money. One work is titled *Homage to Hans Arp*. Arp scattered multicolored papers on a ground and glued them where they fell. I used money instead of papers and dedicated the work to Arp. This work refers to money on the one hand and to art on the other. Same in the work with the mobile sculptures, as you call them. For me they are traditional sculptures, only more interesting because they were made of money. Instead of one material I used another with completely different meaning.

You made one paper sculpture collaging Slovenian tolar so that the image of the poet Prešeren blends with the quill he used for writing.

I exhibited this work for the first time in Ljubljana, Slovenia. Wherever I exhibited works with money, I tried to use the local currency: marks in Germany, Australian dollars in Australia, dollars in the States...

You often work with American dollars. Do you have a special attitude to dollar?

I liked working with dollars because they are marked with masonic signs and the sentence "In God we trust"; it's absurd and unclear whether you should believe in God or in money or both. It's anti-religious and it beats me why no Pope has complained so far. I find the design of dollars extremely intriguing.

Did you make artist's books with dollars?

One of them is *In God We Trust*. Dollars are cut and pasted onto pages so it reads: we believe in God, we believe in money, again and again. When I was in the States, I saw the coupons in the papers which you're supposed to cut out; so, if you're poor, stingy or simply careful with money, you can save. People with coupons for certain product would crowd the cash registers so you had to wait. I did a book *Save* in 1991. I wonder if anybody actually saved anything. We just wasted our time. Now you have the same thing here. It's attractive and humiliating at the same time. You're being totally absorbed by the product, advertising, price, savings and so on.

Sing!, 1980, is perhaps one of your best known and most often exhibited works with money. It is a collage on a photograph: you stuck a banknote on your forehead and the caption below says: "Sing!" What did you try to point out in this work?

It is a custom in Balkan bars—if you want to request a song, you take a banknote, spit on it and stick on the forehead of the singer or a musician in the band. Many are shocked with the gesture because of the spit. I think it's in fact really friendly. You can also just give the money and the singer spits on it himself and sticks it to his forehead. On the other hand, "sing" also has another meaning, when the cops interrogate someone, they tell them to "sing", to provide information. I pasted money

onto my own forehead and told myself to sing. It is auto-ironic, but I'd also like to earn some money. It was a joke, but not intentionally. It did not matter that it was directed at me. You must sing as others tell you, if they pay.

What are your most recent works with money?

Since I work with already used material, when I work on my booklet *In God We Trust*, I am left with money with various holes. When I put it on paper, it looks like a geometric painting. I made such a collage recently and wrote a caption below: "Slow destruction of American economy". Because I've been destroying American dollars for years, in a sense I'm destroying the American economy. I made several works with the American dollar which bears the inscription "In God We Trust". The motto is well known, yet I'm fascinated by it and completely flabbergasted. I tried to find out how it came to be used, but what I found was not very interesting. I conceived a work in which I would combine money and pornography, but I keep putting it off. How would I combine them? The banknote says "In God We Trust", and the actresses in American porno films cry out "O my God O my God" when they come. It would be a video which I haven't done yet because I'm lazy. #

Translated from Croatian by Maja Šoljan



Geld Environment/Money Environment
Galerie für Zeitgenössische Kunst / Gallery for Contemporary Art, Zagreb, 1980

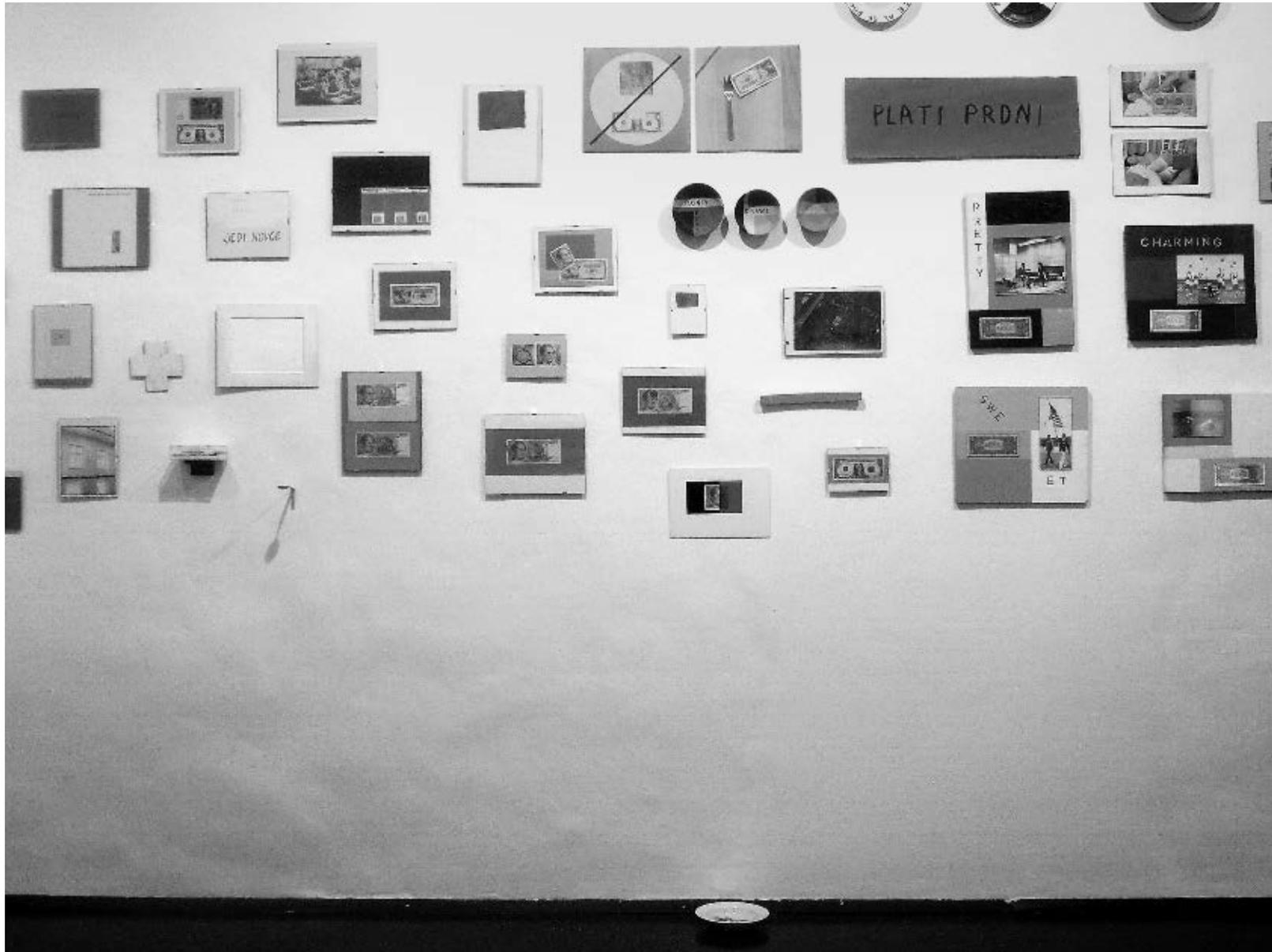


Ausstellung in der Wohnung des Künstlers / Exhibition in the appartement of the artist, Lj. Posavskog 9, Zagreb, 2005



About Money and Zeros
Grazer Kunstverein, 2006





About Money and Zeros
Grazer Kunstverein, 2006



Subtracting of Zeros
Platform Garanti, Istanbul, 2007



Money Environment und /and On Money and Zeros
Galerie im Taxispalais, 2008
(Foto: Rainer Iglar)



Mladen Stilinovic
Van Abbemuseum, Eindhoven, 2008



Mladen Stilinovic: On Money, Zeros, etc.
CCA – Centre for Contemporary Art, Glasgow, 2008

- Übersetzungen der Titel sowie der in den Arbeiten enthaltenen Texte/Translation of titles and texts from the works.
- Titel sind *kursiv* hervorgehoben/
Titles in *italics*
- Arbeiten ohne Titel und ohne Texte sind in der Liste nicht aufgeführt/Untitled works and works that do not contain any written language are not included in this list.
- Alle Arbeiten sind zwischen 1973-2006 entstanden/All works were made between 1973-2006.
- 1 *Živio novac: Lang lebe das Geld/*
Long live the money
- Plati prdni: Zahle und furze/Pay and fart
- 2 *Vjesnik* (Name einer kroatischen Pro-Regierungs-Zeitung/Name of a croatian Pro-governmental newspaper)
- 3 *Dvostruki prekršaj/Doppelte Entschädigung/Double indemnity*
- 4 Jedna od osnovnih postavki moderne etike jest načelo da »treba podrazumjevati moci«. Iskaz »nisam mogao drugačije« skoro uvijek predstavlja potpunu obranu: Eine der Hauptforderungen moderner Ethik ist das Prinzip alle »Formen« der Macht mit einzubeziehen. Und die Aussage »Ich konnte nicht anders« deutet für gewöhnlich auf ein völliges Abwehrverhalten/One of the basic postulates of modern ethics is the principle of implying all "forms" of power. And the statement "I couldn't have done it any other way" usually indicates total defence
- 5 Kaj košta da košta: Koste es was es wolle/
Never mind the expense
- 6 *Višak vrijednosti: Mehrwert/*
Surplus value
- 7 *Dinar – krv/Geldschein – Blut/*
Banknote – blood
- 8 Prodajem zjake: Ich faulenze für Geld/
I hang around for money
- 9 Polako uništavanje američke privrede: Langsame Zerstörung amerikanischer Wirtschaft/Slow destruction of American economy
- 10 *88 ruža za druga Tita/88 Rosen für*
Genosse Tito/88 Roses for Comrade Tito
- 11 Polako uništavanje američke privrede: Langsame Zerstörung amerikanischer Wirtschaft/Slow destruction of American economy
- 12 Luduju banovi placaju pukovi: Könige frohlocken, Bürger zahlen/Kings rejoice, commoners pay
- Vrijeme je novac: Zeit ist Geld/
Time is money
- 13 Materijalna vrijednost lijenosti: Materieller Wert der Faulheit/
Material value of laziness
- Plati pa idi: Zahle und gehe/Pay and go
- Jedi novce: Friss Geld/Eat money
- 14 Zašto? Prodajem M. Duchampa. Pošto?: Warum? Ich verkaufe M. Duchamp. Für wie viel?/Why? I am selling M. Duchamp. For how much?
- 15 *Oduzimanje nula/Nullen abziehen/*
Subtracting zeros
- 16 Plati pa idi: Zahle und gehe/Pay and go
- 17 *Jaje novac/Ei Geld/Egg Money*
- 18 Čuvaj bijele novce za crne dane: Spare in der Zeit, so hast du in der Not [wörtlich: Spare weißes Geld für schwarze Tage]/ Save shiny money for a rainy day
- 19 Dinar novac naš je vrijedni bez dinara svi smo bijedni: Geld macht das Leben angenehm, ohne gibt es keine Muße/ Dinar is what gives life pleasure, without it there is no leisure
- 20 Vrijeme je novac: Zeit ist Geld/
Time is money
- 21 Višim ciljevima: Für die gute Sache/
higher goals
- 22 Plati prdni: Zahle und furze/Pay and fart
- 23 Sav novac je prljav, sav novac je naš: Alles Geld ist schmutzig, alles Geld ist unser/ All money is dirty, all money is ours
- 24 Materijalna vrijednost lijenosti: Materieller Wert der Faulheit/
Material value of laziness
- 25 *Vrijednost riječi – materijala/Wert der*
Wörter – Material/Value of words – material
- Zanimljivo, suptilno, snažno, istančano, rafinirano, neponovljivo: Interessant, subtil, stark, anspruchsvoll, raffiniert, einzigartig/Interesting, subtle, strong, sophisticated, refined, unique
- 26 *Za Hans Arpa/Für Hans Arp/*
For Hans Arp
- 27 Snimak jedne tajne tvornice koja proizvodi prave duhovne vrijednosti: Schnappschuss einer geheimen Fabrik die authentische geistige Werte herstellt/ A snapshot of a secret factory manufacturing authentic spiritual values
- Višim ciljevima: Für die gute Sache/
For higher goals
- 28 31.1.1980 u 6 sati ujutro na radiju slušam izvještaj Privredne banke Zagreb o deviznom tečaju: Am 31. Januar 1980 um 18 Uhr höre ich im Radio einen Bericht zum Wechselkurs der Privredna Bank Zagreb/On January 31, 1980, at 6 am, I tune into the exchange rate report of Privredna Banka Zagreb on the radio
- 29 *Pjevaj!/Sing!*
- 30 Pljuni to iz usta: Spuck es aus/Spit it out
- 31 Vrijeme je novac: Zeit ist Geld/
Time is money
- 32 Pljuni to iz usta: Spuck es aus/Spit it out
- 33 Pljuni to iz usta: Spuck es aus/Spit it out

Mladen Stilinovic, born in 1947 in Belgrade (Serbia), lives in Zagreb (Croatia). From 1969 to 1976 he worked with experimental film. He was a member of the Group of Six Artists (1975-1979). He ran the PM Gallery in Zagreb (1982-1991). His works include collages, photographs, artist books, paintings, installations, actions, films and video. He has been exhibiting since 1975 in numerous solo and group shows.

Solo exhibitions (selected): Galerija Nova (Zagreb, 1976), *Books*, Galerija SKC (Belgrade, 1976), *Sing!*, Galerija suvremene umjetnosti (Zagreb, 1980), *Geometry of Cakes*, Modern Art Museum (Ljubljana, 1994), *White Absence*, Glasstreet Gallery (Melbourne, 2001), *The Cynicism of the Poor*, Muzej suvremene umjetnosti (Zagreb, 2003), *Artist at Work*, Galerija ŠKUC (Ljubljana, 2005), *On Money and Zeros*, Grazer Kunstverein (Graz 2006), *Subtracting of Zeros*, Platform Garanti (Istanbul, 2007), *Insulting the Anarchy*, Kibla (Maribor, 2007), Van Abbemuseum (Eindhoven, 2008), *On Money and Zeros...*, Centre for Contemporary Arts (Glasgow, 2008), *Money Environment und/ and On Money and Zeros*, Galerie im Taxispalais (Innsbruck 2008)

Group exhibitions (selected): Biennale de Paris (1977), *Works and Words*, De Appel (Amsterdam, 1979), *After the Wall*, Moderna Museet (Stockholm, 1999), *Aspekte/Positionen*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Wien, 1999), *Blut und Honig*, Sammlung Essl (Klosterneuburg, 2003), *In den Schluchten des Balkan*, Kunsthalle Fridericianum (Kassel, 2003), 50 Biennale di Venezia, (2003), Sydney Biennial (2006), Documenta 12 (2007)

Diese Publikation
erscheint anlässlich
der Ausstellung
»Mladen Stilinovic –
On Money and Zeros«,
Grazer Kunstverein
11. Mai bis 24. Juni 2006
Kurator: Søren Grammel

Mladen Stilinovic
On Money and Zeros

Herausgeber und Redaktion:
Mari Laanemets und Søren Grammel
für den Grazer Kunstverein
Texte: Mari Laanemets, Mladen Stilinovic,
Branka Stipančić
Übersetzungen: Aileen Derieg,
Nenad Popovic, Sophie Sedgwick, Maja Šoljan
Fotos: Boris Cvjetanovic und
Mladen Stilinovic
Gestaltung: Christoph Steinegger/Interkool
Druck/Gesamtherstellung: Remaprint, Wien
Auflage: 800
Printed in the EU.

© 2008 Mladen Stilinovic, Søren Grammel,
Grazer Kunstverein & Revolver Publishing
by Vice Versa
Alle Rechte vorbehalten.
Abdruck (auch auszugsweise) nur nach
ausdrücklicher Genehmigung durch den
Verlag.



Revolver Publishing
by Vice Versa
Immanuelkirchstr. 12
D – 10405 Berlin
Telefon +49 (0)30 616 092 36
Fax +49 (0)30 616 092 38
info@revolver-publishing.com
www.revolver-books.com

ISBN 978-3-86895-003-8



Grazer Kunstverein
Im Palais Thinnfeld
Mariahilferstraße 2
8020 Graz
Austria
Telefon +43 (0)316 83 41 41
Fax +43 (0)316 83 41 42
Net www.grazerkunstverein.org
Mail office@grazerkunstverein.org

© Grazer Kunstverein 2008
Vorstand: Alexander Isola, Alexander Kada,
Georg Mayer-Heinisch (Obmann), Stefan Stoltitzka
Künstlerische Leitung: Søren Grammel
Büro, Organisation: Sabine Luttenberger
Curator in Residence: Anne Faucheret
Design: Christoph Steinegger/Interkool, Hamburg
Technische Leitung: Frenk Gruber
Url: Michael Thomas/bureau-k

Fördermitglieder:
Christian Jauk (Capital Bank AG), jello shoecompany,
Kathryn & Helmut List (AVL List GmbH), Wolfgang Malik
(Grazer Stadtwerke AG), SLE Schuh GmbH,

Mitglieder:
Sandra Abrams, Natascha Alexakis, Gabriela Altenbacher,
Heribert Altenbacher, Alfred Annawitt, Helga Annawitt,
Erwin Aschacher, Ilse Bartenstein, Martin Bartenstein, Ute
Baumann, Eva Biffi, Markus Bogensberger, Heinz Bozic,
Reinhard Braun, Maximilian Braunstein, Nicole Braunstein,
Sabine Breitwieser, Daniela Brenner, Gabriele Brodatsch,
Franz Brugner, Mary Brunner-Hantsch, Katrin Bucher, Adam
Budak, Rudolf Budja, Constanze Casper, Georg Casper,
Johann Christof, Natalie Christof, Bertrand Conrad-Eybesfeld,
Christine Conrad-Eybesfeld, Magdalena Copony, Thomas
Corti, Christophe Daviet-Thery, Lore Droschl, Patrick
Ebensperger, Johann Konrad Eberlein, Matthias Ecker,
Christoph Edler, Hans Egghart, Martin Eisenberger, Angelika
Eisenköck, Hermann Eisenköck, Norbert Ertler, Christa
Fattinger, Stefan Fattinger, Werner Fenz, Robert Fischer,
Verena Fischer, Elisabeth Fleissner, Gerhard Fleissner,
Christine Frisinghelli, Brigitte Fritsch, Margit Fritz-
Schafschetzy, Gilbert Frizberg, Katharina Frizberg, Lena
Fuchs, Ferdinand Gaugeler, Susanna Gaugeler, Georg
Gescheidt-Demner, Hermann Glettler, Gabi Gmeiner, Manfred
Gollowitsch, Walter Grammel, Wolfgang Grammel, Helga
Grasenick, Ingo Grasenick, Anna Grasenick, Sonja
Grassberger, Hannes Greimer, Michaela Greimer, Helmut
Grienschgl, Michael Grillitz, Edi Haas, Martina Haas, Daniela
Haberz, Erika Haberz, Michael Haberz, Klaus-Dieter Hartl,
Marie Luise Hasslinger, Rainer Hasslinger, Hans Hebenstreit,
Hanna Hebenstreit, Birgit Heger, Hans Heger, Guido Held,
Manfred Herzl, Walter Heuberger, Lore Hindinger, Thomas
Hinteregger, Gisind Hofmann, Hanno Hofmann, Heimo
Hofstätter, Edith Hojas, Angela Höppl-Salmhofer, Angi
Hörmann, Martin Hörmann, Andreas Huber, Sebastian Huber,
Alexander Isola, Johanna Isola, Monika Isola, Markus
Jaroschka, Christina Jauernik, Dieter Jauernik, Elisabeth
Jauernik, Christian Jauk, Claudia Jellenz, Wolfgang Jellenz,
Teddy Jöbstl, Norbert Kabelka, Alexander Kada, Christiane
Kada, Klaus Kada, Cornelia Kager, Waltraud Kamper, Georg
Kargl, Iris Franziska Kastner, Veronica Kaup-Hasler, Helfried
Klaftenegger, Fritz Kleiner, Luise Kloos, Günter Koberg,
Simone Kocsar, Christa Kodolitsch, Barbara Kohlbacher,

Christine König, Philipp Konzett, Daisy Kopera, Hansjörg
Kopera, Marie-Valerie Korp, Wolfgang Korp, Wolfgang
Kortschak, Walter Köstenbauer, Susanne Kratzer, Bernd
Krauß, Richard Kriesche, Helga Krobath, Eduard Lanz, Linde
Lanz, Christian Lapp, Jakob Leb, Jasmin Leb, Denise Leising,
Günther Leising, Werner-Ferdinand Lelleck-Zanetti, Branko
Lenart, Angi Lendl, Eugen Lendl, Holger Linn, Helmut List,
Kathryn List, Elisabeth Loibner, Hanno Loidl, Chiara Longari,
Ulf Lukan, Alex Lukas, Brigitte Lukas, Marko Lulic, Margot
Maass-Goettsberger, Doris Maier, Florian Maizacher, Gottfried
Maresch, Susanne Maresch, Edith Marhold, Helmut Marko,
Irmi Marko, Ingrid Marsoner Pichler, Christa Mayer-Heinisch,
Clarissa Mayer-Heinisch, Georg Mayer-Heinisch, Jörg Mayer-
Heinisch, Stephan Mayer-Heinisch, Claudia Mayer-Rieckh,
Leopold Mayer-Rieckh, Uschi Mayr-Melnhof Held, Heidrun
Melbinger-Wess, Gerd Jan Mengemann, Gerda Missoni, Rudi
Molacek, Katrin Moser, Daniela Müller-Mezin, Max Müller-
Mezin, Michael Müller-Mezin, Norbert Nestler, Friederike
Nestler-Rebeau, Falko Netzer, Galerie Neu, Michael
Neubacher, Nadja Noormofidi, Karin Novozamsky, Heide
Oberegger, Antonia Orendi, Margareth Otti, Silke Otto-Knapp,
Michael Pachleitner, Annelies Paierl, Karin Pail, Peter
Pakesch, Christof Perti, Michael Petrowitsch, Daniel Pies,
Ulrike Pini, Dieter Pochlatko, Charlotte Poechhacker,
Alexander Pongratz, Claudia Pongratz, Vilja Popovic, Theo
Poppmeier, Bettina Porsch, Günter Porsch, Monika Posawetz,
Wilhelm Posawetz, Barbara-Cecil Prasthofer-Wagner, Jutta
Pronegg, Birgit Pscheider, Marlies Rahm, Elisabeth Rainer,
Johanna Rainer, Klaus Rainer, Birgit Ranner, Gerhard Ranner,
Reingard Rauch, Wolf Rauch, Katharina Reindl, Helmut
Reinisch, Oliver Ressler, Thomas Ridder, Ursula Ridder,
Alexandra Riewe, Roger Riewe, Heinz Rosmann, Ilse
Rosmann, Gertraud Rossian, Uta Rössle, Rudolf Roth,
Michael Ruckensteinl, Tanja Rumpold, Susanna Sawoff,
Jochen Schachenreiter, Roswitha Scheuer, Ingeborg Schick,
Franz Schiffer, Petra Schilcher, Andreas Schnitzler, Ernst
Schöffel, Ursula Schöllauf, Werner Schöllauf, Edmund
Schrumpf, Gabriele Schrumpf, Manfred Schumacher,
Annemarie Schullin, Hans Schullin, Michael Schuster, Johann
Schwarz, Heike Schweiger, Richard Schweitzer, Barbara
Schwender, Josef Schwender, Erwin Schwentner, Anna
Schwinger, Walter Seidl, Susanne Sorger-Domenigg, Stefanie
Sorger-Domenigg, Ulrike Sorger-Domenigg, Eva Maria
Stadler, Lisa Stadler, Christoph Steinegger, Christine Steirer,
Ingrid Stern, Franciska Stiger, Jutta Stoltitzka, Stefan Stoltitzka,
Stefanie Stoltitzka, Susanne Stoll, Ingeborg Sussmann,
Barbara Strenitz, Helmut Strobl, Karin Strobl, Elisabeth
Strohmeier, Gerolf Strohmeier, Soraya Stubenberg, Uli
Stubenberg, Ingeborg Sussmann, Bernhard Sutter, Marju
Tessmar-Pfohl, Werner Tessmar-Pfohl, Nora Theiss, Anrja
Theobald, Michael Thomas, Grete Umschaden, Johann
Umschaden, Niclas Unterrieder, Konrad Uranitsch, Maxie
Uray-Frick, Peter Venus, Jan Verwoert, Barbara Voglar,
Thomas Voglar, Otto Wächter, Anton Waibl, Egon Walti, Uschi
Waltl, Barbara Wanker, Hermann Weikhard, Anna Weninger,
Manfred Willmann, Claudia Wittmann, Angela Wohnout,
Erich Wolf, Eva Verena Woschitz, Gitti Zahlbruckner, Barbara
Zaponig

Vorsitzende der Mitglieder und Kunstreisen: Monika Isola

Großzügig gefördert durch



Für Unterstützung danken wir



INTERKOOL

SLE Schuh GmbH





www.grazerkunstverein.org



ISBN 978-3-86895-003-8