

SWPS

KATEDRA
DYPLOMACYJNO-ARTYSTYCZNEJ

GEOGRAFIA ARTYSTYCZNA
NEUE SLOWENISCHE KUNST
wieloaspektowość i kolektywizm



JOANNA SZCZEPANIK

GEOGRAFIA ARTYSTYCZNA
NEUE SLOWENISCHE KUNST
wieloaspektowość i kolektywizm

seria KONTINUUM

GEOGRAFIA ARTYSTYCZNA
NEUE SLOWENISCHE KUNST
wieloaspektowość i kolektywizm

JOANNA SZCZEPANIK

Recenzje: prof. Anna Zeidler-Janiszewska i prof. Piotr Piotrowski

Copyright by Wydawnictwo Naukowe Katedra 2013

Wszystkie prawa zastrzeżone

Publikacja dofinansowana z funduszy
Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej

Projekt *Geografia artystyczna Neue Slowenische Kunst. Wieloaspektowość i kolektywizm* został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01N/HS2/05686.

Wydanie pierwsze
Gdańsk 2014

Projekt okładki: Anna M. Damasiewicz
redesign – Dan Mladosti – New Collectivism

Projekt layoutu i skład:



biuro@dialogo.pl; www.dialogo.pl

ISBN 978-83-63434-19-9

Druk: Drukarnia Elpil
www.elpil.com.pl

Wydawnictwo Naukowe Katedra
<http://wnkatedra.pl>
email: redakcja@wnkatedra.pl

Spis treści

Wstęp	7
-------------	---

ROZDZIAŁ 1

Ramy teoretyczne	31
Dyscyplina. Mieke Bal. Norman Bryson	33
Geografia artystyczna	55
Geografia relacyjna Irit Rogoff i horyzontalna historia sztuki Piotra Piotrowskiego	76
Wieloaspektowość	101
Perspektywa filozoficzna. Koncepcja „rozdzielonej wspólnoty” Jeana Luca Nancy’ego	113
Perspektywa antropologiczna. NSK w świetle koncepcji communitas Viktora Turnera	115

ROZDZIAŁ 2

Neue Slowenische Kunst. Przedmiot w kontekście	121
Kontekst historyczny	125
Kontekst kulturowy i artystyczny	138
Prezentacja kolektywu Neue Slowenische Kunst	162
Retroawangarda i nadidentyfikacja	204

ROZDZIAŁ 3

Geografia artystyczna w twórczości NSK	227
W obszarze prac wizualnych	231
Działania teatralne	266
Teatr Sester Scipion Nasice. <i>Chrzest pod Triglavem</i>	267
NSK Ambasada Moskwa	280
NSK Država v Času/ NSK Państwo w Czasie	291
East Art Map	312
Zakończenie	329
Bibliografia	341

Wstęp

Podmiotem w tytule niniejszej pracy jest „geografia artystyczna”, a kolektyw Neue Slowenische Kunst zyskał tu jedynie status dopełnienia. W rzeczywistości oba elementy są równie istotne. Bez perspektywy badawczej, jaką umożliwia zastosowanie pojęcia geografii artystycznej, prezentacja twórczości NSK byłaby jedynie monografią, pozbawioną cech analizy interdyscyplinarnej. Bez przedmiotu, jakim jest aktywność twórcza kolektywu, przyjęta tu perspektywa geografii artystycznej stanowiłaby jedynie prezentację teoretyczną, pozbawioną odniesienia do żywych, aktualnych zjawisk kultury.

Analizowany tu przypadek grupy artystycznej poddany został szczególnemu oglądowi pod względem dwóch jego cech charakterystycznych: wyróżniającej go wieloaspektowości podejmowanych działań i kolektywizmu rozumianego jako metoda funkcjonowania. Nazwa Neue Slowenische Kunst w rzeczywistości odnosi się do kolektywu artystycznego istniejącego w tej formie do początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Ponieważ jednak znaczna część zapoczątkowanych wówczas projektów realizowana jest w jakimś sensie do chwili obecnej, a twórcy należący ongiś do kolektywu są wciąż aktywni na scenie artystycznej, dokonane zostało uogólnienie polegające na objęciu ich ogólną nazwą NSK.

Zaprezentowana tu twórczość słoweńskich artystów może być postrzegana jako swoisty komentarz do transformacji, jakiej poddawane są zjawiska kulturowe na przestrzeni ostatnich dekad. Geografia artystyczna wydaje się doskonałym sposobem ujęcia tego tematu z perspektywy kulturoznawstwa. Jednak badanie to, ze względu na swój interdyscyplinarny charakter, sytuuje się na pograniczu kilku dyscyplin, w szczególności historii sztuki, antropologii kulturowej i socjologii – żadna z nich nie byłaby wystarczająca dla badań tematu geografii artystycznej, albowiem każdej z nich odpowiada jedynie wybrany aspekt omawianej tu aktywności twórczej. Perspektywa kulturoznawcza umożliwia łączenie wielu oglądów, a NSK staje się doskonałym przedmiotem analizy w kontekście geografii artystycznej. Tym bardziej że sam kolektyw w swoich działaniach w pewnym sensie dokonywał podobnej analizy.

Geografia artystyczna mogła stać się podstawą dla ujęcia tego tematu dzięki tzw. nowemu podejściu w naukach humanistycznych, charakteryzującemu się dążeniem do odnowy poszczególnych dyscyplin. Wykorzystywana tutaj teoria intertekstualności, wywodząca się z obszaru nauk o literaturze, oparta została na tezie Julii Kristevej z 1968 roku o „tekstowej interakcji, która wytwarza się wewnątrz jednego tekstu”¹, łącząc się z teorią dekonstrukcji Jacquesa Derridy, hermeneutyką, „zwrotem obrazowym” i różnorodnymi ideami postmodernizmu w ramach jednego, wspólnego stanowiska, którego celem było przebudowanie dotychczasowych paradygmatów nauki. Kolektyw Neue Slowenische Kunst został poddany analizie głównie w kontekście zjawisk obserwowanych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w okresie jego najintensywniejszej działalności. Omówienie tej twórczości,

¹ A. Gralińska-Toborek, *Świadomość ikonograficzna a nowoczesna praktyka artystyczna i refleksja nad sztuką*, Łódź: Uniwersytet Łódzki 2004, s. 196.

zgodnie z przyjętym tu założeniem, wymaga zakreślenia pola badawczego z odniesieniem do odpowiadających mu teorii krytycznych.

Motywacją do podjęcia niniejszej tematyki było kilka niezwykle istotnych czynników. Spośród racji obiektywnych wymienić można przede wszystkim brak w literaturze polskiej względnie całościowego opracowania dotyczącego fenomenu słoweńskiego kolektywu *Neue Slowenische Kunst*. Działalność tej grupy, mającej ogromny wpływ na charakter przemian artystycznych i kulturowych, a nawet społecznych i politycznych, w Słowenii i Jugosławii, jest w naszym kraju niemal zupełnie nieznaną. Niniejsza praca ma na celu zmianę tego stanu rzeczy.

Jak zauważa Marta Bucholc w swojej koncepcji transmigracji, czyli charakterystycznego dla współczesnego świata metapoziumu, na którym wszystkie elementy pozostają względem siebie w ruchu, tym, kto najbardziej ucieleśnia rysy sylwetki transmigranta, jest artysta. „To, co dla innych ruchliwych postaci naszych czasów [...] jest instytucjonalną koniecznością, zagrożeniem psychologicznym, przymusem ekonomicznym lub chwilową niedogodnością, dla artysty jest sensem jego twórczej aktywności. [...] Artysta chwytą intuicyjnie to, co kluczowe w egzystencji otaczającego go społeczeństwa, a mianowicie nową zasadę kreowania tożsamości. [...] Twórca stał się ucieleśnieniem duchowej tendencji współczesności, która polega na kształtowaniu indywidualnej tożsamości przez ruch fizyczny i społeczny”². Tym

² M. Bucholc, *Tożsamość transmigranta*, „Herito” 2013, nr 2 (1/2011), s. 76.

samym zainteresowanie grupą twórców w kontekście przestrzeni i geografii artystycznej w nowym, krytycznym jej rozumieniu, pozwala mieć nadzieję na obiecujące rezultaty przy próbie uważnej analizy zjawisk charakterystycznych dla współczesności i danego obszaru kulturowego.

Innym, ogromnie tutaj istotnym, tropem naukowym jest zagadnienie wzajemnych relacji pomiędzy Europą Wschodnią i Zachodnią, szczególnie w kontekście świadomości i tożsamości twórców. Z problemem tym związana jest konieczność przebudowy podstawowych paradygmatów historii sztuki poprzez wyjście poza istniejący model hierarchiczny. Potrzebę taką wyraźnie postuluje Piotr Piotrowski. Jest ona także głównym motywem działań grupy członkowskiej NSK – Irwin.

Wśród czynników osobistych, które skłoniły autorkę do podjęcia tego tematu, znalazły się studia słowenistyczne, realizowane na Uniwersytecie Śląskim w kilka lat po powstaniu Republiki Słowenii, jak również studia kulturoznawcze w polskiej „kolebce” tego kierunku, na Uniwersytecie Wrocławskim pod opieką naukową prof. Stanisława Pietraszki. Chronologicznie trzeci kluczowy element stanowi perspektywa antropologiczna obecna w artykułach i publikacjach³ prof. Wojciecha Burszty. Obok aspektów naukowych na kształt badań nie pozostało bez wpływu doświadczenie zawodowe związane z obszarem historii, teorii sztuki i kultury współczesnej oraz praktyka dziennikarska i szczególne zainteresowanie zagadnieniem przestrzeni w kontekście aktualnych tendencji migracyjnych. Problematyka ta, związana z uwarunkowaniami historycznymi, prowadzi do szerszych refleksji dotyczących postsocjalizmu i postkolonializmu.

³ Jeden z esejów poświęcony został *Neue Slowenische Kunst*. Zob.: W. Burszta, W. Kuligowski, *Dlaczego kościotrup nie wstaje: ponowoczesne pejszaże kultury*, Warszawa: Sic! 1999, s. 118–130.

Słowenia jest szczególnie interesująca jako przestrzeń na styku Wschodu i Zachodu, dwóch odmiennych tradycji kulturowych. Fakt ten jest kluczowy dla pochodzących z tego kraju artystów kolektywu Neue Slowenische Kunst, nieustających w budowaniu „ramy” – własnej perspektywy stanowiącej sposób postrzegania i prezentacji tej przestrzeni. Wybór kolektywu jako przedmiotu analizy związany jest z istotnym dla niego obszarem badań: łączeniem problemu tożsamości z zagadnieniem przestrzeni i współczesnymi zjawiskami kultury. Twórczość słoweńskich artystów stanowi autorski komentarz do obserwowanej przez nich niewystarczająco głębokiej refleksji dotyczącej powyższych zagadnień, czego efektem jest destabilizacja tożsamości oraz bierna zgoda na bycie opisywanym i definiowanym.

Temat ten podjęty został także ze względu na zawarte w nim wyraźnie dostrzegalne mechanizmy kulturowe odzwierciedlające istniejący stosunek hierarchiczny w relacjach pomiędzy Wschodem i Zachodem. Metaforyczną ilustracją tego zjawiska byłby obraz zbioru osób różnych narodowości, w którym jedynie użytkownicy kilku wybranych języków byłiby powszechnie słyszalni, podczas gdy użytkownicy innych, należących do grupy uprzywilejowanej, staraliby się nie wyróżniać w tłumie, ścisząc głos. Innym zobrazowaniem tego problemu mogłaby być instalacja prezentowana w galerii ŠKUC w Lublanie⁴, stanowiąca komentarz do pracy serbskiego artysty Mladena Stilinovicia z 1990 roku zatytułowanej *Artist who cannot speak English, is no artist*. Praca stworzona dwadzieścia lat później – w demokratycznej, niepodległej Słowenii przez artystów należących do kolejnego pokolenia – głosiła: *I wish my English were as good as Stilinović*. Ten dialog dwóch postaw artystycznych jest niepozbanionym poczucia humoru złożeniem

⁴ T. Pogačar Podgornik i A.Škufc, Galeria ŠKUC, „4.4.”, Lublana 2013.

hołdu starszemu „koledze po fachu”, doświadczonemu i uznanemu w świecie twórcy jugosłowiańskiemu, lecz niosąc głębsze znaczenie, odwołuje się on również do świadomości, że władza na polu ekonomii i sztuki symbolicznie i niezmiennie usytuowana jest „w języku”. To także pytanie o to, czy mówiąc – metaforycznie i dosłownie – własnym językiem, można funkcjonować na globalnym rynku na równych prawach, bez przypiętej łatki egzotyki.

Idea zjednoczonej Europy i jej rola w globalnej rzeczywistości są tematami niejednokrotnie powracającymi przy okazji dyskusji o kondycji współczesności. Towarzyszy im teza Richarda O’Briena o „końcu geografii”, czyli utracie uprzywilejowanej pozycji przez kategorię przestrzeni. Funkcjonowanie w nieustannym ruchu związane jest ze zjawiskiem globalizacji i wzmożonym wpływem mediów umożliwiających ogólnoświatowy przepływ idei, informacji, obrazów. W rezultacie ludzka aktywność odbywa się niejako na dwóch poziomach, w dwóch różnych środowiskach jednocześnie: fizycznym oraz kształtowanym i funkcjonującym za pośrednictwem technologii⁵. Sytuacja ta z jednej strony niesie zagrożenie rozmycia, zagubienia się w wielości propozycji, a z drugiej generuje potrzebę usystematyzowania, uporządkowania zupełnie nowej kategorii zagadnień. Dlatego tak istotne wydaje się wyodrębnienie i trwałe zaznaczenie granic własnego terytorium, definiowanego także jako obszar kulturowy czy artystyczny, również w ujęciu historycznym. Jak zauważył Jacques Le Goff, „ci, którzy kontrolują przeszłość, są w trakcie procesu kontrolowania przyszłości poprzez kształtowanie naszej percepcji teraźniejszości”⁶.

⁵ W. J. Burszta, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2004, s. 140.

⁶ L. Ponger, *ImagiNative*, [online:] <http://lislponger.com/imaginative/hm/013/page-e.htm> [dostęp 12.09.2013].

Maria Todorova zwróciła uwagę na spostrzeżenie Larrego Wolffa, iż mimo politycznego uprzedmiotowienia mieszkańcy Europy Wschodniej potrafili zachować „ducha narodu”. Spostrzeżenie to można rozpatrywać w kontekście zarówno obecnej tendencji do umacniania ekonomii wolnorynkowej i wynikających z tego problemów związanych z zachowaniem własnej tradycji wbrew dominacji kultury zachodniej, jak i sytuacji narodu słoweńskiego, który przetrwał stulecia, aż do 1991 roku nie posiadając własnego państwa. Jak zauważa Todorova, Wolff przekonująco pokazał przypadek odkrycia Europy Wschodniej „na geograficznej granicy między Europą i Azją, na filozoficznej granicy cywilizacji i na akademickiej granicy między antyczną historią i współczesną antropologią”⁷.

Potrzeba zaprezentowania twórczości kolektywu podyktowana jest przeświadczeniem, iż w perspektywie jego aktywności doskonale widoczne są pewne zjawiska kulturowe związane z tematem geografii artystycznej. Projekty tych twórców stopniowo poszerzały swój zasięg terytorialny od obszaru Słowenii, Jugosławii i Europy Wschodniej poprzez inne kontynenty aż do globalnej – czasowej i przestrzennej – struktury sieci internetowej. Wyraźnie zaznacza się w nich stosunek artystów do przestrzeni postrzeganej w różnych kontekstach i przedstawianej za pomocą różnych mediów. Założony w latach osiemdziesiątych XX wieku kolektyw *Neue Slowenische Kunst*, określany jako pierwszy istotny kulturalny słoweński „towa eksportowy”, stał się rodzajem barometru artystycznego odzwierciedlającego zjawiska zachodzące w tym okresie na terenie Słowenii. Istotne jest wskazanie, iż wraz ze zmianami na mapie Europy zachodzącymi około roku 1990 i wraz ze

⁷ M. Todorova, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment by Larry Wolff*, „Slavic Review” 1997, Vol. 56, nr 1, s. 124–126.

zmianą kontekstu transformacji uległ także model funkcjonowania NSK. Tym samym analiza działań kolektywu pozwala na wyciągnięcie pewnych ogólnych wniosków związanych z problematyką dziedzictwa sztuki Europy Wschodniej.

Główny problem badawczy tej pracy opiera się na trzech zasadniczych tezach. Po pierwsze, analiza w perspektywie krytycznej geografii artystycznej zastosowana w odniesieniu do współczesnych realizacji artystycznych może znacząco wzbogacić refleksję dotyczącą zjawisk kultury. Usytuowanie geograficzne bez wątplenia ma wpływ na tworzoną sztukę, a przypadek Neue Slowenische Kunst jest tego dowodem. Drugim przyjętym założeniem jest adekwatność kategorii geograficznych jako odpowiednich do opisu różnorodnych zjawisk współczesnego świata. Geografia nie jest, jak twierdzą niektórzy badacze⁸, kategorią przestarzałą. Kulturowa supremacja Zachodu nie jest mitem, a łączenie się sztuki i artystów z całego świata w przestrzeniach wystawienniczych świadczy głównie o globalnej tendencji rynkowej, nie zaś kulturowej. Trzecia teza wskazuje na możliwość współistnienia wielu, często odmiennych interpretacji tego samego tekstu kultury, w zależności od ram, które zostaną tej interpretacji nadane.

Wśród zadanych szczegółowych pytań badawczych pojawiają się zarówno te dotyczące twórczości kolektywu Neue Slowenische Kunst, jak i te związane z jej analizą w kontekście krytycznej geografii artystycznej. Czy twórczość ta mogłaby zostać

⁸ K. Kolenda, *Kuratorowanie Wschodu*, w: *Rozmawiając o wystawie/Talking about exhibition*, red. M. Hussakowska, Kraków: 2012, s. 194, [online:] <http://www.worldofart.org/aktualno/wp-content/publikacje/Talking-about-Exhibition.pdf> [dostęp 01.09.2013].

poddana oglądowi zgodnie z tradycyjną (modernistyczną) geografią artystyczną? Czym różniłyby się rezultaty tych dwóch analiz? Jaki wpływ ma globalizacja na działania twórców pochodzących z małych, powstałych przed zaledwie dwiema dekadami państw Europy Środkowej i Wschodniej? Jaki wpływ na ich aktywność artystyczną miały gwałtowne przemiany w czasie, kiedy zachodziły, i jaki mają obecnie? W którym momencie przejścia od lokalności do globalności te działania i postawy się znajdują? Czy rzeczywiście widoczne jest w nich owo rozmycie, upłynnienie w przestrzeni, przypisywane procesowi przejścia od lokalności do globalności? Jak w perspektywie globalizacji manifestuje się kultura alternatywna? Czy obecnie jej oznaką jest zaangażowanie się w procesy ochrony tradycji lokalnych? Czy i w jakim zakresie można postrzegać Słowenię jako reprezentanta tzw. małych narodów?

Podczas analizy poszczególnych działań NSK pojawiają się pytania związane z poprzedzającą jego powstanie i współczesną mu specyficzną sytuacją polityczno-kulturową Jugosławii. Jak to możliwe, że w Słowenii od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku działało jedyne niezależne radio w bloku wschodnim? Dlaczego nowo utworzony rząd słoweński na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia nie protestował przeciwko reprezentacji w postaci ambasady będącej projektem artystycznym? Jakie czynniki zdecydowały o uzyskaniu przez artystów zgody, by mennica państwowa drukowała paszporty ich wirtualnego kraju? Na koniec pytanie szczególnie nurtujące: co jest dziś w Słowenii kulturą alternatywną, skoro w specjalnie przygotowanej przestrzeni w głównej państwowej instytucji muzealnej kraju można zapoznać się z historią słoweńskiego ruchu punk, a przedstawiciele tego innych nurtów alternatywnych niezmiennie współtworzą oficjalny krajobraz kulturowy państwa?

W celu przeprowadzenia przejrzystego wywodu w pracy wyjaśnione zostały pojęcia takie, jak geografia artystyczna, kolektywizm, wieloaspektowość, a przede wszystkim przedmiot analizy, czyli kolektyw Neue Slowenische Kunst i jego twórczość.

Z pewnością należy zwrócić uwagę na określenia odnoszące się do omawianego w pracy regionu. Europa Wschodnia, Europa Środkowo-Wschodnia, Europa Środkowa, kraje byłego bloku wschodniego – używane są zamiennie. Wynika to zarówno z faktu użycia cytatów, w których pojawiają się różne warianty tego określenia, jak i z powodu samego „fenomenu nieostrości” tego obszaru⁹, by użyć określenia Andrzeja Turowskiego.

Warto wskazać na jeszcze jeden „skrót myślowy” stosowany w tym wywodzie. Umieszczenie czegoś „w Słowenii” pojawia się w odniesieniu do obecnego terenu tego kraju, historycznie będącego regionem kolejnych państw: Monarchii Austro-Węgierskiej, Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców, Królestwa Jugosławii i Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii. Zastosowanie tego określenia w dużej mierze wynika z faktu, iż używają go sami Słoweńcy, także w odniesieniu do historii Słowenii przed uzyskaniem niepodległości w 1991 roku.

⁹ A. Turowski, *Fenomen nieostrości*, „Artium Quaestiones” 2009, nr XX, s. 75–102. Piotr Piotrowski, analizując w tym kontekście publikacje poświęcone historii sztuki, wskazuje na takie, w których Wschód definiowany jest bardzo szeroko, „od Pragi po Tokio”: zob. P. Piotrowski, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2009, t. XX, s. 61. Problematyka nazewnictwa Europy (Środkowo-)Wschodniej stała się także jednym z głównych przedmiotów dyskusji na łamach „Herito”: zob. K. Jagodzińska, *Sztuka: czy Europa Środkowa istnieje? Z profesorami László Bekem i Piotrem Potrowskim rozmawia Katarzyna Jagodzińska*, „Herito” 2001, nr 4 (3/2011), 78–93 oraz K. Jagodzińska, *Co zostało z Europy Środkowej?*, „Herito” 2013, nr 10 (1/2013), s. 12–25. Problem ten porusza także Simona Škrabec. Zob.: S. Škrabec, *Geografia wyobrażona. Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku*, przeł. R. Sasor, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury 2014..

Wyjaśnienia wymaga także kwestia nazwisk członków zespołu Laibach. Koncept kolektywnego funkcjonowania w ramach Neue Slowenische Kunst, zakładający odrzucenie indywidualności, z biegiem czasu uległ rozluźnieniu, a artyści zaczęli występować pod własnymi nazwiskami. Wyjątkiem jest tu grupa Laibach, która konsekwentnie stosuje tę zasadę. Z tego powodu, a przede wszystkim z powodu braku w wiarygodnych tekstach źródłowych informacji o personaliach artystów, nie zostały one tutaj podane.

Przedmiotowy zakres rozważań części analitycznej ogranicza się głównie do obszaru wokół sztuk wizualnych, obejmując obrazy, plakaty, instalacje, performance oraz projekty konceptualne. Choć analiza ta zawiera elementy historii sztuki, jest to ujęcie kulturoznawcze. Niemal całkowicie pominięta tu została perspektywa muzykologiczna i teatrologiczna. Podkreślić także należy, iż każda z refleksji na temat poszczególnych realizacji winna być rozpatrywana na dwóch poziomach: „wewnętrzny”, dotyczącym zagadnień związanych bezpośrednio z obszarem danego projektu, i drugim, „zewnątrznym”, odnoszącym się do kontekstu geografii artystycznej.

Punktem wyjścia dla geograficznego zakresu rozważań poświęconych NSK jest terytorium Słowenii oraz Jugosławii i Europy Wschodniej. Po 1992 roku obszar ten „poszerzył się” jednak znacząco, co związane jest z jednej strony z przyjęciem przez artystów szerszej perspektywy badanych dotychczas zagadnień, a z drugiej z wykorzystaniem nowych technologii cyfrowych. Istotne jest wskazanie, że geografię można rozpatrywać w tej pracy dwojako: zarówno jako studiowanie przestrzennych aspektów dotyczących bezpośrednio

poszczególnych projektów, jak i w odniesieniu do miejsc, w których zostały wytworzone, zgodnie z uwagą Thomasa DaCosty Kaufmanna, iż „przestrzeń dostarcza struktury, ale miejsce zakłada pojęcie lokalizacji”¹⁰.

Zakres chronologiczny projektów realizowanych przez słoweńskich artystów obejmuje okres od roku 1980 do roku 2012. Tym niemniej zarysowany kontekst historyczny i kulturowy sięga znacznie głębiej do historii Słowenii i omawianego obszaru. Warto także zaznaczyć, iż zgodnie z przyjętą tu perspektywą Ambasada Moskiewska w 1992 roku umiejscowiona została w części analitycznej jako punkt „węzłowy”, moment przejściowy, będący jednocześnie początkiem dla zainicjowania różnych równolegle funkcjonujących działań związanych z NSK State in Time oraz projektów badających temat tożsamości wschodnioeuropejskiej.

W oparciu o zbiór *Metody i teorie historii sztuki* Anne D’Allevy, jak również refleksje teoretyczne Anny Zeidler-Janiszewskiej dotyczące zwrotu ikonicznego we współczesnej humanistyce oraz teksty teoretyczne Williama J. Thomasa Mitchella, Hansa Beltinga i Nicolasa Mirzoeffa wyłoniony został kluczowy dla tej pracy termin – intertekstualność. To podejście badawcze, wprowadzone przez Julię Kristevę, związane było z tendencją do odnowy poszczególnych dyscyplin humanistyki. Towarzyszy mu koncepcja Mitchella, wizualnej konstrukcji tego, co społeczne, oraz Hansa Beltinga, ogłaszającego koniec historii sztuki, po to by przywrócić tę dyscyplinę aktualnej refleksji. Na antropologiczny wymiar koncepcji tego badacza zwraca uwagę Zeidler-Janiszewska,

¹⁰ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago: University of Chicago Press 2004, s. 7.

wskazując, iż takie poszerzenie pola badawczego pozwala na włączenie w obręb analizy tej dyscypliny tematów dotąd pomijanych, jako niezwiązanych z działaniami artystycznymi.

Rozwinięcie części dotyczącej metody znalazło swoje odbicie we fragmencie szeroko omawiającym stanowisko badaczy również proponujących teorie intertekstualne – Normana Brysona, sugerującego wprowadzenie pojęcia „ramy”, oraz Mieke Bal, sytuującej optykę recepcji dzieła niemal całkowicie po stronie jego interpretacji. Główną bazą dla prezentacji analizy kulturowej Bal była jej publikacja *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*. Praca ta, poświęcona kwestii pojęć, poruszała problematykę interpretacji jako tłumaczenia wyzwolonego od oryginału, w nawiązaniu do myśli Waltera Benjamin, oraz problematykę historii, która zdaniem Jonathana Cullera jest konstruktywną kategorią dla analizy kulturowej. Bal wprowadziła pojęcie preposteryjności, rezerwując je dla historii jako konstrukcji dokonującej się w czasie teraźniejszym. Norman Bryson, twórca terminu „wizualna intertekstualność”, w artykule *Art in Context* założył, iż kontekst nie jest stały, lecz jest, podobnie jak tekst, zmienny i za każdym razem konstruowany. Dla strategii interpretacyjnej autor zaproponował użycie terminu „rama”. Bardzo pomocne w opracowaniu koncepcji Bal i Brysona były: publikacja Stanisława Czekałskiego *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi* oraz artykuł Piotra Słodkowskiego *Centrum a peryferie, kanon a inna historia sztuki*, opublikowany w magazynie „Mishellanea 5 – Wschód”.

Publikacja *Towarda Geography of Art* Thomasa DaCosty Kaufmanna, będąca właściwie monografią pojęcia „geografia artystyczna”, posłużyła do wskazania źródeł tego terminu. Dominującym w pracy tego badacza założeniem jest „geohistoria”, odsłaniająca historyczne znaczenie przestrzeni, w której

tworzona jest sztuka, a samo pojęcie geografii Kaufmann poszerza na „ludzi, ich produkty”, a nawet tradycję i kulturę. Praca ta wprowadza także koncepcję Larrego Wolffa – Europy Wschodniej wyobrażonej przez zachodnich intelektualistów oraz istotną w kontekście geografii krytycznej koncepcję przestrzeni jako odbicia społecznych relacji Henri Lefebvre’a. Wśród nowych ujęć teoretycznych odnoszących się do geografii artystycznej są między innymi koncepcje „estetyki kognitywnego mapowania” Frederica Jamesona oraz „estetyki jako polityki” Jacquesa Ranciére’a. Pracą uzupełniającą tę tematykę jest tom pokonferencyjny pod redakcją Katarzyny Murawskiej-Muthesius *Borders in art. Revisiting Kunstgeographie*.

Kluczowe jednak dla niniejszego wywodu w temacie geografii artystycznej są koncepcje Irit Rogoff i Piotra Piotrowskiego. Rogoff, dla której punktem wyjścia jest teoria feministyczna, nadaje szczególne znaczenie pozycji obserwatora, postulując spojrzenie na geografję jako na przestrzeń odzwierciedlającą relacje społeczne, dynamiczną, nieneutralną. Źródłem była tu głównie publikacja *Terra Infirma*, artykuł w magazynie „Open” zatytułowany *Geo-Cultures. Circuits of Arts and Globalizations* oraz dostępne w sieci zapisy cyfrowe wykładów tej badaczki.

Zarówno Irit Rogoff, jak i Piotr Piotrowski zwracają uwagę na konieczność dekonstrukcji tradycyjnej geografii artystycznej, opartej na wertykalności i hierarchiczności. Zdaniem Piotrowskiego szansą na stworzenie prawdziwie „uniwersalnej” (w odróżnieniu od dominującej obecnie, „zachodniej”) historii sztuki byłaby horyzontalna historia sztuki. Podkreśla on także, za Brysonem i Cullerem, konieczność stworzenia stosownej „ramy” dla dokonania analizy sztuki obszaru Europy Wschodniej. Opublikowany w 1998 roku w „Magazynie Sztuki” artykuł *W stronę nowej geografii artystycznej* nie tylko stanowił jeden

z głównych tekstów bazowych dla tej pracy, ale był także bardzo istotną inspiracją dla podjęcia zagadnienia twórczości Neue Slowenische Kunst w kontekście geografii artystycznej. Wśród innych ważnych źródeł wskazać tutaj należy także dwa inne teksty tego autora: *O dwóch głosach historii sztuki* z 2006 roku i *O horyzontalnej historii sztuki* z roku 2009 – oba ukazały się w „Artium Quaestiones”.

Wieloaspektowość i kolektywizm, jako aspekty funkcjonowania NSK, omówione zostały w trzech kontekstach: artystycznym, filozoficznym i antropologicznym. W skonstruowaniu tego pierwszego pomocne były teksty prezentujące ruch awangardowy, takie jak *Sztuka w czasie globalizacji* i *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku* Grzegorza Dziamskiego, a także *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930* Andrzeja Turowskiego oraz praca Inke Arns *Avangarda v zvratnem ogledalu*. Kontekst artystyczny kolektywizmu dopełniły teksty Igora Zabla, Edy Čufer, Viktora Misiano oraz publikacja poświęcona *Estetyce relacyjnej* Nicolasa Bourriauda.

Głównym elementem budującym perspektywę filozoficzną była koncepcja „rozdzielonej wspólnoty” Jeana-Luca Nancy’ego, oparta głównie na analizie Marca Jamesa Légera w zbiorze refleksji *Brave New Avant Garde. Essays on contemporary art and politics* oraz na artykule Grzegorza Sztabińskiego *Wspólnota, sztuka, estetyka*. Inspirację dla perspektywy antropologicznej stanowiła natomiast koncepcja *communitas* Viktora Turnera, opisana między innymi w *Procesie rytualnym* i *Grach społecznych, polach i metaforach* tego autora, ze wskazaniem inspiracji dla jego teorii w *Obrzędach przejścia* Arnolda van Gennepa.

W odtworzeniu kontekstu historycznego, prezentowanego w rozdziale drugim, bardzo pomocna okazała się monografia

Słowenii autorstwa Jamesa Gowa i Cathie Carmichael *Slovenia and the Slovenes. A Small State and the New Europe*, publikacja Mirosława Hrocha *Male narody Europy* oraz dostępne w języku polskim, słoweńskim i angielskim artykuły Aleša Erjavca. Dla skonstruowania kontekstu kulturowego i artystycznego najistotniejsze były publikacje *Awangarda w cieniu Jałty* Piotra Piotrowskiego, wydawnictwo katalogowe do wystawy *TANK Slovenska zgodovinska avantgarda* w Moderne galerii w Lublanie (*TANK revue internationale d'art vivant*) oraz teksty historyków sztuki i krytyków, takich jak Miško Suvaković, Marina Grižnič, Igor Zabel, Eda Čufer i Inke Arns.

Pojęcia „retroawangarda” i „nadidentyfikacja” i ich definicje przedstawione zostały na podstawie wielu źródeł, z których główne to tekst Slavoja Žižka *Dlaczego Laibach i NSK nie można nazwać faszystami?*, refleksje Igora Zabla zamieszczone w *Contemporary Art Theory* i Marcela Štefančiča w *Terror zgodovine* oraz materiał zgromadzony przez Inke Arns w *Neue Slowenische Kunst (NSK) – eine Analyse ihrer kuenstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*.

Podstawowym narzędziem dla prezentacji działalności kolektywu artystycznego Neue Slowenische Kunst w latach osiemdziesiątych była wspomniana wyżej publikacja Arns. Bardzo pomocne okazały się także liczne teksty historyczne i krytyczne Alexeia Monroe’a, w szczególności monografia *Interrogation Machine. Laibach and NSK*. Nieocenionym źródłem był także katalog wydany z okazji wystawy *Laibach Kunst* w Łodzi w 2009 roku *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacija/Recapitulation 2009* ze zbiorom znakomitych tekstów, autorów takich jak Aleš Erjavec, Taras Kermauner, czy Slavoj Žižek. Oczywiście podstawowym źródłem informacji o poszczególnych projektach były katalogi wystaw, głównie *Oblikovanje/design: New*

Collectivism/New Kolektivism, Irwin Retroprincip i wspomniany katalog *Laibach Kunst*.

Przy ustalaniu faktów dotyczących projektów analizowanych w perspektywie geografii artystycznej wykorzystane zostały głównie: publikacja towarzysząca londyńskiej wystawie *Folk Art* oraz *Time for a New State* z tekstami Gediminas Gasparavičiusa, Viktora Misiano, Alexeia Monroe'a, *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe* zawierająca teksty krytyczne między innymi Mariny Grżinić, Any Peraiki, Rastka Močnika, Michaela Fehra, Rogera Conovera i Edy Čufer, a także wydany przez Moderną galerię katalog do wystawy *Towards Zero Gravity. Gravity in Slovene Fine Art in the 20th and 21st Centuries* oraz referat Mojcy Puncer *Eastern-Western Fantasies* zaprezentowany na Międzynarodowym Kongresie Estetycznym w Lublanie w 2007 roku. Poza wymienionymi już autorami kwestie historii jako materii twórczej podjęte zostały między innymi przez Krystynę Wilkoszewską i Alicję Kuczyńską w publikacji *Wizje i rewizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce* oraz przez Hansa Beltinga i Nicolasa Bourriauda w artykułach umieszczonych w katalogu wydanym przez MOCAK do wystawy *Historia w sztuce* w 2011 roku. Cennym źródłem była również druga, obok katalogu *Laibach Kunst*, istniejąca w języku polskim publikacja dotycząca jednej z grup wchodzących w skład Neue Slowenische Kunst – katalog do wystawy Irwin *Trzy projekty*, która miała miejsce w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie w 1998 roku.

Ogromną pomocą były rozmowy przeprowadzone ze słoweńskimi artystami i badaczami oraz udostępnione przez nich materiały. Niezwykle przydatne były również teksty źródłowe przechowywane w archiwach lublańskich instytucji kultury, a także wywiady i wykłady zarejestrowane i udostępnione w sieci internetowej (między innymi Rogoff, Bal czy Grżinić).

Jednakże, jak uwrażliwia Arns, w odniesieniu do pracy nad materiałami źródłowymi trzeba zawsze mieć na uwadze określony efekt, jaki ma wywołać publikacja. „Pisanie własnej historii to konstrukcja hermetyczna, która idealnie nadaje się do wklejenia w autoprezentację. Trzeba zawsze mieć tego świadomość przy omawianiu NSK”¹¹.

Z informacji zgromadzonych na bazie wymienionych opracowań wynika, iż w Europie Środkowej i Wschodniej pojawia się coraz więcej inicjatyw badawczych stawiających sobie za cel zbudowanie niezhierarchizowanej geografii artystycznej poprzez zanegowanie „uproszczonego modelu wiedzy produkowanego przez centra”¹². Jak podkreślał Sergiej Kapus, historyzacja sztuki jest jedynie częściową konstrukcją epistemologiczną, dzieło sztuki natomiast nie jest rzeźbą, która może nam odsłonić swój ponadczasowy sens. Zdaniem tego i innych wyżej wspomnianych autorów nieustanne odnawianie relacji przeszłość – terażniejszość, czyli ramowanie, pozwala zrozumieć, że historia nie jest statyczna w swojej chronologii. Różnica w percepcji wymaga artykulacji stanowisk, krytycznego spojrzenia i dekonstrukcji kanonu¹³.

¹¹ I. Arns, *Neue Slowenische Kunst (NSK) – eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie 2002, s. 23.

¹² P. Słodkowski, *Centrum a peryferie, kanon a inna historia sztuki. Prezentacja sztuki Europy Środkowej na Zachodzie na przykładzie wystaw Constructivism in Poland 1923–1926 (1973) i Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation (2001–2003)*, w: „Mishellanea” 2009, nr 5 (9), s. 78, [online:] <http://www.mishellanea.mish.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2010/03/S%C5%82odkowski-Centrum.pdf> [dostęp 05.05.2010].

¹³ S. Kapus, *Myth and Slovene Art*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 377–383.

Twórcy słoweńskiego kolektywu, a w szczególności Irwin, zawsze podkreślali swój wyraźny cel promowania kultury słoweńskiej. Projekty podejmowane jednak przez nich od początku lat dziewięćdziesiątych, choć zdecydowanie odnoszą się do przestrzeni, częściowo uniezależniają ich od tradycyjnie rozumianych podziałów terytorialnych. Przekraczają tradycyjną geografię, nie godząc się na odgórne zaprogramowanie.

Niniejsza praca podzielona jest na trzy rozdziały. Część teoretyczna określa obszar badawczy, a także definiuje pytania badawcze zgodnie z przyjętą tu perspektywą. Wykorzystane zostały w tym celu elementy teorii krytycznej, takie jak studia kulturowe, feminizm, postmodernizm czy strukturalizm. Następnie przedstawiono ramy teoretyczne, prezentując kolejno dyscyplinę, pojęcie i historię terminu geografia artystyczna oraz wieloaspektowość i kolektywizm w ujęciu artystycznym, filozoficznym i antropologicznym.

W postulowaną w rozdziale pierwszym definicję ramy badawczej wpisana jest konieczność zakreslenia granic czy też wskazania przyjętych kontekstów, które ją budują. Dlatego też w rozdziale drugim nakreślony został ogólny kontekst kulturowy, historyczny i polityczny oraz artystyczny. Druga część tego rozdziału obejmuje natomiast prezentację kolektywu *Neue Slowenische Kunst* i jego poszczególnych składowych, wskazując ważniejsze wydarzenia z historii każdej z grup, oraz wyjaśnia stosowane przez nie strategie artystyczne, kluczowe dla zrozumienia ich twórczości.

Rozdział trzeci omawia poszczególne propozycje artystyczne kolektywu w kontekście geografii artystycznej,

stanowiąc jednocześnie syntezę pracy i analizę przedmiotu badania, będącą odbiciem refleksji teoretycznej i procesu ramowania w odniesieniu do przedstawianych projektów. Został on podzielony na trzy zasadnicze części. Pierwsza analizuje działania z zakresu sztuk wizualnych, druga aspekty wizualne działań teatralnych, trzecia natomiast odnosi się do pojęcia przestrzeni i geografii w projektach konceptualnych realizowanych po roku 1992.

Interdyscyplinarność i wielopłaszczyznowość tego wywodu wymagały użycia wielu różnych metod badawczych: pracy na podstawie materiałów źródłowych (katalogi, artykuły prasowe od lat osiemdziesiątych, rozmowy z artystami), metody indukcji i metody strukturalnej. Przy zagadnieniach dotyczących historii sztuki przydatna okazała się również metoda ikonograficzna z analizą ikonologiczną.

W pracy zostały wykorzystane teorie opierające się na założeniu, iż sztuka nie może być w żaden sposób odseparowana od otoczenia, w którym powstaje. Według teorii materialistycznej jest ona produktem złożonych relacji społecznych, ekonomicznych i politycznych, natomiast teoria marksistowska kładzie nacisk na interpretację działań przeciwstawiających się dominującej ideologii. W pracy znajdują się także odniesienia do postulatów artystycznej awangardy – zniesienia granicy między sztuką i życiem oraz poszukiwania sposobu osłabienia klasy dominującej poprzez działania artystyczne. Metodami pozwalającymi na konieczny w tym przypadku szerszy ogląd problemu są studia nad kulturą wizualną oraz założenia studiów kulturowych, która to teoria również zakłada ścisłą relację pomiędzy sztuką, ideologią i władzą.

Kluczową przyjętą tu metodą, odnoszącą się do całości konstrukcji pracy i włączającą szereg innych metod badawczych, jest analiza kulturowa, „demokratyczny sposób praktykowania analizy interdyscyplinarnej w Humanistyce”¹⁴. Jej punktem dojścia jest, mówiąc słowami Bal, ramowanie i bycie ramowanym.

Zgodnie jednak z twierdzeniem D’Allevy, już sam „język czy dyskurs nie jest ani niewinny, ani neutralny; może kształtować, wyrażać, odzwierciedlać, a nawet ukrywać ludzkie doświadczenia i ludzką rzeczywistość w bardzo różnorodny sposób”¹⁵. Stąd istotne jest podkreślenie, iż choć w efekcie to „przedmiot ma ostatnie słowo”, a autorowi przyświeca cel zachowania naukowej obiektywności, to zastosowana przez niego rama decyduje o sposobie ujęcia tematu, o zaakcentowaniu pewnych określonych aspektów i faktów i zakwestionowaniu lub nawet pominięciu innych. Na kształt i charakter ramy nie pozostaje bez wpływu przynależność badacza do określonego pokolenia, tradycji, obszaru kulturowego, a nawet jego poglądy polityczne.

Z tego między innymi powodu niniejszy wywód nie wyczerpuje tematu, będąc jedynie propozycją przyjrzenia się działalności kolektywu artystycznego Neue Slowenische Kunst z pewnej określonej perspektywy. Postulatem tej pracy jest wskazanie na geografie artystyczną jako kategorię analityczną oferującą obiecujące rezultaty przy opisywaniu zjawisk kulturowych współczesności.

¹⁴ W. J. Burszta, A. Zeidler-Janiszewska, *Poza akademickimi podziałami. Wędrowanie z Mieke Bal*, w: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2012, s. 22.

¹⁵ A. D’Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków: Universitas, Kraków 2008, s. 11.

W tym miejscu chciałabym wyrazić wdzięczność osobom i instytucjom, które umożliwiły niniejsze badania i powstanie tej pracy. Szczególne podziękowania należą się profesorowi Wojciechowi Burszczie, który przez wiele lat czuwał nad rozwojem tej koncepcji i którego wskazówki stały się bezpośrednią inspiracją dla ostatecznego jej kształtu. Wyrazy wdzięczności kieruję również do artystów – założycieli Neue Slowenische Kunst, którzy poświęcili temu projektowi swój czas i uwagę: grupie Laibach, Draganowi Živadinowowi, Darko Pokornowi z Nowego Kolektywizmu oraz grupie Irwin – Borutowi Vogelnikowi, Dušanowi Mandičowi, Andrejowi Savskiemu, a przede wszystkim Miranowi Moharowi. Bardzo inspirujące było także doświadczenie bezpośrednich spotkań i rozmów ze słoweńskimi badaczami, profesorami Alešem Erjavcem, Janezem Bogatajem i Rajko Muršičem. Specjalne podziękowania należą się także Igorowi Vidmarowi, Sanji Vatic, pracownikom Moderne galeriji w Lubalnie – Teji Merhar, Katji Kranjc, Bojanie Piškur i Igorowi Španjolowi, Uršce Jurman z Igor Zabel Association for Culture and Theory, Veronice Darian z Institut für Theaterwissenschaft Uniwersytetu w Lipsku, Tatjanie Pirc z Ambasady Republiki Słowenii w Warszawie, Wiktorowi Skokowi, kuratorowi wystawy *Laibach Kunst* w Muzeum Sztuki w Łodzi, a także warszawskiemu CSW Zamek Ujazdowski i londyńskim galeriom Chelsea space oraz Calvert 22. Udział w wydarzeniach artystycznych ostatnich lat związanych z funkcjonowaniem NSK, przeprowadzenie zagranicznych kwerend i wywiadów oraz realizacja tego projektu w takiej właśnie formie możliwe były dzięki sfinansowaniu ich przez Narodowe Centrum Nauki. Za pomoc w obsłudze finansowo-administracyjnej bardzo dziękuję Szkole Wyższej Psychologii

Spółecznej w Warszawie, a zwłaszcza pracownikom Biura ds. Badań Naukowych.

Podziękowania należą się także wszystkim, którzy swoją wiedzą i doświadczeniem przyczynili się do wzbogacenia i sfinalizowania tych badań, a w szczególności osobom, które wspierały mnie podczas ich realizacji, moim Rodzicom i Siostrze oraz Wojciechowi Ciesielskiemu, pierwszemu, uważnemu czytelnikowi.

ROZDZIAŁ 1

Ramy teoretyczne

Dyscyplina. Mieke Bal. Norman Bryson

Dyscyplina. Druga połowa XX wieku to okres przełomowy pod względem pojawiania się nowych koncepcji, które kwestionując ustalony porządek, proponowały przeformułowanie stosowanych dotychczas paradygmatów modernistycznych. Podobne tendencje odnaleźć można w sztuce, w widoczny sposób wyzwalającej się z modernistycznych ograniczeń, czego najlepszym przykładem stał się konceptualizm, w skrajnej formie całkowicie rezygnujący z fizycznej reprezentacji w postaci obiektu.

Próba zakreślenia obszaru refleksji humanistycznej, zawężając jednocześnie jej obręb do prezentowanego w niniejszej pracy zagadnienia, prowadzi do koncepcji takich myślicieli, jak Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva i Ronald Barthes, których idee stały się istotnym czynnikiem dla sformułowania głównych propozycji stawiających sobie za cel odnowę poszczególnych dyscyplin. Zwolennikom tradycyjnych ich ujęć orędownicy zmian zarzucali zacołanie pod względem refleksji metodologicznej. Domagano się między innymi otwarcia na świat zewnętrzny (strukturę społeczną) oraz zerwania z determinizmem historycznym jako podstawowym narzędziem wyjaśnienia aktualnych zjawisk, a więc włączenia do refleksji teoretycznej czasu

teraźniejszego. Te rewolucyjne tendencje nie ominęły także dyscyplin, w obszarach (i po obrzeżach) których porusza się ta praca, a w szczególności jej część teoretyczna: historii sztuki, antropologii kulturowej i etnologii oraz kulturoznawstwa i studiów kulturowych.

Choć Kirsten Hastrup uważa, że „antropologia zawsze była nienowoczesna”¹, na gruncie tej dyscypliny także dokonała się zmiana nastawienia ku koncepcjom eksplorującym wzajemne relacje pomiędzy obserwatorem i obserwowanym. Zgodnie z jednym z założeń zdefiniowanym przez Raymonda Williama, chodziło o uchwycenie „struktury odczuwania” skoncentrowanej wokół tego, co wyłania się w danym układzie z interakcji dobrze zdefiniowanych i okrzepłych formacji z tymi, które nie są w pełni możliwe do wyartykułowania dla badanych czy badacza².

Orędownikom odnowy historii sztuki „chodziło przede wszystkim o wykorzystanie nowych metodologii do deautonomizacji [tej dziedziny] przez otwarcie problematyki przedstawiania obrazowego na pozaartystyczne, wcześniej pomijane lub marginalizowane w analizach dzieł, społeczno-kulturowe, ideologiczne i polityczne konteksty”³. Zauważono, iż tradycyjna metodologia oraz zadawane dotychczas pytania nie są w stanie w satysfakcjonujący sposób odnieść się do problematyki sztuki nowoczesnej i współczesnej, należy więc znaleźć i zastosować metodę odpowiednią dla tego typu twórczości.

¹ K. Hastrup, *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, przeł. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008, s. 63.

² M. Halawa, *Wyobrażenia Etnograficzna w badaniach kultury współczesnej. Refleksje po projekcie „Młodzi i media”*, [online:] <http://www.mim.swps.pl/halawa-wyobraznia-etnograficzna.pdf> [dostęp 03.07.2013].

³ S. Czekański, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2006, s. 7.

W sukurs zwolennikom odnowy historii sztuki przysłała teoria intertekstualności, wywodząca się z obszaru nauk o literaturze. Julia Kristeva, w nawiązaniu do stwierdzenia Michaiła Bachtina, iż tekst nie istnieje w próżni, w 1968 roku sformułowała tezę o „tekstowej interakcji, która wytwarza się wewnątrz jednego tekstu”⁴. Oznaczało to, iż nie istnieje jedna, prawdziwa interpretacja, lecz może być ich tak wiele, jak wielu jest interpretatorów, a tym samym tekst nigdy nie jest skończony, będąc jednocześnie w nieustannej relacji z czasem. Propozycja ta podejmowała problem interpretacji i kwestionowała ważność autora, który tekst koduje, i odbiorcy, który go dekoduje. Zgodnie z jej założeniami analiza dzieła odbywa się poprzez skojarzenie go z innymi znanymi obrazami, których rozpoznanie generowałoby kolejne ciągi powiązań. Teoria ta proponowała podział przedstawienia na poszczególne elementy i zwrócenie uwagi na ich powiązania zarówno wewnętrzne (międzyobrazowe), jak i zewnętrzne, a zatem sugerowała możliwość recepcji obrazu nie jako jednolitej całości, lecz wzięwszy pod uwagę jego wewnętrzne powiązania oraz relację autora i odbiorcy względem niego. Intertekstualność to zarówno właściwość, jak i metoda analizy, stosowana również w krytyce artystycznej. Znajduje się ona w opozycji do tradycyjnej historii sztuki, więc także mimetyzmu i ikonografii. Ta ostatnia, co prawda, w pewnym stopniu zakłada wewnętrzną (w ramach jednego dzieła) i fragmentaryczną intertekstualność, „ale to dopiero metoda intertekstualna odkrywa dialogiczny charakter cytatów, zapożyczeń i przekształceń. Co więcej, wydobywa istotną różnicę między intertekstualnością w dziełach dawnych i współczesnych”⁵.

⁴ A. Gralińska-Toborek, *Świadomość ikonograficzna...*, dz. cyt., s. 196.

⁵ Tamże.

Słoweński historyk Sergiej Kapus w zastosowaniu teorii intertekstualności dostrzega możliwość połączenia sztuki i praktyki społecznej, gdyż zgodnie z założeniami tej teorii sztuka przyjmuje status otwartego dzieła, będąc nie spójną całością, lecz fenomenem dialogicznym i nieskończonym, włączającym narrację o przeszłości⁶.

Do rzeczników odnowy historii sztuki należy Norman Bryson, twórca terminu „wizualna intertekstualność”, oparte go na dwóch teoriach. Jedną z nich to koncepcja powszechnej tekstualności Derridy, zakładająca, iż nie istnieje nic poza obrębem struktury tekstu „określonej w ramach »różni« (*différance*), śladu, iteracji”⁷. Drugą to twierdzenie Barthesa, iż żadnego tekstu nie da się odczytać „poza wniesionym przez czytelnika zasobem już czytanego, nie jest [on] więc tekstem samym w sobie, lecz intertekstualnym tekstem lektury”⁸. Bryson postuluje zniesienie granic zarówno między sztuką a rzeczywistością społeczno-polityczną, w której ona powstaje, między obrazem a tekstem, jak i między tekstem a kontekstem. Intertekstualność w jego ujęciu oznacza krytyczną rekonstrukcję powiązania języka obrazowego z całością kultury, jako globalnego systemu znaków czy dyskursów, kryjących w sobie stosunki panowania.

Znaczenie pojęć jest niezwykle istotne bez względu na pole badawcze, natomiast wyjątkowo ważne wydaje się w przypadku nauk humanistycznych, na co także zwracał szczególną uwagę twórca polskiego kulturoznawstwa, Stanisław Pietraszko⁹. Doniosłość tej kwestii akcentuje także autorka własnej koncepcji analizy kulturowej, Mieke Bal. Podkreśla ona konieczność

⁶ S. Kapus, *Myth and Slovene Art...*, dz. cyt., s. 377–383.

⁷ S. Czekalski, *Intertekstualność...*, dz. cyt., s. 206.

⁸ Tamże, s. 208.

⁹ S. Pietraszko, *Studia o kulturze*, Wrocław: AVA 1992.

aktualizacji słownika w taki sposób, by pojęcie stwarzało „autentyczny dostęp do zjawisk”¹⁰. Takim źródłem w odniesieniu do etnografii mogłoby być „modernistyczne przenicowanie translacji pojęć stanowiących istotę etnografii realistycznych”¹¹, w rezultacie oznaczające ich aktualizację, redefinicję.

Wśród pojęć szczególnie interesujących w perspektywie omawianego w tej pracy zagadnienia geografii artystycznej, znajduje się znak, obraz oraz kontekst. Przyjmując koncepcję intertekstualności, znak, jako występujący w określonej sytuacji społecznej i historycznej, interpretowany jest w ramach kodów społecznych. Podobnie, jako obraz, znak zostaje poddany dekonstrukcji, co przenosi uwagę na proces jego odbioru, przez co jego znaczenie jest tworzone „na drodze przypomnienia innych znaków-obrazów już poznanych przez odbiorcę”¹². Kontekst natomiast, jako tekst składający się ze znaków wymagających interpretacji, nie może pełnić przypisanej mu dodatkowej roli niezmiennej, stałej konstrukcji.

Warto przyjrzeć się jednak samym dyscyplinom posługującym się tymi pojęciami, które jednocześnie stanowią istotne ujęcia teoretyczne i metodologiczne dla tej pracy.

Jak zauważa Anna Zeidler-Janiszewska, „jeżeli jednak chcemy spojrzeć na cały kompleks nauk o kulturze historycznej (choćby po to, by siebie samych usytuować na osi czasowej), najchętniej mówimy dziś o »zwrotach«, które obejmują zarówno filozoficzne podstawy, jak i [...] kolejne dziedziny wyodrębnione w ramach wczesnonowoczesnego (mocno

¹⁰ M. Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2012, s. 57.

¹¹ G. E. Marcus, *Wymogi stawiane pracom etnograficznym w obliczu ogólnoświatowej nowoczesności końca dwudziestego wieku*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004, s. 119–138.

¹² S. Czekalski, *Intertekstualność...*, dz. cyt., s. 8–9.

zdezaktualizowanego) podziału akademickiej pracy badawczej¹³. Badaczka przypomina, iż pierwszym z trzech był zwrot lingwistyczny w pierwszej połowie XX wieku, za którego inicjatora uważa się Ludwiga Wittgensteina. Dwa kolejne zwroty, performatywny i wizualny (z fenomenologią oraz hermeneutyką), stanowią diagnozę kultury współczesnej¹⁴.

Zgodnie z sugestią Williama J. Thomasa Mitchella, twórcy propozycji metodologicznej dotyczącej badań nad obrazem – *visual culture* oraz autora koncepcji „zwrotu obrazowego”, nie należy pytać o to, „co obrazy znaczą”, ale „co jest sekretem ich żywotności, czego one chcą?”. Ich odbiorcom, czy raczej konsumentom, zarzuca on niekonsekwencję, bowiem obrazy traktowane przez nich z przesadną atencją, a następnie oskarżane o dominację nad rzeczywistością, stają się wówczas „wygodnymi kozłami ofiarnymi dla agresywnego oka”¹⁵. „Zwrot obrazowy”, „wizualny” czy też „piktorialny” oznacza dla Mitchella „polingwistyczne i posemiotyczne ponowne odkrycie obrazu jako kompleksowej wzajemnej gry wizualności, aparatu, instytucji, dyskursu, ciał i figuratywności”¹⁶. Ów zwrot jest figurą mowy powtarzaną wiele razy na przestrzeni wieków, która może przybrać różne formy. „Krytyczne i historyczne użycie tej figury powinno oznaczać jej wykorzystanie jako diagnostycznego narzędzia w analizie tych właśnie szczególnych momentów, gdy nowe medium [...] wywołuje symptomy paniki lub euforii w dziedzinie »tego, co wizualne«”¹⁷. Za takie punkty zwrotne amerykański autor uważa na

¹³ A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs”, t. IV, s.151.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ W. J. T. Mitchell, *Pokazując widzenie. Krytyka kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones” 2006, t. XVII, s. 281.

¹⁶ A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonycznym...*, dz. cyt., s. 152.

¹⁷ W. J. T. Mitchell, *Pokazując widzenie...*, dz. cyt., s. 285.

przykład moment wynalezienia fotografii, perspektywy, pisma czy internetu. Jednocześnie zwraca uwagę na fakt, iż medium czysto wizualne w rzeczywistości nie istnieje, gdyż „wszystkie media są mediami mieszanymi”¹⁸. Mitchell wskazuje na istnienie „mitu kultury wizualnej” i za „błąd zwrotu piktorialnego” uważa przekonanie, jakoby inne zmysły znajdowały się w stanie atrofii. Kolejnym nieporozumieniem jego zdaniem jest „konstruowanie wielkiego binarnego modelu historii skoncentrowanego wyłącznie na jednym z tych punktów zwrotnych i deklarowanie pojedynczego »wielkiego rozdziału« między »epoką kultury [...] literackiej« i »epoką wizualności«”¹⁹.

Problem relacji obraz – język jest dziś jednym z głównych obszarów dyskusji humanistycznej, a „zwrot wizualny” jest próbą nowatorskiego podejścia do obrazu i wzięcia pod uwagę zarówno jego cech konstytutywnych, zewnętrznych uwarunkowań, postawy odbiorcy, jak również relacji pomiędzy tymi elementami. Stąd „obrazy nie są czystą wizualnością, ale zapośredniczoną reprezentacją”²⁰. Istnieje zatem potrzeba powołania dyscypliny, zajmującej się badaniem tego „niebezpiecznego suplementu”, używając za Mitchellem określenia Derridy. Obierając sobie taki przedmiot badań, studia wizualne wchodzi w szczególną relację z historią sztuki i estetyką, bowiem proponują ich wewnętrzne dopełnienie, wypełnienie luki, otwierają je na problemy zewnętrzne, tym samym „zagrożając ich granicom, [...] grożąc sprowadzeniem historii sztuki i estetyki do statusu subdyscyplin w obrębie rozszerzającego się obszaru badań”²¹, obejmują bowiem zarówno

¹⁸ Tamże, s. 287.

¹⁹ Tamże, s. 283–286.

²⁰ N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones” 2006, t. XVII, Poznań 2006, s. 250.

²¹ W. J. T. Mitchell, *Pokazując widzenie...*, dz. cyt., s. 274.

media cyfrowe i optykę, jak i filozofię, epistemologię, socjologię czy antropologię. Ten rozszerzający się obszar badań mógłby otrzymać nazwę studiów kulturowych²².

Przyjmując za Mitchellem, iż wizualność jest w istocie wizualną konstrukcją tego, co społeczne, kultura wizualna to dyscyplina, której przedmiot jest ściśle związany ze współczesną kondycją rzeczywistości. Jej celem jest „rozdarcie zasłony swojskości, wywołanie uczucia zdziwienia, dzięki któremu tak wiele rzeczy na temat mediów zostaje podanych w wątpliwość”²³, a jej zadaniem politycznym jest „przeprowadzenie krytyki bez komfortu ikonoklazmu”²⁴. „Przynajmniej może nas odesłać na powrót do tradycyjnych dyscyplin humanistycznych i nauk społecznych – ze świeżymi oczyma, nowymi pytaniami, otwartymi umysłami. [...] Zaczyna się w obszarze znajdującym się poniżej uwagi tych dyscyplin [estetyki i historii sztuki] – obszarze nieartystycznych, nieestetycznych i niezmediatyzowanych lub bezpośrednio obrazów i doświadczeń wizualnych”²⁵.

Anna Zeidler-Janiszewska poddaje jednak krytyce stanowisko Mitchella, zarzucając mu, iż „ograniczył się [...] do przypomnienia odróżnienia *pictures* od *images*, czyli materialnych nośników obrazów od samych obrazów, jako bytów teoretycznych, konstytuowanych w procesie percepcji, co trudno uznać za odkrywczy punkt wyjścia dla nowej teorii obrazu. Visual Culture Studies (czy Visual Studies) nie wypracowały dotąd, jak się zdaje, takiej teorii, jaką zarysował Boehm i jaką stara się konstruować Belting”²⁶. Dla Hansa Beltinga

²² Mitchell jest twórcą instytucji zajmującej się studiami kultury wizualnej – Visual Culture Studies.

²³ W. J. T. Mitchell, *Pokazując widzenie...*, dz. cyt., s. 294.

²⁴ Tamże, s. 281.

²⁵ Tamże.

²⁶ A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonycznym...*, dz. cyt., s. 152–153.

„»obraz« jest czymś więcej niż tylko wytworem percepcji. Powstaje jako wynik osobowej lub kolektywnej symbolizacji. Wszystko, co pojawia się w polu spojrzenia lub przed okiem wewnętrznym, można na tej zasadzie ukonstytuować lub zmienić w obraz. Dlatego pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, może być ostatecznie tylko pojęciem antropologicznym”²⁷. Badacz ten ogłosił „koniec” historii sztuki²⁸, aby doprowadzić do przywrócenia tej dyscypliny aktualnej refleksji. „Antropologiczny wymiar projektu Beltinga zakłada poszerzenie pola badawczego, włączenie w jego obręb tematów dotychczas pomijanych, obrazów niemających charakteru artystycznego, wreszcie wizualności, która nie jest usankcjonowana instytucją muzeum. Sensem pomysłu autora *Antropologii obrazu* jest właśnie otwarcie: poszerzenie pola zainteresowań, włączenie w obszar badawczy przedmiotów, które dotychczas nie cieszyły się zainteresowaniem, gdyż nie należały do definiowanej na różne sposoby »sztuki wysokiej«, a także rozszepienie metodologiczne”²⁹.

W pracy dotyczącej kolektywu NSK istotne jest, iż obie propozycje, zarówno antropologia obrazu, jak i kultura wizualna, rozumieją wizualność jako figurę odnoszącą się do idei społecznej konstrukcji rzeczywistości, do rzeczywistości pozaartystycznej. Z tego właśnie powodu stają się ważne dla zaznaczenia wyjściowego obszaru badań. Żadna z dyscyplin, w których obrębie znajduje się pole tematyczne tej pracy, nie byłaby wystarczająca dla analizy tematu geografii artystycznej,

²⁷ H. Belting, *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Kraków: Universitas 2007, s. 12–13.

²⁸ Zob. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München: Dt. Kunstverlag 1983.

²⁹ A. Leśniak, *Antropologia na gruzach historii. Recenzja „Antropologii obrazu” Hansa Beltinga*, [online:] <http://www.obieg.pl/ksi%C4%85%C5%BC-ki/5627> [dostęp 01.07.2013].

albowiem każdej z nich odpowiadają jedynie wybrane aspekty omawianego tu problemu.

Tak jak Mitchell „ożywia” obrazy, twierdząc, iż nie tylko my patrzemy na nie, lecz także one „patrzą zwrótnie”³⁰ na nas, a Hans Belting, poruszając problem współczesnych praktyk intermedialnych, mówi o wędrowaniu obrazów między mediami, tak również Mieke Bal personifikuje pojęcia, określając ich aktywność jako wędrowkę. Badaczka ta przyjmuje za swoją domenę analizę kulturową, którą wiąże ściśle z praktyką kulturową, odróżniając ową analizę tak od antropologii kultury, jak i od studiów kulturowych.

Refleksja dotycząca relacji pomiędzy obrazami zajmuje ważne miejsce zarówno w autorskiej koncepcji analizy kulturowej Mieke Bal, jak i w prezentowanej w kolejnym podrozdziale idei „ramy” Normana Brysona. Badacze ci, zainspirowani myślą Jacquesa Derridy, proponują teorie intertekstualne. Stanisław Czekański uważa, że koncepcja Bal „jawi się jako ostatnie, radykalne posunięcie w procesie stopniowej reorientacji tego rodzaju badań, niewątpliwie fundamentalnych dla historii sztuki. [...] Chodzi o zmianę optyki sytuującej międzyobrazowe zależności po stronie genezy dzieła, na optykę sytuującą je po stronie recepcji i interpretacji”³¹.

Analiza kulturowa Mieke Bal. Analiza kulturowa Mieke Bal zasadza się na trzech głównych priorytetach metodologicznych: priorytecie procesów kulturowych (a nie przedmiotów), intersubiektywności (a nie obiektywności) i pojęć (nie teorii). Przedmiot badania, będąc żywym elementem kultury, otrzymuje status podmiotu, bowiem wzbogaca interpretację i teorię, która ma znaczenie tylko wtedy, gdy stosowana jest

³⁰ W. J. T. Mitchell, *Pokazując widzenie...*, dz. cyt., s. 290.

³¹ S. Czekański, *Intertekstualność...*, dz. cyt., s. 254.

w ścisłej interakcji z badanym przedmiotem. Analiza kulturowa pozwala na konstruowanie przedmiotu, który „po powrocie z wędrowki”, okazuje się czymś dużo bogatszym, bardziej złożonym niż początkowy, wybrany do obserwacji „przedmiot”. Bal posługuje się metaforą zaczerpniętą od Jonathana Cullera: „Aby odnieść sukces, trzeba wędrować. Wędrowka – ryzykowna, podniecająca i męcząca – jest niezbędna, jeśli mamy odnieść korzyści z nowego doświadczenia”³².

W tym miejscu należy przyjrzeć się „wędrującym”, czyli pojęciom, i wyjaśnić sposób określania przez Bal relacji pomiędzy nimi, przedmiotem, tekstem i obrazem. „Odpowiednikiem każdego pojęcia jest tekst kultury, dzieło lub »rzecz«, która stanowi przedmiot analizy. W analizie kulturowej żadne pojęcie nie jest znaczące, jeśli nie pomaga nam lepiej zrozumieć przedmiotu na jego – przedmiotu – własnych zasadach”³³. Celem użycia pojęcia jest zrozumienie przedmiotu jako procesu kulturowego, są to więc pojęcia żywe, pojęcia-w-działaniu. Autorka zaznacza jednak, że choć „tekst nie mówi sam za siebie, [...] obudowujemy go, nadajemy mu ramy, zanim w ogóle pozwolimy mu przemówić, [jednak] odrzucanie *close reading* byłoby niefortunnym przypadkiem wylewania dziecka z kąpielą, ponieważ w trójstronnej relacji między badaczem, ramami i przedmiotem, to właśnie przedmiot musi mieć ostatnie słowo”³⁴.

Bal mówi o pojęciach, które „wędrują [...] pomiędzy dyscyplinami i między poszczególnymi uczonymi, między okresami historycznymi i między rozproszonymi geograficznie społecznościami uczonych, między akademickim pojęciem a kulturową praktyką”³⁵. „Punktem wyjścia jest proste polecenie

³² M. Bal, *Wędrujące pojęcia...*, dz. cyt., s. 26.

³³ Tamże, s. 31.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 49.

wykonania praktycznego zadania: wynikiem jest uogólnione stanowisko odnoszące się do praktyki, w której owo zadanie było osadzone – w której ramy było ujęte. [...] Ramowanie i bycie ramowanym, któremu towarzyszy zawężanie i także twórcze ujmowanie w ramy, jest nieuchronnie punktem dojścia analizy, która nie respektuje żadnych granic, nawet tych oddzielających życie akademickie i kulturalne”³⁶. Zanim omówione zostanie pojęcie ramy i kontekstu w ujęciu Normana Brysona, warto przyrzeć się innym, ważnym z punktu widzenia prezentowanego wywodu, aspektom propozycji Mieke Bal.

Narrację, której poświęciła ona znaczną część swoich badań, uważa za znaczącą siłę kulturową, która z jednej strony pozwala na uporządkowaną interpretację, z drugiej natomiast posiada potencjał manipulatorski. Jednym z elementów ograniczających interpretatorowi możliwość tworzenia relacji intertekstualnych jest społeczna konstrukcja wizualności, czyli miejsce zajmowane przez niego w systemie społecznym.

Z zagadnieniem tym ściśle związane jest pojęcie „spojrzenia”, zdaniem Bal niezbędne do zrozumienia wszystkich dziedzin kultury, także tych opartych na tekście. Rozróżnia ona, za Lacanem, dwa jego rodzaje: spojrzenie jako „ogłąd”, specyficzny sposób patrzenia, oraz jako „porządek wizualny [...]”, w którym podmiot zostaje »uchwycony«. »Spojrzenie« to świat, który spogląda na podmiot patrzący”³⁷.

W kwestii interpretacji Mieke Bal, za Johnem Austinem, postuluje wprowadzenie do języka pojęcia performatywności. „Interpretacja jako tekstowy produkt współpracy czytanego (pre-tekstu), czytania i konkretnego czytelnika ma zatem charakter wypowiedzi performatywnej, czyli takiej, która nie konstatuje gotowego, już zastanego w tekście znaczenia,

³⁶ Tamże, s. 39.

³⁷ Tamże, s. 61.

lecz wespół z tekstem dopiero je konstytuuje. [...] Nie można sprawdzić prawdziwości takiej wypowiedzi, jej zgodności ze znaczeniem samego tekstu, bowiem ono nie istnieje poza tym lub innym ustanawiającym je odczytaniem³⁸.

Performatywność dla Bal byłaby zatem rodzajem osobistego dodatku do tekstu. Dodatku, który u Waltera Benjamina mieściłby się w zakamarkach królewskiego płaszcza luźno układającego się w szerokie fałdy³⁹, którym staje się język przekładu okrywający oryginalny tekst. „Czysty język, który przekład ma wyzwolić w oryginale, nie mieści się bynajmniej w jądrze prawdy tradycji hermeneutycznej, lecz właśnie jak najdokładniej i najściślej w fałdach, które go spowijają⁴⁰”.

Zagadnienie odniesienia propozycji teoretycznej Mieke Bal do tradycji hermeneutycznej zostanie jeszcze rozwinięte, tymczasem warto zatrzymać się przy ważnej w niniejszej pracy kwestii tłumaczenia, które „nie może być niewidzialne⁴¹”. W odniesieniu do podejmowanego tematu geografii artystycznej słoweńskiego kolektywu jedną z głównych pojawiających się trudności jest „przełożenie” kontekstu historyczno-politycznego na język czytelny dla odbiorcy spoza obszaru byłej Jugosławii. Choć wydawać by się mogło, że w przypadku tak bliskich sobie geograficznie i nie tak odległych kulturowo obszarów tłumaczenie takie nie powinno nastroczać kłopotów, w rzeczywistości jest inaczej. Dla odbiorcy zaznajomionego z historią PRL-u, nawet jeśli doświadczenie to zawierałoby się jedynie w strzępkach wspomnień, uchwycenie specyfiki pozornie analogicznej sytuacji

³⁸ S. Czekalski, *Intertekstualność...*, dz. cyt., s. 241. Por: M. Bal, *Wędrujące pojęcia...*, dz. cyt., s. 83–89.

³⁹ M. Bal, *Wędrujące pojęcia...*, dz. cyt., s. 87.

⁴⁰ Tamże, s. 85.

⁴¹ Tamże, s. 121.

w Jugosławii może okazać się trudne. Praca niniejsza jest tłumaczeniem z widocznym bagażem doświadczeń autorki, który Walter Benjamin określiliby mianem warstwy ukrytej. Mimo iż nie jest to przekład lingwistyczny, jest to, mówiąc słowami Bal, „aktywność translatorska”, której przedmiotem jest kultura w kontekście. Przyjęcie do wiadomości faktu istnienia tej trudności przekładu jest pierwszym warunkiem do zrozumienia wspomnianych różnic, a tym samym tła oraz samej działalności artystycznej kolektywu NSK.

Jednym z pojęć omawianych przez Bal jest metafora, która, jeśli przyjmiemy koncepcję Benjamina „tłumaczenia jako metaforowania”, jest „tłumaczeniem bez oryginału”⁴². Przekład lingwistyczny jasno definiuje podmiot, kontekst i czas, czyli kto mówi oraz jak czasowo i przestrzennie usytuowany jest tekst. W przypadku obrazów byłoby to tłumaczenie, transformowanie obrazów za pomocą oka.

„Według Benjamina historia, w tym historia sztuki, nie jest ani rekonstrukcją przeszłości, ani utożsamieniem się z nią – jest formą tłumaczenia”⁴³, nie mającą jednak roli służebnej wobec oryginału, lecz będącą jego uzupełnieniem, tłumaczenie jest więc formą „wyzwoloną” od oryginału. Bal w odniesieniu do historii stosuje definicję rozbieżności zaproponowaną przez Jonathana Cullera, twierdząc, iż „historia to określenie rozbieżności między intencją a zdarzeniem”⁴⁴. Rozbieżność opisująca „lukę między przeszłością a przyszłością, [...] która jednak nic nie mówi o tym, co należy wyciąć, scalić lub wymazać, by rozbieżność ta stała się czymś, na co możemy patrzeć i co może nas czegoś nauczyć. [...] Rozbieżność może być kategorią

⁴² Tamże, s. 93.

⁴³ Tamże, s. 73–80.

⁴⁴ Tamże, s. 87.

konstruktywną dla analizy kulturowej, ale nie dla historii sztuki, gdzie wszystko już jest określone i powiedziane⁴⁵.

Badaczka spogląda na przeszłość jako na konsekwencję terażniejszości, utrwaloną w niej jako chwilowy obraz⁴⁶. Historia jako przedmiot procesu konstrukcji, dokonuje się w czasie terażniejszym, co oznacza współistnienie równoległych, nawzajem na siebie wpływających czasów. Taki sposób konstruowania historii Bal nazywa preposteryjnym – historyk staje się tłumaczem z czasu na czas, przy czym oryginał zdany na jego interpretację pod jego wpływem ulega zmianie, od czego niewolna jest także historia obrazów. W świetle tego założenia analogie międzyobrazowe mogą istnieć tylko w oparciu o istnienie obrazów, które widz jest w stanie rozpoznać, a nie tych, które widział artysta, tworząc dzieło. Od subiektywnych analogii międzyobrazowych niewolni są także historycy i historycy sztuki. Badaczka przyjmuje za Derridą, iż to, co cytowane, nigdy nie powraca na swoje miejsce niepoddane wpływowi „wyprawy poprzez cytat”, lecz pozostaje naznaczone jego śladem. „Jeżeli więc w obrazie późniejszym dostrzeżemy ślad jakiegoś wcześniejszego, to ten obraz wcześniejszy zachowa w sobie znamię »przyszłego« cytatu⁴⁷”. Jak zauważa Stanisław Czekalski, „preposteryjna, halucynacyjna historia obrazów stanowi radykalne odwrócenie tradycyjnej perspektywy badania. [...] Z punktu widzenia tego tradycyjnego paradygmatu historycznoartystycznej komparatystyki [...] stanowisko Bal musi wydawać się czystą anarchią: pozwala badaczowi wiązać ze sobą obrazy w sposób całkowicie dowolny, podporządkowany jedynie takiej czy innej arbitralnie wymyślonej,

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże, s. 89.

⁴⁷ S. Czekalski, *Intertekstualność...*, dz. cyt., s. 245.

performatywnej interpretacji, bez oglądania się na historię i autorską intencję⁷⁴⁸.

Zarówno dla Mieke Bal, jak i w odniesieniu do obranego tu przedmiotu badań, działań kolektywu NSK, istotne jest założenie, iż konstrukcja historii zależna jest od pamięci, a ta realizuje się zawsze w czasie terażniejszym. To szczególnie ciekawe w kontekście jednego z głównych obszarów zainteresowania grupy Irwin, omawianego w rozdziale poświęconym projektowi East Art Map, i apelu artystów o pomoc w konstruowaniu własnej, alternatywnej wersji historii, „równoważące” tak zwaną historię oficjalną. Zarówno aspekt historyczny aktywności kolektywu, jak i wspomniana inicjatywa, ogniskująca się wokół założenia „subiektywności” w zapisywaniu dziejów, obiecuje interesujące rezultaty przy próbach zastosowania do jej analizy sposobu postrzegania historii przez Bal. Teoretyczka ta świadomie przyjmuje optykę preposteryjną, nie ulegając dzięki temu nieświadomej halucynacji⁴⁹. Także ta właśnie chęć uniknięcia „halucynacji obiektywności i ahistoryczności” spowodowała podkreślenie we wstępie do tej pracy istnienia takiej projekcji, bowiem wywód ten również nie jest od niej wolny. Wszak, jak zauważa Anne D’Alleva, już sam „język czy dyskurs nie jest ani niewinny, ani neutralny; może kształtować, wyrażać, odzwierciedlać, a nawet ukrywać

⁴⁸ Tamże, s. 247–248. Strategię tę dobrze wyjaśnia Mieke Bal na przykładzie realizowanej wspólnie z Michelle Williams Gamaker wystawy w Städel Museum we Frankfurcie w filmie przygotowanym w ramach programu edukacyjnego Museo Guggenheim Bilbao. Zob.: *Anacronism. Mieke Bal & Michele Williams Gemaker. Didaktika MGB 2010*, [online:] <http://www.youtube.com/watch?v=GuFcoA8gYOI> [dostęp 01.07.2013].

⁴⁹ W podsumowującym komentarzu swojej interpretacji jednego z dzieł Rembrandta Bal stwierdza: „A jeśli ty, czytelniku, myślisz, że w moim omówieniu tej ryciny nie byłam w stanie uniknąć projektowania na nią moich własnych, subiektywnych przesądów [...], trafiasz dokładnie w to, o co mi chodzi”. Zob.: S. Czekalski, *Intertekstualność...*, dz. cyt., s. 226.

ludzkie doświadczenia i ludzką rzeczywistość w bardzo różnorodny sposób”⁵⁰.

Wracając do zagadnienia rozumienia „przedmiotu na jego własnych zasadach”, czyli do problemu tła, kontekstu czy też ramy, która jest jedną z kluczowych kategorii stosowanej tu interpretacji geografii artystycznej NSK, wyjaśnić należy, że o ile pojęcie ramy generalnie odnosić się będzie do aktywności twórczej, kontekst pozostanie przypisany do okoliczności historycznych, geopolitycznych i kulturowych, przy czym oba te obszary są ze sobą ściśle związane.

Pojęcie ramy zostało wprowadzone w analizie kulturowej zamiast tradycyjnego pojęcia kontekstu. Jak twierdzi Bał, kontekst przywoływany w interpretacjach dzieła sztuki ma służyć odkrywaniu ich znaczenia, w efekcie jednak „służy on raczej myśleniu wyjaśniania z interpretacją”⁵¹. „»Ramowanie« [...] wskazuje na proces. Proces wymaga czasu i wypełnia czas. Jest czynnikiem sekwencji i trwania. Gdzie zaś jest trwanie, jest i zmiana: z czasem pojawiają się różnice. To w tym miejscu historia uczestniczy, w sposób nieunikniony i istotny, w każdym akcie interpretacji i analizy. Jednym ze sposobów na dojście do konsekwencji tego prostego faktu jest wymuszenie na podejściu historycznym odwrócenia perspektywy, tak by zaczynało od (i w) teraźniejszości. To jedno z rozróżnień między analizą kulturową a historią, które jednak nie uwalnia ich oczywiście od wzajemnego uwikłania”⁵².

Pojęcie ramy nawiązuje do parergonu Derridy, figury jednocześnie uzupełniającej dzieło i będącej jego składnikiem. Rama oddziela się zarazem od dzieła i od otoczenia i zarówno dzieło, jak i kontekst (otoczenie) stają się dla niej tłem.

⁵⁰ A. D’Allea, *Metody i teorie...*, dz. cyt., s. 11.

⁵¹ M. Bał, *Wędrujące pojęcia...*, dz. cyt., s. 162.

⁵² Tamże, s. 164.

Znajdując się pomiędzy tym, co należy do wewnętrznej struktury dzieła, a tym, co wobec niego zewnętrzne, u Mieke Bal i Normana Brysona rama staje się elementem raczej łączącym niż oddzielającym dzieło od świata.

Jak zauważa Piotr Piotrowski, „»rama« ma charakter aktywny. To my, w naszej praktyce interpretacyjnej, uaktywniamy ten specyficzny »jeszcze bardziej tekst«, kontekst właśnie. »Rama« więc, powołana przez nas, a nie wypełniająca się sama z siebie, odkrywa coś w rodzaju *genius loci*, które – w związku z tym – rysuje się bardziej jako strategia badawcza niż metafizyka miejsca”⁵³. Pod względem metodologicznym ważne jest zastrzeżenie Mieke Bal, że „nieobecność terminu przy obecności aktywności jest być może najważniejszą cechą charakterystyczną »ramowania«”⁵⁴.

Norman Bryson. Rama, tekst i kontekst. Użyteczne dla tych rozważań pojęcie ramy jest jednym ze składników propozycji teoretycznej Normana Brysona. Zarówno on, jak i badaczka, której koncepcje zostały wyżej omówione, wskazują na semiotykę jako narzędzie odpowiednie do analizy historii sztuki. Są zgodni, że zarówno ramowanie dzieła, jak każdy semiotyczny ogląd historii sztuki musi brać pod uwagę struktury władzy⁵⁵. Bal w odniesieniu do historii sztuki stosuje narratologię, co pozwala jej na analizę obrazu bez stawiania języka na pozycji uprzywilejowanej wobec reprezentacji wizualnej, więc historie zawarte w obrazie przedstawiane są bez ograniczania się do językowej ilustracji. Wydaje

⁵³ P. Piotrowski, *W stronę nowej geografii artystycznej*, [online:] http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_19/archiwum_nr19_tekst_4.htm [dostęp 20.09.2013].

⁵⁴ M. Bal, *Wędrujące pojęcia...*, dz. cyt., s. 162.

⁵⁵ S. Czekański, *Intertekstualność...*, dz. cyt., s. 222.

się jednak, że punkt dojścia Brysona, wprowadzenie regulatora znaczenia, systemu znaków analogicznych, czyli tekstu w przypadku tekstu i obrazu w przypadku obrazu, dla Mieke Bal stanowi punkt wyjścia: „Twierdzę, że myślenie o poetyce wizualnej ma się lepiej, jeśli unika przyjmowania jako punktu wyjścia definicji i delimitacji. [...] Poetyka taka sprawdza się najlepiej, jeśli jej podstawowym punktem wyjścia – nie dojścia – pozostaje niezaprzeczalna granica dzieląca wypowiedzi językowe od wizualnych”⁵⁶.

Mitchell zwraca uwagę na istniejącą obawę przed „wyodrębnieniem granicy oddzielającej obraz od słowa [...] i unieważnieniem różnicy pomiędzy właściwymi dla nich środkami wyrazu. [...] Ponadto [...] przedstawienie wizualne obsadzone zostaje przeważnie w klasycznej roli obcego, pasywnego, wystawionego na widok i (zazwyczaj) niemego obiektu, »podczas gdy tekst jest utożsamiany z emanacją« aktywnego, przemawiającego, oglądającego podmiotu. [...] Ekfrastyczna praktyka sprowadza się de facto do tego, że obraz zostaje skolonizowany przez język, którego bezsporna dominacja sprawia, iż »reprezentacja wizualna nie może reprezentować sama siebie, musi być reprezentowana przez dyskurs«”⁵⁷. To komentarz do problematyki relacji historii sztuki i zwrotu lingwistycznego. Można oczywiście przyjąć, że obraz jest systemem znaków, istnieją jednak propozycje interdyscyplinarne, takie jak film czy fotografia. „Mitchell proponuje, aby ponownie pójść tropem intuicji Barthesa, który zauważył, że ilekroć fotografia chce podążyć ścieżką »obiektowości« i »neutralności«, dąży ona do jak najskrupulatniejszego odwzorowania

⁵⁶ M. Bal, *Wędrujące pojęcia...*, dz. cyt., s. 72.

⁵⁷ B. Swoboda, *Zniewalająca siła ekfrazy. (Rzecz o zmaganiach słowa i obrazu w poglądach W.J.T. Mitchella)*, [online:] <https://repozytorium.amu.edu.pl/jpsui/bitstream/10593/2102/1/041-050.pdf> [dostęp 01.07.2013].

rzeczywistości (zrealizowania ideału »czystej« denotacji) i uwolnienia się od wartości oraz wartościowania. Na relację pomiędzy fotografią a językiem można więc spojrzeć w kategoriach oporu (*resistance*), jaki stawia fotografia, aby nie stać się li tylko dodatkiem czy uzupełnieniem języka, ale przemawiać własnym głosem, lub szerzej, w kategoriach dialektyki wymiany i oporu, która czasem sprawia, że możliwe staje się »czytanie« fotografii i »oglądanie« tekstu»⁵⁸.

Brysona interesują różne sposoby rozumienia pojęcia tekstu. Śledzi jego relację historyczną z obrazem aż do współczesności, w której obraz całkowicie oddzielił się od treści. Badacz ten zgadza się z Ronaldem Barthesem, iż znaczenie obrazu jest możliwe do uchwycenia jedynie poprzez jego zwerbalizowanie, a „aspekty wizualne niezakorzenione w tekście powinny zostać wykluczone, [bowiem] i tak ulegną zapomnieniu»⁵⁹. Redukuje on obraz do tekstu i odnosi go bezpośrednio do struktury społecznej, w czym pomocne mu są między innymi kody konotacji (fizjonomii, postaw, gestów), dzięki którym malarstwo zyskuje wymiar społeczny⁶⁰. Kody denotacji pozwalałyby na zdekodowanie obrazu przez odbiorcę, czyli w istocie na właściwe rozpoznanie ikonografii.

Teoria intertekstualna Brysona, zainspirowana gramatologią Derridy, „podjęła dyskusję z jego pojęciem dyseminacji, wymierzonym w tradycyjne znaczenia tekstu jako stabilnej właściwości ufundowanej w jego strukturze i komunikującej

⁵⁸ K. Olechnicki, *Teoria, praktyka i sztuka eseju fotograficznego*, [online:] www.koran.yoyo.pl/files/Krzysztof%20Olechnicki.pdf [dostęp 10.06.2013].

⁵⁹ N. Bryson, *Dyskurs, Figura*, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Questiones”*, red. M. Bryl, P. Juszkiwicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2009, s. 185–216.

⁶⁰ S. Czekalski, *Intertekstualność...*, dz. cyt., s. 202.

intencję autora. [...] Znaczenie jest mobilne ze względu na różnych czytelników, ale z drugiej strony nie jest kwestią całkowicie swobodnej gry z tekstem – ogranicza ją i warunkuje »społeczna rama«. [...] Tak jak czytany tekst (weralbny czy wizualny) wyrasta z refleksji autora nad jakimś pretekstem, tak on z kolei staje się pre-tekstem dla interpretacyjnej refleksji czytelnika produkującej nowy tekst, a przy tym kierowanej aktualnymi konwencjami czytania właściwymi dla jego/jej grupy społecznej. [...] Znaczenie, jakie odczytują tak obciążeni przez kulturę odbiorcy, kształtuje się i różnicuje nie tyle w wolnej grze, co w »walce na arenie społecznej, gdzie działają struktury władzy«⁶¹.

Czym więc w ujęciu Normana Brysona jest rama? Rama charakteryzuje się dynamiką, bowiem zarówno odbiorca dzieła, jak i samo dzieło, mogą zostać umieszczone w różnych kontekstach. Kontekst natomiast jest pojęciem statycznym. W koncepcji Brysona rama zastąpiła kontekst, przy czym „jest [ona] strukturalnie zrośnięta z tekstem i [...] nie jest ona dana; wynika raczej z interpretacyjnej strategii. Przywołanie ramy/kontekstu jest zatem wobec dzieła sztuki [...] »krokiem wstecz« od »niepewności« tekstu (dzieła) w stronę mocującej go podstawy. Jednakże raz wykonany krok staje się nieodwołalny. Kontekst jest tekstem albo – jak podkreśla Bryson – »jest jeszcze bardziej tekstem« [*it is just more text*]⁶².

Rezultatem przyjęcia założenia Brysona, iż rama jest ściśle związana z kontekstem społecznym, jest w tej pracy znacząca reprezentacja tego aspektu nie tylko w interpretacji twórczości kolektywu NSK, lecz także w sposobie rozumienia

⁶¹ Tamże, s. 241.

⁶² P. Piotrowski, *W stronę...*, dz. cyt. Por.: N. Bryson, *Art in Context*, w: *Studies in Historical Change*, red. R. Cohen, Londyn: Charlottesville 1992, s. 18–42.

samego pojęcia geografia artystyczna. „Rzecz [...] nie w powielaniu imperialnych i hierarchicznych modeli interpretacyjnych, lecz w rewizji paradygmatów, zmianie narzędzi analizy na takie, które odsłonią nam znaczenia kultury »innych« obszarów geograficznych. [...] To, co być może ułatwi geografom artystycznym przebudowę hierarchicznych paradygmatów dyscypliny, to – mówiąc słowami cytowanego przez Normana Brysona, Jonathana Cullera – »rama«”⁶³. Idąc tym tropem, Piotr Piotrowski zwraca uwagę na kolejny istotny aspekt związany z omawianym tu obszarem geograficznym, który w drugiej i trzeciej części pracy, po wyjaśnieniu przyjętego rozumienia pojęcia „geografia artystyczna”, został silnie wyeksponowany: „Zauważmy zatem, że to, co stanowi obszar identyfikacji środkowo- i wschodnioeuropejskich intelektualistów, to mitologizacja. Ta mitologiczna funkcja kultury pozbawia ją jednocześnie zdolności krytycznych, zwłaszcza w odniesieniu do relacji geograficznych. Jednym słowem, środkowo- i wschodnioeuropejski twórca, dążąc do identyfikacji w obszarze kultury uniwersalnej, de facto petryfikował klasyczny układ centrum/periferie”⁶⁴.

Pierwsza teza Brysona mówi o opozycji pomiędzy kontekstem a tekstem wizualnym, o tym, iż dzieło jest tekstem, które można odczytać poprzez kontekst. Przypisując kontekstowi status czegoś danego, lokuje się tekst w jego orbicie, czemu towarzyszy przekonanie, że „kaprysy i niesforność tekstu” można ukrócić, zastępując je rzetelnością i jednoznacznością kontekstu. Kontekst jest elementem przekazu na linii odbiorca – tekst, posiadającym sprecyzowaną formę, podłoże i uzasadnienia, przemieszcza więc swoje jakości do tekstu, w wymianie, która jest również zastępowaniem: tekst jest jedynie

⁶³ P. Piotrowski, *W stronę...*, dz. cyt.

⁶⁴ Tamże.

tym, co wciąż oczekuje swej przemiany w kontekst. W rzeczywistości jednak kontekst nie różni się od tekstu, w tym sensie, iż kontekst jest każdorazowo konstruowanym tekstem. Bryson mówi o „ukrytej spirali”, czyli procesie wymiany elementów pomiędzy tekstem a kontekstem, w wyniku których kontekst także staje się tworzony, zmienny. Ostatecznie konstrukcję kontekstu autor proponuje zastąpić terminem „rama”⁶⁵.

„Z punktu widzenia badań nad sztuką Europy Środkowej szczególnie cenna jest [...] myśl Brysona. Skoro bowiem przyjmuje się, że kontekst nie jest dany, lecz wytwarzany, poza tym, że natychmiast wiąże się go z dziełem, łączy się go także z określoną i świadomą strategią badawczą historyka sztuki”⁶⁶. Dzięki temu zjawiska charakterystyczne dla tego obszaru mogą być analizowane w perspektywie bardziej lokalnych odniesień.

Zagadnienie ramy, jako strategii interpretacyjnej, podejmuje także Michael Fehr w odniesieniu do sfery instytucjonalnej. Muzeum jako przestrzeń, w której dzieła są prezentowane i kolekcjonowane, postrzegać można jako „serię wewnętrznych ram”, gdzie przedmioty pochodzące z różnych kontekstów tracą je na rzecz zachowania i umożliwienia percepcji estetycznej⁶⁷.

Geografia artystyczna

Geografia artystyczna w ujęciu historycznym. Sposobów ujęcia problematyki geografii, przestrzeni i ich relacji z człowiekiem jest we współczesnym dyskursie humanistycznym bardzo wiele. Dla niniejszej pracy istotne będą koncepcje

⁶⁵ N. Bryson, *Art in context...*, dz. cyt., s. 22.

⁶⁶ P. Słodkowski, *Centrum a peryferie...*, dz. cyt., s. 73.

⁶⁷ M. Fehr, *Constructing History with Museum: A Proposal for an East Art Museum*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 466–471.

społecznej produkcji przestrzeni wywodzące się z myśli Henri Lefebvre'a oraz geografii krytycznej, oparte na krytycznych teoriach Szkoły Frankfurckiej. Zanim jednak omówione zostaną te koncepcje, warto przyjrzeć się, jak geografia artystyczna postrzegana była i rozwijała się na przestrzeni dziejów.

„Jeśli sztuka ma historię, to musiała mieć i ma także swoją geografię”⁶⁸ – twierdzi Thomas DaCosta Kaufmann, autor obszernej monografii poświęconej geografii artystycznej. Zdaniem Aleksandra Demandta „granice nie pochodzą z naśladowania natury, [...] ale są wynikiem aktywności ludzkiej, która może reagować rozmaicie na te same warunki ziemi. Fakty dane przez geografię, mają niewiele do powiedzenia historii”⁶⁹. Twierdzenie to może stanowić wstęp do rozważań na temat geografii i historii i ich roli w interpretacji sztuki, która to refleksja ma swoje źródła w antyku.

„Czy może istnieć sztuka bez geografii?”⁷⁰ – pyta Stefan Muthesius i przypomina, że grupa historyków z Europy Środkowej ponownie zadała w ostatnim czasie pytanie o aspekt przestrzenny i o możliwość determinacji sztuki nie przez historię, lecz właśnie przez geografię⁷¹. Trop ten prowadzi do kolejnego twierdzenia tego badacza, iż „jeśli granica sztuki została zdefiniowana przez historyków przez pryzmat polityki, [to] historycy sztuki przez historyków [...] zostaną postawieni przed zadaniem wyjaśnienia geograficzno-artystycznych znalezisk w kontekście ich politycznych i społecznych geografii. [A zatem] czy

⁶⁸ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago: University of Chicago Press 2004. s.7.

⁶⁹ S. Muthesius, *Kunstgeographie revamped?*, w: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, red. K. Murawska-Muthesius, Warszawa: Instytut Sztuki 2000, s. 23.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Chodzi o polsko-brytyjską konferencję naukową „Borders. Aspects of Geography of Art: nations, regions, centres, provinces”, która odbyła się na University of East Anglia w dniach 31.03–02.04.1998 roku.

możemy mówić o sztuce bez włączania przestrzennych i geopolitycznych podziałów?”⁷². Rozważania na temat „prehistorii” *Kunstgeographie*, czyli okresu poprzedzającego narodziny tego pojęcia, prowadzą autora do kolejnej wątpliwości: „Czy to oznacza, że *Kunstgeographie* sprzed 1800 roku jest ahisteryczna? [...] Z drugiej jednak strony, jak dalece ufamy dziś dziejopisarstwu? Do jakiego stopnia wierzymy dziś w społeczno-historyczne powody czy w siłę chronologicznych następstw?”⁷³.

Postawione tu pytanie jest w rzeczywistości pytaniem o bezkrytyczną interpretację historii, o „obiektywność” jej twórców. To zagadnienie jest kluczowe także dla niniejszej pracy. Jej tytuł, zawierający sformułowanie „geografia artystyczna”, można rozumieć jako zwrócenie się ku geografii jako bazie dla interpretacji określonej działalności artystycznej i jej wytworów. Kwestia ta generuje jednak kolejne pytanie, mianowicie o zaufanie do geografii. Jeśli przyjąć, że granice nie są kwestią natury, jak sugeruje Demandt, lecz wytworem aktywności ludzkiej, to czym jest geografia? Należałoby sprecyzować rozumienie tego terminu z podziałem na dwie odrębne definicje: jako pewnego naturalnego układu przestrzeni niezależnego od człowieka oraz jako porządku będącego wynikiem czyjejś aktywności z rezultatem w postaci map z zaznaczonymi granicami. Thomas DaCosta Kaufmann proponuje nieco inną definicję, szerszą, odpowiadającą potrzebom jego obszernej pracy. Pojęciem wyjściowym jest dla niego twierdzenie, iż „połączenie ziemi i ludzkości jest fundamentalne, a koncepcja geografii dotyczy nie tylko fizycznych czy naturalnych cech, ale także ludzi i ich produktów”, a nawet „tradycji i kultury”⁷⁴.

⁷² S. Muthesius, *Kunstgeographie revamped...*, dz. cyt., s. 23.

⁷³ Tamże, s. 26.

⁷⁴ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 2.

Kwestia geografii jest niezwykle złożona, a podstawowe rozumienie tego terminu jako zbioru odgórnie podzielonych w procesie historycznym terytoriów obecnie jest często dyskutowane w kontekście postkolonializmu. „Kiedy zakres badań historii sztuki rozprzestrzenił się na inne kontynenty, anglojęzyczni badacze zwrócili więcej uwagi na badanie kwestii geograficznych”⁷⁵. Krytycy zauważają, że dzielenie historii sztuki na subpola wyklucza pewne z nich, nadając innym większe znaczenie. Może to oznaczać dominację aspektu geograficznego w historii sztuki. Kwestie geografii stają się bardziej otwarcie dyskutowane w obszarze kultury traktowanym jako „miękkie”, bez bezwzględnej powagi towarzyszącej debatom ekonomicznym czy politycznym, a „polityczne i kulturalne zmiany w Europie Środkowej od 1989 roku dały okazję do refleksji na ten temat na wielu poziomach, włączając przemysł historii sztuki i kultury regionu”⁷⁶. Kaufmann wskazuje, iż problem definicji tożsamości artystycznej regionów obecny jest między innymi w obszarze zainteresowania Irit Rogoff, która „odnosi aspekty współczesnej *visual culture* do tego, co definiuje jako epistemiczne struktury geografii”⁷⁷. Jej koncepcja geografii artystycznej jest jedną z zasadniczych w niniejszej prezentacji i zostanie omówiona w dalszej części, jako kontynuacja przeglądu różnych ujęć tego zagadnienia w drugiej połowie XX wieku, od kiedy to można mówić o „nowych” koncepcjach geografii artystycznej.

Wspomniana propozycja Kaufmanna jest nie tylko precyzyjnym studium historycznym pojęcia „geografia artystyczna”, lecz także próbą odpowiedzi na pytanie o to, jak funkcjonuje ono dziś, we współczesnym świecie, jaki jest jego wkład

⁷⁵ Tamże, s. 9–10.

⁷⁶ Tamże, s. 10.

⁷⁷ Tamże, s. 5.

do studiów nad sztuką. Autor ten zauważa, iż szczególnie od czasu pojawienia się dyskusji na temat globalizacji wymiar przestrzenny jest często dyskutowany, zwłaszcza w naukach społecznych i humanistyce. Wskazując na początki dyscypliny, przypomina, „iż postrzegana ona była jako studium wpływów środowiska fizycznego na ludzkich mieszkańców i jego relacje z nimi. [Później] zaczęła koncentrować się na pochodzeniu, dyfuzjach i przestrzennym zróżnicowaniu pejzaży, religii, systemu politycznego, użytych źródeł i percepcji środowiskowej. Z kolei to przesunięcie miało wpływ na postrzeganie geografii kultury”⁷⁸.

Kaufmann wskazuje na nierozzerwalne więzi pomiędzy geografiami sztuki i historią. Takie właśnie założenie, „geohistorii”, odsłaniające historyczne znaczenie przestrzeni, w której tworzona jest dana sztuka, oraz uwzględnienie specyfiki znaczeń sztuki regionów marginalizowanych dominuje w jego pracy⁷⁹. Podejście takie widoczne jest już u Alexandra von Humboldta w odniesieniu do klasycznego antyku, a także u dwudziestowiecznych myślicieli, takich jak David Harvey, propagujący „historyczno-geograficzny materializm”, czy Michel Foucault, stojący na stanowisku, iż „geografia musi również leżeć w sercu wielu problemów historii sztuki”⁸⁰. Na gruncie filozofii historię sztuki z geografiami łączy hermeneutyka, postulująca postrzeganie zarówno dzieła sztuki, jak i jego interpretatora jako umieszczonych w konkretnej fizycznej przestrzeni. Silnie akcentując jedność obu dyscyplin, DaCosta Kaufmann zauważa, iż „geografia wymagała historycznej wiedzy, żeby wytłumaczyć

⁷⁸ Tamże, s. 3.

⁷⁹ P. Piotrowski, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2009, t. XX, s. 60.

⁸⁰ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 6.

swoje cele, więc jest epistemologicznie zależna od historii. [...] Geografia sztuki jest epistemologicznie zależna od historii sztuki”⁸¹. Stwierdza także, iż „kategoria przestrzeni używana jest tak często w badaniach nad historią sztuki, jak kategoria czasu, ale często nieświadomie”⁸², co przypomina twierdzenie Mieke Bal, iż „nieobecność terminu przy obecności aktywności jest być może najważniejszą [jego] cechą charakterystyczną”⁸³.

Dzieje pojęcia. Z okresu antyku wywodzą się dwa główne założenia, jeśli chodzi o geograficznie zorientowaną historię sztuki. Pierwszą jest idea wpływu środowiska na sztuki wizualne, związana z teorią fizjologii Hipokratesa⁸⁴. Autorem drugiej jest Pliniusz Starszy, łączący poszczególne sposoby konstruowania budowli z odpowiadającymi im miejscami. Stworzył on pojęcie *genera*, rodzaju, co dało początek szkołom artystycznym, głównemu narzędziu historiografii.

W renesansie Giorgio Vasari rozwinął antyczną koncepcję sztuki postrzeganej zgodnie z lokalizacją, przyjmując prymat jednej kultury nad inną⁸⁵. Ustanowił także kanon artystów, uzależniając go od komentatorów, czyli historyków sztuki. Niektóre z prac współczesnych za główne źródło koncepcji geografii artystycznej uznają publikację Jeana Bodina,

⁸¹ Tamże, s. 8.

⁸² Tamże, s. 9.

⁸³ M. Bal, *Wędrujące pojęcia...*, dz. cyt., s. 161.

⁸⁴ „Hipokratejska teoria fizjologii odnosi temperament do pozycji geograficznej: ciepły klimat produkuje naturę pełną pasji; zimny cielesną sztywność i twardość; klimat umiarkowany intelektualną wyższość; a według niefizjologicznych teorii żyzna gleba produkuje miękkich ludzi, jałowa czyni ich odważnymi”. Zob: T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 23.

⁸⁵ Zdaniem Nanette Salomon „kanon został sformułowany w konkretnym momencie historycznym i z określonych pobudek ideologicznych”, a *Żywoty* Giorgio Vasariego są pierwszą tego rodzaju nowoczesną konstrukcją. Zob: P. Słodkowski, *Centrum a peryferie...*, dz. cyt., s. 62–63.

zwolennika determinizmu środowiskowego i autora artykulacji idei szkół⁸⁶.

DaCosta Kaufmann zauważa, iż podział Europy na nacje w sensie współczesnym pojawia się już w piśarstwie renesansowym. Dagobert Frey proponował genealogię narodowych konstrukcji na bazie stylów narodowych, a Salomon de Bray postulował geograficzno-historyczny relatywizm w architekturze⁸⁷.

Według Fernanda Braudela hierarchia wynikająca z podziału Europy na strefę cywilizowaną i barbarzyńską istniała przynajmniej od 1600 roku. W XVIII wieku najlepiej znaną teorią wpływu środowiska na ludzkie zwyczaje i społeczeństwo była teoria Monteskiusza⁸⁸.

Larry Wolff wskazuje, iż do XVII wieku istniała w Europie fundamentalna opozycja na osi północ – południe, która następnie, pod wpływem filozofii Voltaire’a, została przeorientowana na oś wschód – zachód, co miało związek z przesunięciem finansowych centrów Europy z Włoch do północno-zachodniej części kontynentu. Wolff przedstawił kształtowanie obrazu Europy Wschodniej przez badaczy, którzy dopiero z biegiem czasu zaczęli przyjeżdżać na te tereny (Voltaire nigdy nie odbył takiej podróży), wcześniej opisując je pod wpływem już istniejącej myśli, głównie oświeceniowej, opierającej się na opozycji między zachodem i wschodem. Orient był postrzegany jako antypody cywilizacji, a wschodnia Europa z jednej strony jako pomost łączący oba te światy, z drugiej jako obszar bierny, oczekujący na zdefiniowanie przez Europę Zachodnią⁸⁹. To twierdzenie jest istotne w kontekście dalszych

⁸⁶ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 30–31.

⁸⁷ Tamże, s. 35.

⁸⁸ Tamże, s. 36.

⁸⁹ M. Todorova, *Inventing Eastern Europe...*, dz. cyt.

rozważań dotyczących Neue Slowenische Kunst, a w szczególności rozwiniętego przez grupę Irwin postulatu „zatrószczenia” się o autodefinicję własnej historii i stworzenie mapy sztuki własnego terytorium.

Znaczący wpływ w okresie oświecenia miała także myśl Johanna Joachima Winckelmana, który uznając sztukę za zależną od charakteru narodowego i uwarunkowań geograficznych, nierozzerwalnie połączył historię i geografię⁹⁰. Carl August Ehrensvärd łączył sztukę z charakterem narodowym, w którym rolę odgrywały seryjne idee efektów klimatycznych i psychofizjonomii, i to właśnie jego część badaczy dwudziestowiecznych uznała za prekursora geografii artystycznej⁹¹. Pod koniec XVIII wieku idea szkół narodowych była standardową kategorią, według takiej też koncepcji zorganizowane zostało pierwsze nowoczesne muzeum sztuki, galeria Uffizi we Florencji⁹². Dla Immanuela Kanta geografia była uzupełnieniem antropologii; uważał on, iż „geografia zależy od historii pod względem informacji, ale historia jest oparta na geografii”⁹³.

W XIX wieku wyodrębniła się koncepcja „ducha ludu”, ściśle związana z ideą narodu i narodowością jako specjalną etniczną cechą dystynktywną, a przez całe to stulecie popularyzowana była idea szkół narodowych. Historia sztuki i geografia rozwijały się w tym czasie równolegle. Na przełomie XIX i XX wieku geografowie komentowali sztukę i architekturę w odniesieniu do ich własnego pola zainteresowań, a historycy otwarcie dyskutowali na temat geografii

⁹⁰ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 37.

⁹¹ Tamże, s. 38.

⁹² Tamże, s. 38–39.

⁹³ Tamże, s. 40.

sztuki. Od tej pory *Kunstgeographie* zaczęła być częścią dyskursu dotyczącego sztuki⁹⁴.

Uważny badacz słowiańszczyzny, Johann Gottfried Herder, twierdził, że kultura determinowana jest przez *Volkgeist*, „ducha narodu” zakorzenionego w tradycji i wyrażanego w folklorze. Rozwinął tym samym propozycję Monteskiusza, uznając charakter (ducha) narodu, *Volk*, za stałą cechę wspólnoty⁹⁵. Herder przekształcił myśl oświeceniową, mówiąc raczej o pluralizmie niż o idei jedności kultury, która to koncepcja, jak zauważa DaCosta Kaufmann, przekształciła się później w ideę multikulturalizmu, a połączenie esencjalizmu rasowego z determinizmem środowiskowym stało się kluczowym konceptem geografii artystycznej, dziś określanej jako tradycyjna.

Szczególnie w Niemczech „sztuka i historia sztuki stały się przedmiotami [...] narodowej tożsamości, umożliwiały budowanie niemieckim myślicielom formy tożsamości, która nie istniała w politycznej rzeczywistości”⁹⁶, co odpowiada współczesnej tezie „wyobrażonych *communitas*” Andersona Benedicta⁹⁷. W XIX wieku podstawowym narzędziem historii sztuki był styl, a fundowanie narodowych galerii miało na celu demonstrowanie narodowego charakteru kulturalnych artefaktów⁹⁸.

Kunstgeographie. Stefan Muthesius uważa, iż głównym zagadnieniem dotyczącym *Kunstgeographie*, był problem wartości. W interesie krajów północnych i wschodnich,

⁹⁴ Tamże, s. 43–45.

⁹⁵ Tamże, s. 47.

⁹⁶ Tamże, s. 49.

⁹⁷ Tamże, s. 54.

⁹⁸ Tamże, s. 55.

zdominowanych przez „centrum”, było uwolnienie się od jego dyktatury. *Kunstgeographie* zaczęła otwierać się na inne dyscypliny, będąc szczególnie istotną dla historii społecznej⁹⁹. Jedną z jej podstawowych metod stała się kartografia¹⁰⁰.

Na przełomie XIX i XX wieku doszło także do stopniowego zbliżenia się historii sztuki do ówczesnych punktów widzenia antropologii i geografii. Podwaliny dla pojęcia *Kunstgeographie* stanowiła antropogeografia Friedricha Ratzla, który zespałał studia o rodzaju ludzkim i o kulturze ze studiami o ziemi. Pod wpływem koncepcji Karola Darwina Ratzl wprowadził także ideę *Raum*, przestrzeni koniecznej do przeżycia, która później stała się podstawą dla zhańbionej teorii „przestrzeni życiowej”, *Lebensraum*¹⁰¹.

Termin *Kunstgeographie* został ukuty w 1910 roku przez Hugo Hassingera. Zdaniem tego wiedeńskiego geografa miała ona dwa główne zadania: analizować rozprzestrzenianie się artystycznych form i stylów architektonicznych oraz stworzyć ich kartograficzną reprezentację, czyli dokładne mapowanie w terminach kartografii¹⁰².

Na bazie koncepcji Ratzla Paul Vidal de la Blanche zaproponował *géographie humaine*¹⁰³. Idee de la Blanche’a okazały się nadzwyczaj owocne dla historii, szczególnie dla prac Luziene’a Febvre’a¹⁰⁴.

Warto wspomnieć także o historycznej geografii motywów Aby’ego Warburga, którego celem było stworzenie mapy

⁹⁹ S. Muthesius, *Kunstgeographie revamped...*, dz. cyt., s. 21–22.

¹⁰⁰ T. DaCosta Kaufmann, *Adam Milobędzki. Mapping and the geography of art*, „Rocznik Historii Sztuki” 2005, t. XXX, 23–29.

¹⁰¹ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 58–60.

¹⁰² Tamże, s. 62.

¹⁰³ W języku polskim ta propozycja teoretyczna nosi nazwę „geografia społeczno-ekonomiczna”.

¹⁰⁴ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 76.

wizualnych motywów, metafor geograficznych, obrazów z podróży i miejsc, które przeszły przez różne transmutacje w czasie historii kultury¹⁰⁵. Projekt „Mnemosyne”, obrazkowy atlas pamięci, ostatecznie nigdy niedokończony, kontynuowany był przez jego ucznia, Fritza Saxla, w myśl koncepcji historycznej geografii obrazowania¹⁰⁶.

Choć w momencie powstania terminu *Kunstgeographie* Wiedeń był miejscem, w którym myślenie o sztuce w terminach narodowych i regionalnych praktycznie zanikło, jedną z kluczowych postaci tamtejszej szkoły był Josef Strzygowski, którego zdaniem kwestia rasowa odgrywała kluczową rolę w determinowaniu geograficznych fundamentów historii sztuki. Kaufmann zauważa, iż Strzygowski był jednym z pierwszych badaczy, którzy zajęli się słowiańszczyzną południową, co stanowi swoisty paradoks wobec faktu, iż był on zwolennikiem popularnej w latach dwudziestych i trzydziestych upowszechnionej przez Oswalda Spenglera koncepcji *Blut und Boden*¹⁰⁷. Jednym z pojęć, które pojawiło się w studiach o sztuce w latach dwudziestych, był pejzaż; geografowie zaczęli postrzegać go jako koncept jednoczący naturę, ziemię i lud-naród. Nawiązuje do niego praca Oskara Hageny, który w 1920 roku odpowiedź na pytanie o to, co jest niemieckiego w niemieckiej sztuce, znalazł w koncepcji *Blut und Boden*¹⁰⁸.

W XVIII wieku geografia kulturowa zaczęła szukać swojej definicji w pojęciu *genius loci*. Targi Światowe w Paryżu w 1900 roku, których uczestnicy mieli zaprezentować własny styl narodowy, zainspirowały do wprowadzenia dodatkowego

¹⁰⁵ *Aby Warburg Nasz Bliźni. Antropologia i historia sztuki. Atlas Mnemosyne*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3 (293–294).

¹⁰⁶ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 70.

¹⁰⁷ Tamże, s. 72–73.

¹⁰⁸ Tamże, s. 74–75.

rozdzielenia na „formę”, jako alternatywną metodę identyfikacji. Pojęcie „formy”, proponowane przez Fiedlera, Wölfflina i Riegla, weszło do użycia i podręczników motywów dekoracyjnych i ikonograficznych jako metoda oznaczania *space-style* (*Raumstil*) w odróżnieniu od *time-style* (*Zeitstil*)¹⁰⁹, czego konsekwencją było między innymi wyklarowanie się koncepcji stylu przestrzeni Paula Piepera w 1938 roku¹¹⁰.

Próby wskazania ponadczasowych stałych artystycznego pejzażu, przestrzeni, narodu, plemienia czy miasta były wspólne wielu szkołom w historii sztuki lat trzydziestych. Ostatecznie popularność nazizmu i polityka tej dekady zdominowały dyskusję merytoryczną, szczególnie w Trzeciej Rzeszy¹¹¹. Podejście takie kwestionował między innymi Otto Pächt, członek szkoły wiedeńskiej i późniejszy pracownik Instytutu Warburga w Londynie; utrzymywał on, iż możliwe jest przyjęcie tezy o narodowej stałości bez rasistowskich uprzedzeń. Meyer Schapiro ostrzegał przed rasistowskimi implikacjami definiowania stylów jako narodowych stałych, wskazując słabość i nienaukowość tych teorii. Dla udowodnienia swojej tezy podawał trzy argumenty. Po pierwsze, historyczne studia nad sztuką dowodzą, że zmianom w społeczeństwie towarzyszą zmiany w sztuce, i dlatego prawdziwie historyczna różnorodność stylów w ramach pojedynczego narodu nie może być opisywana jako dominująca czy stała psychologiczna cecha. Po drugie, charakter sztuki w danym momencie odzwierciedla nie psychologię całego narodu, lecz raczej okoliczności powstawania sztuki. Po trzecie, zdaniem Schapiro sam koncept rasy był „mitem pogardzanym przez uczciwych antropologów”¹¹².

¹⁰⁹ S. Muthesius, *Kunstgeographie revamped...*, dz. cyt., s. 20.

¹¹⁰ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., 78.

¹¹¹ Tamże, s. 82.

¹¹² Tamże, s. 88.

Okres lat trzydziestych i czterdziestych oraz eskalacja zbrodni będąca efektem rasistowskiego sposobu myślenia sprawiły, że utożsamiana z tymi teoriami geografia artystyczna stała się niepopularna. Wciąż ukazywały się jednak prace powstałe podczas II wojny światowej powielające te teorie, czego przykład stanowi publikacja Dagoberta Freya¹¹³. Druga połowa XX wieku przyniosła nowe podejście do geografii artystycznej, choć dyscyplina ta długo „wybudzała” się po niechlubnym okresie II wojny światowej. I mimo iż wciąż niektórzy badacze odmawiają uznania jej za dziedzinę godną uwagi, ich oponenti rozwijają nowe koncepcje oparte na współczesnych trendach.

Nowa geografia artystyczna. W drugiej połowie XX wieku, także na gruncie geografii artystycznej, zaczęły pojawiać się koncepcje proponujące przewartościowanie dotychczasowych paradygmatów¹¹⁴.

Brytyjski geograf David Harvey postulował zmianę filozoficznych koncepcji przestrzeni w celu stworzenia „nowej, krytycznej geografii”. Postulaty te podzielali także Francuzi, Jacques Derrida i Michel Foucault, proponujący dekonstrukcję dotychczasowych pojęć odnoszących się do czasu i przestrzeni jako elementu niezmiennego¹¹⁵. Stanowisko

¹¹³ Dagobert Frey był aktywnym uczestnikiem wywozu dzieł sztuki z Polski podczas II wojny światowej. Był także autorem prac mających na celu stworzenie „niemieckiej historii sztuki”, między innymi historii Krakowa, odmawiającej Słowianom partycypacji w dorobku kulturowym tego miasta.

¹¹⁴ Zdaniem Kaufmanna spośród autorów, dla których geografia artystyczna stanowiła szczególnie istotny przedmiot badań, wyróżnić należy Nicolaua Pevsnera w Wielkiej Brytanii i George’a Kublera w Stanach Zjednoczonych. W Polsce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zagadnieniem tym zajmował się między innymi Jan Białostocki. Zob: T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 97.

¹¹⁵ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 2.

to wiąże się ze „zwrotem kulturowym”, dopełnianym przez „zwrot przestrzenny”. Jak wskazuje Foucault, „przestrzeń była traktowana jako martwa, ustalona, niedialektyczna, niemobilna, [podczas gdy] czas przeciwnie: był bogaty, płodny, żywy, dialektyczny”¹¹⁶. Dostrzeżono, iż również pozycja osoby może mieć wpływ na konstrukcję wiedzy. W ten sposób miejsce, jako przestrzeń, zaczęło odgrywać ważną rolę w epistemologii. Henri Lefebvre, którego myśl inspirowała między innymi Edwarda Soję i Irit Rogoff, zauważył, że „zwrot przestrzenny” przeformułowuje nie tylko znaczenia przestrzeni, ale także koncepcję miejsca¹¹⁷, a sama przestrzeń jest wytworem praktyk społecznych, odbiciem społecznych relacji¹¹⁸. Poszerzona koncepcja przestrzeni, rozumiana jako punkt widzenia lub perspektywa osoby zaangażowanej, stała się tematem studiów kulturowych, studiów gender oraz queer.

Nowe koncepcje geografii przecinają granice dyscyplin. Irit Rogoff, jedna z głównych orędowniczek geografii krytycznej, dostrzega w jej ramach miejsce zarówno dla tematyki postrzegania ciała, jak i dla porządku wiedzy, definiując geografę jako „teorię poznawania i system klasyfikacji; sposób lokacji, aspekt kolektywnej, narodowej, kulturalnej, lingwistycznej i topograficznej historii”¹¹⁹ i odnosząc koncepcję geografii do sztuki. Zgodne z tą definicją jest, zakładające demokratyzację, sporządzanie map metaforycznych, co z jednej strony wiąże się z „prawem do posiadania własnej mapy przez każdego”¹²⁰, a z drugiej – z nieuchronnym rozdrobnieniem. Mapowanie,

¹¹⁶ Tamże, s. 3.

¹¹⁷ Tamże, s. 4.

¹¹⁸ B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa: Scholar 2006, s. 314., dz. cyt., s. 314.

¹¹⁹ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 4.

¹²⁰ Tamże.

kluczowe narzędzie *Kunstgeographie*, w postmodernizmie pozwala rozgraniczać różne dyskursy¹²¹.

W tym kontekście „śmierć przestrzeni”, czy też „koniec geografii” postulowany przez Richarda O’Briana, staje się tylko jednym z możliwych ujęć tematu globalizacji, zapoczątkowaniem dyskusji. Czy budowanie tożsamości i proces regionalizacji mogą być odpowiedzią na niebezpieczeństwa tego zjawiska? „Podczas gdy tożsamość może zachować swoją walutę na polu polityki kulturalnej, wydaje się to do zakwestionowania jako rama koncepcji historii kultury i geografii kulturowej. [...] Tożsamość może być użyteczna w fizycznej geografii, kiedy odnosi się do niezmiennej topografii miejsca, ale jeśli zastosuje się ją do geografii kultury, szczególnie w formie narodowej lub etnicznej tożsamości w sztukach, jest bezowocna jako przedmiot i wątpliwa dla historycznej analizy. Te koncepcje mogą odgrywać znaczącą rolę w polityce czy teoriach społecznych. Ale »destygmatyzowana« geografia sztuki wymaga lepszych koncepcji niż narodowe czy etniczne stałe lub ich surogat, tożsamość”¹²².

Wbrew opinii autora *Toward a Geography of Art* w przyjętej tu perspektywie badawczej tożsamość jest jednym z ważniejszych pojęć w dyskusji o geografii artystycznej, aczkolwiek niewątpliwie należy wyraźnie podkreślić odróżnienie geografii fizycznej od kulturowej i zaakcentować istotność tej ostatniej. Hans Belting zauważa, iż sztuka była postrzegana przez jej interpretatorów jako lustro indywidualnej, artystycznej, estetycznej, społecznej, etnicznej i narodowej tożsamości¹²³. Do idei tego autora odnosi się Piotr Piotrowski, postulując potrzebę napisania „drugiej historii sztuki”, dla której

¹²¹ T. DaCosta Kaufmann, *Adam Miłobędzki...*, dz. cyt., s. 29.

¹²² T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 153.

¹²³ Tamże, s. 107.

punktem zwrotnym miałyby być sztokholmska ekspozycja *Interpol* z 1996 roku¹²⁴.

Historia sztuki służyła kiedyś narodowej tożsamości i związana była ściśle z samoidentyfikacją i terytorium. Kulturowe stałe składały się na stałą geografę sztuki, która mogła reprezentować narody¹²⁵. Obecnie sytuacja ulega zmianie, co znajduje swoje odzwierciedlenie głównie w obszarze badań kultury wizualnej, czy też studiów kulturowych, które koncentrują się na zmianie, przejściu, dynamice i trudno je utożsamiać ze stałymi historycznymi. Kenneth Gergen, mówiąc o *patchwork identity*, odnosi to określenie do Aby'ego Warburga, który definiował się zarówno przez pryzmat geografii, jak i etniczności, uważając swoją tożsamość za zmultiplikowaną, niespójną. Autorefleksja Warburga przypomina, iż w postmodernistycznym dyskursie pojęcie tożsamości jest jeszcze bardziej (niż w modernistycznym) kruche, niestabilne¹²⁶.

Centrum – peryferie. W jakim stopniu refleksja na temat geografii artystycznej jest obecna w poszczególnych obszarach problemowych, którymi zajmuje się współczesna humanistyka? Warto przyjrzeć się geografii artystycznej w kontekście aspektów kluczowych dla tej pracy, czyli zagadnienia

¹²⁴ P. Piotrowski, *O dwóch głosach historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2006, t. XVII, s. 195–214. Wystawa *Interpol*, oprócz Iana Āmana kuratorowana także przez Viktora Misiano, miała być inicjatywą stworzenia sieci wymiany idei artystycznych pomiędzy Sztokholmem i Moskwą. W rezultacie podczas jej inauguracji rosyjski performer Aleksander Brener zniszczył pracę chińsko-amerykańskiego artysty Wendy Gu, a rosyjski artysta Oleg Kulik, który wcielił się w psa (a nawet dość mocno z nim utożsamił), został aresztowany. Ekspozycja stała się przyczynkiem do dyskusji na temat artystycznej wolności wypowiedzi w kontekście relacji Wschód – Zachód. Zob. np. *Interpol. The Art Exhibition which divided East and West*, red. E. Čufer i V. Misiano, Lublana/Moskwa: Irwin i Moscow Art Magazine 2000.

¹²⁵ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 109.

¹²⁶ Tamże, s. 111.

centrum – peryferie oraz funkcjonowania tego pojęcia we współczesnej estetyce.

W ostatnich latach w postawie niektórych geografów widoczne są próby przerwania dominacji paradygmatów społeczno-historycznych i włączenia do ogólnej refleksji obejmującej ten obszar wymiaru przestrzennego¹²⁷. Jednym z nich jest Dario Gamboni, który łącząc historiografię sztuki z jej geografiami, rozwija zagadnienie relacji pomiędzy sztukami wizualnymi a przestrzenią i terytorium¹²⁸. Ażeby ponownie odnaleźć swą historyczność, geografia artystyczna musi zostać wyzwolona z obecnych terytorialnych form. W tym celu Gamboni bada ponownie historiografię geografii sztuki, dochodząc do teorii dyfuzji centrum i peryferii¹²⁹. Thomas DaCosta Kaufmann zauważa jednak, iż w zarówno w teorii, jak i w praktyce wciąż dominują starsze idee. Muzea i uczelnie klasyfikują sztukę według szkół, przedstawiając ją w kategoriach narodowych i stylistycznych stałych i prezentując tym samym postawę odpowiadającą tradycyjnej geografii artystycznej¹³⁰. Współcześnie także w prasie branżowej często prezentowane są opinie krytyczne wobec ekspozycji, które nie zachowują chronologii, lecz posługują się kluczem i koncepcją niezależną od porządku historycznego.

Problem relacji pomiędzy centrum i peryferiami nie jest oczywiście nowy i nie pojawił się w momencie zaistnienia zwrotu przestrzennego. Wraz z narodzinami teorii postmodernistycznych zagadnienie to zyskało jedynie nowy wymiar. Jak zauważa Kaufmann, podstawowy model centrów i peryferii

¹²⁷ S. Muthesius, *Kunstgeographie revamped...*, dz. cyt., s. 22.

¹²⁸ T. DaCosta Kaufmann, *Introduction*, w: *Time and Place. The Geohistory of Art*, red. T. DaCosta Kaufmann i E. Pilliod, Aldershot: Ashgate Pub Ltd 2005.

¹²⁹ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography...*, dz. cyt., s. 98–100.

¹³⁰ Tamże, s. 100.

przez socjologów stosowany był w odniesieniu do centrum politycznego, natomiast przez historyków ekonomii w odniesieniu do centrum ekonomicznego. Ostatecznie to drugie rozumienie zdominowało myślenie o centrum w ogóle. Posługując się terminologią nowych koncepcji geografii, odpowiada ono „kolonizatorskiemu modelowi świata”¹³¹.

Problem ten poruszyli między innymi uczestnicy konferencji naukowej „Borders in art”¹³², skupiając się szczególnie na perspektywie badacza w kontekście podziału Europy na Wschodnią i Zachodnią¹³³. Zagadnienie to ściśle związane jest z tematem geografii artystycznej, podobnie jak rama, która także jest swojego rodzaju granicą. Stefan Muthesius przywołuje interesujące spostrzeżenie w kwestii szczególnie rzadkiego zainteresowania historyków obszarami granicznymi, widząc w tym rezultat „nawyku rozpoczynania od centrum”¹³⁴. Muthesius zaproponował model służący badaniu geograficznych aspektów sztuki w Europie, który miałby polegać na podważeniu tradycyjnego podziału między sztuką wysoką i sztuką materialną. Jego zdaniem charakter tej pierwszej jest zależny od ilości dużych centrów, a świadomość tego pola jest kluczowa dla jej wytwórców, podczas gdy producenci i konsumenci kultury materialnej nie mają świadomości tego,

¹³¹ Tamże, s. 162.

¹³² Wspomniana już konferencja „Borders in art. Revisiting Kunstgeographie”. Jak wskazuje Katarzyna Murawska-Muthesius, wcześniejsze spotkania polsko-brytyjskie były między innymi odpowiedzią na „francuską hegemonię kulturową w brytyjskiej i polskiej historii sztuki”. K. Murawska-Muthesius, *Introduction. Geography of art, or bordering of Other?*, w: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, red. K. Murawska-Muthesius, Warszawa: Instytut Sztuki 2000, s. 9–10.

¹³³ O ile Anglia, „dotykając” kontynentu europejskiego, znajduje się na jego granicy, o tyle Polska uzyskalaby status „pomostu”, łącznika lub punktu styku pomiędzy obiema częściami kontynentu – wschodnią i zachodnią.

¹³⁴ S. Muthesius, *Kunstgeographie revamped ...*, dz. cyt., s. 24.

co się dzieje poza regionem¹³⁵. Ponieważ problem centrum i peryferii jest jednym z istotniejszych zarówno w tej pracy, jak i w działalności artystycznej kolektywu NSK, w tym miejscu zagadnienie to zostaje jedynie zasygnalizowane, jako ściśle związane ze zwrotem przestrzennym.

W obszarze estetyki. Obszar estetyki także nie pozostał bez wpływu na „zwrot przestrzenny”. Krystyna Wilkoszewska wskazuje z jednej strony na „konceptę załamania linearnego rozwoju, co prowadzi do pojęcia posthistoryczności”, z drugiej natomiast na prowadzoną w obrębie teorii historii „debatę nad narracją historyczną, naznaczoną ostatecznie sceptycyzmem co do możliwości zachowania prawdy klasycznej w odniesieniu do twierdzeń historycznych”¹³⁶. Być może więc – zastanawia się badaczka, „dzieła sztuki jako szczególne »fakty« historyczne, łączące w ich doświadczeniu to, co minione, z tym, co obecne, [...] wniosą kształt w kształtowanie historiografii nie tylko estetycznej”¹³⁷.

Frederic Jameson postuluje stworzenie „estetyki kognitywnego mapowania”, która umiejscawiałaby kwestie społeczne i środowiskowe w centrum swojego zainteresowania. Marina Gržinić wskazuje na ścisły związek koncepcji Jamesona z rozwojem postmodernizmu, zgodnie z którym mapowanie nie polega jedynie na odwzorowywaniu, lecz na umożliwieniu każdemu podmiotowi reprezentacji zgodnie z jego złożoną dialektyką. Podkreśla ona, iż mapowanie socjalizmu nie jest jego krytyką, ale stanowi interesujący koncept

¹³⁵ Tamże, s. 25–26.

¹³⁶ K. Wilkoszewska, *Wizje i re-wizje. Wprowadzenie*, w: *Wizje i re-wizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków: Universitas 2007, s. VI.

¹³⁷ Tamże, s. VII.

z perspektywy postsocjalizmu, przedstawiony przez pryzmat specyficznych artystycznych i kulturalnych projektów¹³⁸. Dochodzi tu do zmiany kategorii, jakiej poddawane jest mapowanie, z naukowej na artystyczną, co można powiązać z charakterem działań grupy Irwin¹³⁹. Zarówno koncepcja Jamesona, jak i praktyka artystyczna twórców skupionych w kolektywie Neue Slowenische Kunst podejmują problem braku refleksji, której efektem jest destabilizacja tożsamości oraz status bierności, zgoda na bycie opisywanym i definiowanym¹⁴⁰.

Jacques Rancière, mówiąc o „reżimie estetycznym”¹⁴¹, proponuje traktowanie estetyki jako przestrzeni posiadającej swoją własną politykę: „Interesuje mnie sposób, w jaki rysowane i przekształcane są granice określające pewne praktyki jako artystyczne lub polityczne. To wyzwala artystyczną i polityczną kreatywność z więzów wielkich historycznych schematów”¹⁴². Francuski filozof dąży do stworzenia „nowej mapy tego, co daje się pomyśleć, aby ujawnić niemożliwości i zakazy, które często tkwią w samym centrum myśli uważającej się za wywrotową”¹⁴³. Polityka i sztuka stanowią dla niego nierozdzielalną całość, a polityczną skuteczność sztuki upatruje w jej względnej autonomii.

¹³⁸ M. Gržinić Mauhler, *Sinteza: Retroavantgarda ali mapiranje postsocjalizma*, w: *Tank!: slovenska zgodovinska avantgarda: revue internationale de l'art vivant* [katalog wystawy], red. B. Ilich Klančnik, I. Zabel, Moderna galerija Lublana, 23 grudnia 1998 – 14 marca 1999, Lublana 1998, s. 141–143.

¹³⁹ M. Puncer, *Eastern-Western Fantasies: A Reflection on some new strategic links of contemporary art and cultural practices with the aesthetic and the political*, [online:] <http://www.sanart.org.tr/PDFler/90.pdf> [dostęp 10.09.2013].

¹⁴⁰ Tamże.

¹⁴¹ Tamże.

¹⁴² J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2007, s. 148.

¹⁴³ Tamże, s. 163.

Ujęcia współczesne. Jaki kształt przyjmuje dziś dyskusja na temat geografii artystycznej? Kto bierze w niej udział i jakie porusza ona zagadnienia?

Współorganizatorzy wspomnianej wyżej konferencji dotyczącej granic w sztuce „wcześniejsze spotkania [poświęcili] francuskiej hegemonii kulturalnej w odniesieniu do polskiej i brytyjskiej historii i historii sztuki, podejmując temat tożsamości narodowej i scalając dyskursy sztuki i polityki”¹⁴⁴. Uczestnicy innego spotkania naukowego, pod hasłem „Art and Geography”¹⁴⁵, poruszyli aspekty takie, jak geozofia, ekozofia, geopoetyka, performatywność *site-specific*, narracja historiograficzna, działania artystów autochtonicznych, fotograficzne pejzaże, geolokacja, geografia sensoryczna, rozwój miasta przy współdziałaniu ruchów zaangażowanych i wykorzystanie politycznego potencjału sztuki relacyjnej czy estetyka przetrzeźnienia po konflikcie.

Można odnieść wrażenie, iż obecnie na gruncie polskim dyskusja na temat geografii artystycznej nie jest zbyt rozposzechniona. Czy wpływ na taki stan rzeczy ma utrzymująca się zła sława tego zagadnienia, czy też wpływają na to inne czynniki? Szansy na zmianę tej sytuacji można upatrywać w inicjatywach niektórych polskich ośrodków naukowych i kulturalnych, takich jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, gospodarza wykładu Irit Rogoff, badaczki postulującej ideę „geokultury”¹⁴⁶. Na gruncie polskim historikiem sztuki podejmującym ten temat jest Piotr Piotrowski. Koncepcje obojga tych badaczy stały się głównym źródłem

¹⁴⁴ K. Murawska-Muthesius, *Introduction...*, dz. cyt., s. 9.

¹⁴⁵ Konferencja naukowa „Art and geography: aesthetics and practices of spatial knowledges” w Lyonie, 11–13 lutego 2013 roku.

¹⁴⁶ I. Rogoff, *Geo-Cultures. Circuits of Art and Globalization*, „Open” 2009, nr 16, s. 106–115.

inspiracji dla zastosowania koncepcji geografii artystycznej w odniesieniu do analizy działalności kolektywu Neue Slowenische Kunst.

Geografia relacyjna Irit Rogoff i horyzontalna historia sztuki Piotra Piotrowskiego

Cechą główną nowej geografii artystycznej jest jej krytyczne odniesienie do narzuconych podziałów przestrzenno-czasowych i skłonność do podważania ustalonego porządku historii sztuki. Idea ta może być realizowana różnorako, w zależności od przyjętej perspektywy, ta natomiast zależna jest od złożonego zespołu cech, wśród których, jako jeden z czynników, można wymienić zakorzenienie w danej kulturze bądź przeciwnie – „bycie w kolejnej kulturze, kolejnym języku”. Taka różnica staje się widoczna w podejściu Irit Rogoff i Piotra Piotrowskiego. Podczas gdy autorka *Terra infirma* przyjmuje za punkt wyjścia teorię feministyczną i *visual culture*, autor *Znaczeń modernizmu* proponuje zastosowanie perspektywy historycznej w celu spojrzenia na zagadnienie krytycznej geografii artystycznej w odniesieniu do zjawisk Europy Wschodniej.

Oboje badacze wskazują na istnienie kluczowej tutaj dychotomii centrum – peryferie. Irit Rogoff zauważa, że centra potrzebują peryferii zarówno w wymiarze społecznym, jak i artystycznym, „podobnie jak każda antynorma zawsze utwierdza normę, uwytatniając jeszcze jej znaczenie”¹⁴⁷. Strach centrum przed peryferiami – nawiązując do pytania Antoina Bodina, „Kto się boi peryferii?”¹⁴⁸ – wynika z ich potencjału krytycznej refleksji, która w perspektywie prowadzi do zrewidowania

¹⁴⁷I. Rogoff, *Terra infirma. Geography's visual culture*, Londyn, New York: Routledge 2000, s. 19.

¹⁴⁸P. Piotrowski, *W stronę nowej...*, dz. cyt.

wiedzy o tym, co znajduje się w centrum. Podanie w wątpliwość kanonu z jednej strony powoduje napięcie na linii centrum – peryferie, z drugiej pozwala na przeformułowanie narzędzi w taki sposób, aby mówić o marginesach, „nie negując ich zapładniającej roli”¹⁴⁹.

Mniejszości usuwane na margines przez tradycyjny kanon znajdują się w polu zainteresowania teorii feministycznej. Studia nad kulturą wizualną, nawiązując do tej strategii, pozwalają na analizę badanego obszaru jako pozbawionego wewnętrznej hierarchii, w którym subiektywność jest konstytutywnym składnikiem pola. Postawa taka umożliwia „śledzenie przesunięcia języka, które pojawiło się w następstwie przemieszczeń, migracji, niewolnictwa, diaspor, hybryd kulturalnych i nostalgicznych tęsknot współczesnych podmiotów”¹⁵⁰.

Sztuka. Obszar sztuki i studiów wizualnych stał się dla Irit Rogoff punktem wyjścia dla rozwinięcia teorii feministycznych. Swoją analizę fenomenów kultury współczesnej rozpoczyna ona od przyjrzenia się twórczości artystycznej, a praktyka edukacyjna wprowadza ją w obszar aktywizmu, konkretnych działań w przestrzeni społecznej. Sztuka dla Rogoff jest raczej partnerem, głosem w dyskusji niż obiektem studiów. Umożliwia zrozumienie, w jakim zakresie i w jaki sposób aspekt przestrzenny wpływa na obszary tak pozornie odległe od sztuki, jak relacje narodowe, ekonomiczne czy konstytucja tożsamości.

Postawa ta, której celem jest odwrócenie relacji poprzez zbudowanie teorii wokół praktyki, przyjęła swoją instytucjonalną formę w stworzonym przez badaczkę wydziale Visual Cultures w Goldsmith College w Londynie.

¹⁴⁹ P. Słodkowski, *Centrum a peryferie...*, dz. cyt., s. 62.

¹⁵⁰ I. Rogoff, *Terra infirma...*, dz. cyt., s. 8.

„*Visual culture* nie jest ani historią sztuki ani jej krytyką – wyznacza całą arenę wizualnych reprezentacji, które obracają się w polu widzenia, ustanawiając widzialność (i nadzorując niewidzialność), stereotypy, relacje władzy, zdolność zdobywania wiedzy i jej weryfikowania: w rzeczywistości one ustanawiają sferę »znanego«”¹⁵¹.

W usytuowaniu dyskusji na temat geografii artystycznej w obszarze kultury wizualnej Rogoff dostrzega możliwość wypracowania kontekstu dla debaty o tożsamości i umiejscowieniu, przemieszczeniu i dwudziestowiecznych wędrówkach narodów będących następstwem kolonializmu i wojen. Powiązania między wizualnością a tożsamością/ umiejscowieniem są niezwykle istotne, bowiem wnioski z nich płynące dają się zastosować do sfery pozaartystycznej, do sfery reprezentacji wizualnej, która jest ulokowana w polu widzialności, stereotypów, relacji władzy, zdolności do posiadania wiedzy i jej weryfikowania. W tym duchu dokonana została analiza działalności kolektywu Neue Slowenische Kunst.

Potencjalność, sztuka i edukacja. Pytanie zadawane przez członków grupy Irwin: „*Was ist Kunst?*” (Czym jest sztuka?) interesuje Rogoff o tyle, o ile odpowiada na pytanie o możliwości, które sztuka otwiera, czyli o jej potencjalność. Badaczka opowiada się za stworzeniem praktyki, która umożliwiłaby nieustanną rewizję ustalonych kategorii, a takie podważanie ma największe szanse powodzenia w momentach kryzysu¹⁵².

¹⁵¹ Tamże, s. 20.

¹⁵² O tym projekcie i edukacji, sztuce oraz pojęciu potencjalności Irit Rogoff mówiła na spotkaniu w ramach cyklu Akademia Otwarta w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 27.01.2012 roku. Zob.: *Akademia Otwarta. Wykład Irit Rogoff 27.01.2012*, [online:] <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-akademia-otwarta12> [dostęp 01.07.2013].

Zainicjowany przez Rogoff w 2006 roku program „Academy as potentiality” (Akademia jako potencjalność)¹⁵³ połączył główne obszary jej zainteresowania zawodowego: sztukę i edukację, przy czym rola akademii i przestrzeni sztuki są dla niej interesujące z powodu potencjalności i aktualności. Stworzenie „Akademii” było odpowiedzią na potrzebę zabrania głosu w publicznej debacie, wynikiem desperacji wynikającej ze znalezienia się w momencie kryzysowym. Jak zauważa Piotr Piotrowski, „debata o miejscu sztuki w przestrzeni publicznej [...] to debata o kształcie demokracji”¹⁵⁴, inicjatywa jest więc swego rodzaju aktem politycznym mającym na celu zapanowanie nad przestrzenią. Rogoff proponuje edukację, czyli uczenie się „od” lub „poprzez” instytucje (szkołę, muzeum) w celu znalezienia w nich pokładów mogących stanowić źródło potencjalności¹⁵⁵. Projekt ten dążył do skonstruowania modelu, w którym pojęcia mogą nawzajem z siebie czerpać, co w praktyce przyjęłoby kształt forum otwartego na pytania i propozycje, organizującego think tanki, konferencje, proponującego usługi społeczne, zajmującego się produkcją. Instytucja edukacyjna, przestrzeń wystawiennicza i samoorganizująca się platforma społeczna stanowią równoległe perspektywy zespolone w jeden organizm. Przejście od obiektów do procesów i wdrożenie myślenia procesowego, konieczne także w obszarze edukacji, związane jest ściśle z pojęciem potencjalności. Edukacja staje się tu więc platformą polityczną, a zwrot edukacyjny miałby

¹⁵³ Realizowany we współpracy z Hamburger Kunstverein, MUKHA w Antwerpii, Van Abbemuseum w Eindhoven oraz Wydziałem Kultury Wizualnej w Goldsmiths College w Londynie. Na projekt ACADEMY składała się seria wystaw i sympozycji w latach 2005–2007.

¹⁵⁴ P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków: Universitas 2007, s. 227.

¹⁵⁵ *Akademia Otwarta. Wykład Irit Rogoff...*, dz. cyt.

polegać na stworzeniu atrakcyjnej oferty dla uczestnika programu. I choć same dyscypliny wewnątrz instytucji nie ulegają widocznej zmianie, zdaniem Rogoff pozycja marginalna okazuje się dobrym punktem wyjścia, co można zaobserwować w postępowych akademiach sztuki.

Geokultura i geografia relacyjna. Idea geokultury proponowana przez Rogoff skupia się na sposobie, w jaki sztuka odzwierciedla treści i warunki jej produkcji, by następnie przekształcić się w pytanie o to, jak praktyka kulturalna odzwierciedla procesy globalizacyjne¹⁵⁶. Jest to więc konstrukcja odnosząca się do fenomenu tworzenia wiedzy kolektywnej przy udziale akademii i przestrzeni artystycznych, lecz także organizacji pozarządowych i społeczeństwa obywatelskiego. Postulat ten wiąże się z ważną pozycją, jaką zdaniem badaczki zajmuje geografia. W eksploracji tej dyscypliny Rogoff pokłada nadzieję na „zbadanie powiązań pomiędzy, z jednej strony, dyslokacją podmiotów, zakłóceniem kolektywnej narracji i językiem znaczeń w polu widzenia i z drugiej z epistemologicznym pytaniem, które raczej kładzie nacisk na różnice niż na uniwersalną prawdę”¹⁵⁷. Geografia tym samym staje się rodzajem platformy, na której możliwe jest ponowne opisanie relacji wynikających z przesunięć w kreowaniu tożsamości.

„Dwa pokolenia postmodernistycznych geografów, teoretyków miasta i innych przestrzeni umożliwiły przesunięcie dyskusji na poziom tożsamości i kulturalnej konstytucji. Prace Henri Lefebvre’a, Michela Foucaulta, Edwarda Soji [...] stworzyły intelektualny i naukowy teren, na którym geografia jest jak nieuwiązany grunt spotkań między tym, co epistemiczne, historyczne, empiryczne i znaczeniowe, podobnie jak arena

¹⁵⁶ I. Rogoff, *Geo-Culture...*, dz. cyt., s. 107.

¹⁵⁷ I. Rogoff, *Terra infirma...*, dz. cyt., s. 1.

kultury wizualnej”¹⁵⁸. Jak podkreśla Rogoff, dziedzictwo psychoanalizy i dekonstrukcji pozwala na konceptualizację tej sytuacji jako punktu wyjścia¹⁵⁹.

Rogoff proponuje także rozróżnienie pomiędzy „tak bardzo piętnowanym pojęciem »kosmopolityzmu« czy »asymilacji« i aktywnością, która tworzy nasze życie codzienne, negocjowane w [...] krzyżujących się odniesieniach w postkolonialnej, migracyjnej rzeczywistości”¹⁶⁰. Ilustruje powyższą tezę, przywołując obraz z dzieciństwa spędzonego w Jerozolimie i drażliwy problem polegający na zakazie zabawy w określonych godzinach popołudniowych, ponieważ niemieccy Żydzi mieli wtedy drzemkę: „My, dzieci wschodniej części Morza Śródziemnego, byliśmy bardzo urażone centralnoeuropejską ciszą, którą nam narzucano. [...] Musieliśmy dostosować swoją żywiołowość do intelektualnych imperatywów tych czcigodnych mężów. W zamian sztydził się z nich niemiłosiernie – z ich zwyczajów, akcentu i wyjątkowej obcości; stawialiśmy się w opozycji, w sensie organicznej przynależności do naszego miejsca urodzenia”¹⁶¹.

Badaczka mówi o geografii nienależenia (*unbelonging*), będącej relacją wzajemnego oddziaływania pamięci (dzieciństwo w Jerozolimie), aktualności (przyjaciele z Frankfurtu wydający żydowską gazetę) i rzeczywistości różnych języków,

¹⁵⁸ Tamże, s. 10.

¹⁵⁹ Tamże, s. 3.

¹⁶⁰ Tamże, s. 6.

¹⁶¹ Tamże. W jednym z wywiadów geograf Edward Soja wspomina, iż za główny obiekt swoich zainteresowań uznał tę dyscyplinę już w wieku lat ośmiu. Inspiracją miało być dzieciństwo spędzone w blokowisku na Bronxie, w niewielkiej przestrzeni zamieszkałej przez wiele narodowości, co skłoniło go do bacznej obserwacji map. Zob. S. Navarrete Cardona, *¡Más allá del enfoque! Edward Soja y la Geografía contemporánea*, „Cuadernos de Geografía – Revista Colombiana de Geografía”, [online:] <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/27186/27457> [dostęp 01.07.2013].

które czasowo (lub jednocześnie) „zamieszkuje”: angielskiego, niemieckiego i hebrajskiego. „To jest pojęcie [...] niesamowitej (*uncanny*) geografii, która jest [...] rodzajem przerażenia, prowadzącego z powrotem do tego, co jest znane jako stare i od dawna bliskie”¹⁶². Freudowskie rozumienie pojęcia *uncanny* staje się tu *unheimlich* (straszny), *unhomed* (niezadomowionym). Zarówno jego straszność, jak i jego bliskość pochodzą z niewygodnej sytuacji „niebycia w domu”, obcości doznawanej: „Próbowałam poruszać się w obszarze geografii, ponieważ wydawało się możliwe ulokowanie w jej ramach zrewidowanego zrozumienia alternatywnych sieci relacji między podmiotami i miejscami – sieci, w których to nie wiedza naukowa czy narodowe kategorie państwa determinują przynależność i nieprzynależność, ale raczej powiązane sieci politycznej intuicji, pamięci, subiektywności, projekcji fantazmatycznych pragnień i długich łańcuchów przesuwanych znaczących”¹⁶³.

Demontaż geografii tradycyjnej. Jakie są zdaniem Irit Rogoff zadania badawcze geografii? Jak postrzega możliwość wykorzystania tego bardzo osobistego postrzegania dyscypliny w celach teoretycznych? Przede wszystkim „stawia sobie za cel wykazanie braków tradycyjnie rozumianej geografii, postulując następnie sformułowanie nowej definicji dla tej dziedziny, która z kolei otworzyłaby możliwość postawienia dotychczasowych pytań w zupełnie inny sposób”¹⁶⁴.

Pierwszym krokiem w realizacji tego zadania jest wyartykułowanie negatywnego stosunku do modelu monolitycznego, tradycyjnej geografii artystycznej. Przyjmuje ona, iż historia

¹⁶² I. Rogoff, *Terra infirma...*, dz. cyt., s. 7.

¹⁶³ Tamże.

¹⁶⁴ P. Słodkowski, *Centrum a peryferie...*, dz. cyt., s. 70.

powszechna i geografia (od czasów wielkich odkryć geograficznych) są twórcami Europejczyków, „którzy pod względem politycznym, społecznym, kulturowym i technologicznym zawsze wyprzedzali resztę świata, wyznaczając standardy w każdej z tych dziedzin”¹⁶⁵. Tezę tę zilustrować można zastosowanym przez Rogoff porównaniem zapożyczonym od Rosalin Deutsche w nawiązaniu do centrów sztuki, mianowicie obserwatora sytuującego się na szczycie gmachu World Trade Centre. Rogoff nazywa ten punkt widzenia „nieucieleśnionym” i odnosi do światowych centrów sztuki, które przez wzgląd na położenie mają aspirację i przekonanie o tworzeniu wiedzy obiektywnej, aczkolwiek paradoksalnie, ze względu na swoje położenie nie są do tego zdolne. Ich wyobrażenie o własnych możliwościach Rogoff określa jako fikcję¹⁶⁶.

W krytyce tradycyjnej geografii badaczka wychodzi od teorii Jamesa Blauta, jednego z twórców rasizmu kulturowego¹⁶⁷, teorii, zgodnie z którą, cały system geograficzny został skonstruowany w procesie „eurocentrycznego dyfuzjonizmu”¹⁶⁸. Rogoff wskazuje przy tym na cztery odniesienia wymagające zdefiniowania tego, co pozostaje przemilczaną domeną tej dyscypliny, czyli „geografię jako teorię poznania i system klasyfikacji, sposób lokalizacji, teren wspólnej narodowej, kulturowej, językowej i topograficznej historii oraz homogeniczną przestrzeń, która staje się przedmiotem wiedzy w procesie uniwersalnego, zindeksowanego pomiaru ładu”¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Tamże.

¹⁶⁶ I. Rogoff, *Terra infirma...*, dz. cyt., s. 26.

¹⁶⁷ Zob. np.: M. Turowski, *James M. Blaut. Teoria rasizmu kulturowego*, [online:] <http://www.turowski.uni.wroc.pl/blaut-rasizm.htm> [dostęp 05.07.2013], czy też: J. Blaut, *The Colonizer's Model of the World. Geographical Diffusionism and Eurocentric History*, New York: Guilford Press 1993.

¹⁶⁸ I. Rogoff, *Terra infirma...*, dz. cyt., s. 21.

¹⁶⁹ Tamże.

Następnym krokiem jest wprowadzenie refleksji krytycznej umożliwiającej wskazanie, gdzie dochodzi do zjawiska pozycjonowania. Jest to relacja dwóch podmiotów, z których jeden, aktywny, dysponuje siłą lub autorytetem do narzucania drugiemu swojej własnej tożsamości, drugi natomiast biernie ją przyjmuje¹⁷⁰. Zdaniem Rogoff geografia była formą pozycjonowania, czego przykładem są określenia takie jak „Bliski Wschód”, wskazujące na pozycję kolonii względem centrum. Zjawisko to obecne jest także na gruncie państwa, gdzie słabsze mogą być na przykład mniejszości¹⁷¹.

Strategia budowania geografii krytycznej. Stosowana przez Rogoff strategia feministyczna, nadająca znaczenie pozycji obserwatora, sytuowana jest przez nią samą jako komponent badań i punkt wyjścia w obszarze teorii i epistemologii¹⁷². Okres, w którym poznała teorie feministyczne „we wczesnych latach osiemdziesiątych, był silnie teoretycznym momentem, w którym gender stało się kategorią dla analizy istniejących kulturalnych jednostek i narzędziem dla prób wskazania największych nieobecnych i luk, [...] w których sieci wyłaniających się powiązań między semiotyką, teorią psychoanalizy, gender, analizami postkolonialnymi i dekonstruktywizmem zaczęły wskazywać, że przedmiot nie zawsze może być po prostu ponownie włączony do kulturalnej narracji, z której wcześniej został wykluczony. Zamiast tego złożona formuła, skoncentrowana na posiadaniu języka

¹⁷⁰ Tamże.

¹⁷¹ Tamże, s. 4–5.

¹⁷² Teoria feministyczna jest w tej pracy wspomniana niemal wyłącznie w kontekście wpływu na myśl Irit Rogoff, pozostawiając na uboczu cały ogromny obszar badawczy. O feministycznej perspektywie w badaniach nad historią sztuki pisała m.in. Agata Jakubowska w: A. Jakubowska, *Feminizm i współczesna historia sztuki*, „Artium Quaestiones” 2009, t. XX, s. 103–114.

do wypowiedzania się w ramach kultury i pozycji do zabrania głosu, zaczyna wyłaniać się jako odpowiedź na nieobecność i wykluczenie. [...] Feministyczna teoria ma wiodącą siłę krytycznego przesłuchiwania i ostatecznego zaniku tradycji wiedzy uniwersalnej. Jednym z modeli krytycznych, na który teoria ta wciąż nalega, jest to, że płeć, rasa i umiejscowienie [...] są kategoriami epistemologicznymi; determinują one to, co wiemy, jak to wiemy i dlaczego to wiemy¹⁷³. Pozycjonowanie wywodzi się z feministycznej teorii filmu lat siedemdziesiątych, zgodnie z którą podział przebiega między przedmiotem, nosicielem spojrzenia i obiektem, na który się patrzy¹⁷⁴. Feminizm w takim samym stopniu jak teoria postkolonialna nalega na wielopodmiotowość, czyli „krytyczny proces geograficznej przestrzenności polegający na wielozamieszkiwaniu przestrzeni przez ciała, społeczne relacje i fizyczną dynamikę¹⁷⁵, przy czym przestrzenie te nie muszą pozostawać ze sobą w konflikcie, co jest charakterystyczne dla struktur zbudowanych na zasadzie hierarchii.

Postulat nowej definicji geografii zakłada wielopodmiotowość. Innym jej składnikiem, nawiązującym do wyżej wspomnianych praktyk partycypacyjnych, jest uczestnictwo. Podmiotowość musi być związana z relacją podmiotów z miejscem, czyli ich uczestnictwem. Tylko wówczas możliwe jest usłyszenie ich głosu, a tym samym szansa na przesunięcie się postrzegania kultury na obszary traktowane dotąd jako marginalne.

W tym kontekście działalność artystyczna kolektywu Neue Slowenische Kunst wydaje się szczególnie odpowiednim przedmiotem badań, bowiem realizacje artystów odnoszące się do geografii stwarzają podstawy dla naukowego postrzegania

¹⁷³ I. Rogoff, *Terra infirma...*, dz. cyt., s. 10–11.

¹⁷⁴ Tamże, s. 11.

¹⁷⁵ Tamże, s. 23.

obszaru kulturowego Słowenii i Europy Wschodniej nie w kategoriach satelity Zachodu, lecz jako odrębnego obszaru o własnej tożsamości.

Ustaliwszy definicję geografii włączającą kwestię wielopodmiotowości i wielowymiarowości, Rogoff proponuje nowy sposób postrzegania tej dyscypliny. Zgodnie z definicją Lefebvre'a, postuluje ona spojrzenie na geografę jako na przestrzeń odzwierciedlającą relacje społeczne, dynamiczną, zależną od stanów psychicznych, nieneutralną¹⁷⁶. „Częścią naszego zadania jest dziś wyartykułowanie specyficznych intelektualnych i kulturalnych dyskursów, które odzwierciedlają te stany, które Homi Bhabha nazywa »byciem pomiędzy«, Edward Said opisuje jako »nigdy niebycie z niczego«, a Paul Gilroy [...] nazywa »podwójną świadomością«. To jest zarówno prawda dyskursu politycznego, literackiego, jak i prawda świata wizualnej reprezentacji, w którym jesteśmy zanurzeni, w naszej nasyconej mediami kulturze. Spośród tych silnych relacji, w nieunikniony sposób przekształconych w systemy wiedzy i rozprzestrzenianych przez struktury reprezentacji, musimy uznać geografę za epistemiczną kategorię płci czy rasy¹⁷⁷, mając na uwadze pojęcia takie jak „umiejscowienie” i „przemieszczenie”. „Geografia zatem jest systemem klasyfikacji, sposobem lokacji, aspektem kolektywnym, narodowym, kulturalnym, lingwistycznym i topograficznym historii. Wszystko to jest równoważone przez strefy, które stawiają [temu] opór: [...] wolne miasta, ziemia niczyja, strefy zdemilitaryzowane, getta, dzielnice prostytutek, obszary graniczne etc., i nasza praca, mająca na celu rozpoznanie tradycyjnej geografii, jako systemu znaków w kryzysie¹⁷⁸”.

¹⁷⁶ Tamże, s. 24.

¹⁷⁷ Tamże, s. 7.

¹⁷⁸ Tamże, s. 8.

Pojęcie relacyjności Irit Rogoff opiera się na założeniu istnienia wspólnot, które nie są już wspólnotami narodowymi czy etnicznymi, ale wykraczają poza granice historii lub języka. Przeciwnie, geografia relacyjna jest „zbudowana z utopijnych chwil nieuzasadnionych nadziei, [...] wspólnych grup dyskusyjnych na uniwersytetach, z niedostatków dzieciństwa, o których można ze sobą rozmawiać, z urywków muzyki z radia tranzystorowego, [...] przeblysków możliwości oferowanych przez idee, które pozwalają wyobrazić sobie lepszy świat”¹⁷⁹. Równocześnie jesteśmy świadkami przenikania się praktyk artystycznych dziejących się niezależnie od osi centrum – peryferie. Skoro istnieje rodzaj wspólnot oparty na „zglobalizowanych formach umiejscowienia”, raczej ontologicznych niż tożsamościowych, a położenie ma z definicji charakter performatywny i krytyczny to jak, pyta Rogoff, „w tej sytuacji możemy zajmować się kwestiami koniecznego i krytycznego kulturowego położenia?”¹⁸⁰.

Ta poetycka koncepcja geografii relacyjnej i wspólnot wyłaniających się z okoliczności „przypadkowego spotkania w kawiarni” przypomina projekt mapy pamięci Ab’ego y Warburga. Koncept kuszący i na poziomie indywidualnym niezwykle atrakcyjny, napotyka, podobnie jak Mnemosyne, na pewne trudności na poziomie realizacji, zwłaszcza jako kategoria naukowa. Być może propozycja Rogoff, podobnie jak Warburga, będzie musiała poczekać jeszcze jakiś czas, zanim zostanie uznana za powszechną strategię badawczą.

Perspektywa historyczna Piotra Piotrowskiego. Piotr Piotrowski podkreśla znaczenie perspektywy historycznej w odniesieniu do badań nad historią sztuki Europy Wschodniej.

¹⁷⁹ I. Rogoff, *Geo-cultures...*, dz. cyt., s. 109–110.

¹⁸⁰ Tamże, s. 110.

Postawa tego badacza jest głosem „od wewnątrz”, przeciwnie niż Irit Rogoff, badaczki wywodzącej się z odmiennego obszaru kulturowego. Oznacza to, iż „rama” skonstruowana przez każdego z nich różniłaby się znacząco, mimo iż dotyczyłaby tego samego przedmiotu badania, czyli tekstu. Niewątpliwie jednak wyraźne zalecenie Piotrowskiego, by pisząc historię sztuki (Europy Wschodniej), zwrócić szczególną uwagę na „polityczny kontekst recepcji zachodnich wzorów artystycznych, który nieraz w drastyczny sposób zmieniał znaczenie tej sztuki”¹⁸¹, mogłoby znaleźć zastosowanie także w przypadku konstruowania narracji dotyczącej innych, pozaeuropejskich obszarów.

W istotnym tutaj dla przedstawienia sposobu rozumienia geografii artystycznej przez Piotra Piotrowskiego artykule, zamieszczonym w „Magazynie Sztuki”¹⁸² na kilka lat przed pojawieniem się kluczowej w omawianym tu temacie pozycji na gruncie polskim, *Awangardy w cieniu Jalty*¹⁸³, znakiem geograficznej relacyjności stała się, wspomniana już, rama. „Nie dajmy się uwieść złudzeniom zachodnich kuratorów wielkich międzynarodowych ekspozycji. Bądźmy bardziej przenikliwi i aktywni w naszych interpretacjach, spoglądając na »ramę«¹⁸⁴ dzieła. [...] Niezależnie więc od tego, co pokrywa pole obrazowe, znaczenie nadaje mu rama, albo inaczej – to my poprzez proces »ramowania« budujemy ten »jeszcze bardziej tekst«. To dlatego zwiedzając Budapeszt, Bukareszt, Moskwę, Pragę, Sofię czy Warszawę, dostrzegamy tam sztukę sformułowaną w »idiomie zachodniej kultury artystycznej«, ale ogromnie

¹⁸¹ P. Piotrowski, *O horyzontalnej...*, dz. cyt., s. 63.

¹⁸² P. Piotrowski, *W stronę nowej...*, dz. cyt.

¹⁸³ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań: Rebis 2005.

¹⁸⁴ Zapisywana przez Piotra Piotrowskiego w cudzysłowie.

zróznicowaną znaczeniowo; dostrzegamy to dzięki naszemu doświadczeniu i wrażliwości, dzięki naszej strategii interpretacji. Choć postrzegane formy są czasem podobne, znaczenia nadaje im nasze »ramowanie«. Musimy więc na »ramie« bardziej koncentrować swą uwagę niż na »idiomie«. Być może sztuka na całym świecie, a przynajmniej na Wschodzie i Zachodzie, mówi podobnymi językami; mówi jednak co innego, właśnie dzięki uaktywnionej przez nas »ramie«¹⁸⁵.

Skąd tak kategoryczne zalecenia autora uwrażliwiający na odmienne dyskursy stosowane przez kuratorów z Wschodu i Zachodu? Odpowiedź na to pytanie pozwala zrozumieć wagę procesu ramowania, a dobrze ilustruje to przywoływany przez Piotrowskiego cytat z artykułu amerykańskiego krytyka Petera Schjeldahla: „Świat sztuki amerykańskiej [czy też zachodniej – przyp. P. P.] oczekiwał i oczekuje czegoś nowego z byłego sowieckiego imperium. To oczekiwanie jest [...] wyznaniem, że nasze wyczerpane artystyczne zasoby potrzebują egzotycznej transfuzji. Dotychczasowe zdobycze [...] uczą nas także, jak dostosować nasze oczekiwania do tego, co prawdopodobnie otrzymamy. Artysta »wschodni« musi najpierw opanować idiom artystyczny Zachodu, gdyż nawet najbardziej wyrafinowana sztuka lokalna nie przetrwała długiego okresu ciemności [...]»¹⁸⁶.

Interesujący wielu badaczy, podobnej do Piotrowskiego orientacji teoretycznej, problem określił w rodzaju „opanowanie zachodniego idiomu artystycznego” i „egzotyczna transfuzja” rozwinięty został w następnym rozdziale. Powyższy cytat wskazuje jednak na kwestię języka, jako „czulego instrumentu, w którym najgłębiej można dostrzec *genius loci*, w którym najmocniej przejawia się tożsamość artysty i który może stanowić punkt

¹⁸⁵ P. Piotrowski, *W stronę nowej...*, dz. cyt.

¹⁸⁶ Tamże.

wyjścia do przebudowy geografii artystycznej¹⁸⁷. Można tu poddać pod refleksję kwestię przekładalności i znaleźć odniesienia zarówno do koncepcji Gillesse’a Deleuz’a, języka jako narzędzia „pochłaniającego” podmiot, jak i do Waltera Benjamina, traktującego przekład nie jako odwzorowanie oryginału, lecz jako jego kontynuację, pozostającą pod wpływem dokonanego procesu translacji.

Analizując przykłady wystaw sztuki krajów wschodnioeuropejskich w świecie zachodnim, Piotrowski zarzuca kuratorom¹⁸⁸, iż nie proponują nowych kategorii teoretycznych do dyskusji o sztuce europejskiej, nie starają się przebudować paradygmatu geografii artystycznej, a wręcz przeciwnie, postrzegają sztukę europejską w kategoriach uniwersalnych, na czym właśnie polega problem sztuki Europy Środkowej i Wschodniej. „Wschodnia część kontynentu została zdefiniowana jako »inny« w ujęciu retrospektywnym, nie tylko dlatego, że została oznaczona w ten sposób w następstwie konferencji w Jałcie, ale również w odniesieniu do okresu przed Jałtą”¹⁸⁹. Skąd bierze

¹⁸⁷ Tamże.

¹⁸⁸ Tamże.

¹⁸⁹ P. Piotrowski, *The geography of Central/East European Art, w: Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, red. K. Murawska-Muthesius, Warszawa: Instytut Sztuki 2000, s. 43–44. Wskazówki bibliograficzne do prac poświęconych problemowi ekspozycji w kontekście tradycyjnej geografii artystycznej znaleźć można również między innymi w: P. Słodkowski, *Centrum a peryferie...* dz. cyt., s. 66, czy też: P. Lisowski, *History is not given, please help us to construct it, „Artpunkt. Opolski Kwartał Sztuki”* 2012, nr 14, s. 13–14. Roger Conover wskazuje na dużą ilość wystaw sztuki Europy Wschodniej, a przede wszystkim Bałkanów, począwszy od roku 2000: *In Search of Balkania, Blood and Honey, In the Gorges of The Balkans*. Zdaniem tego autora, choć oficjalnie pokazy te mają za zadanie prezentację sztuki Wschodu na Zachodzie, nieoficjalnie – stanowią rodzaj zadośćuczynienia za lata zaniedbań, co tłumaczy znaczna ilość programów ministerialnych i środków przeznaczanych na ten cel. Wystawy te nie inicjują jednak wymiany intelektualnej, lecz handlową, oferując zachodnim kuratorom szybki przegląd towaru. Zob: R. Conover, *Against Dictionaries: The East as She is Spoke by the West*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 349–361.

się przekonanie, że aby dowartościować sztukę tego obszaru, należy pokazać jej uniwersalny charakter? Jedną z przyczyn jest upadek ekonomiczny tej części kontynentu, inną spadek politycznej degradacji, w myśl której porządek ustalany jest nie na peryferiach, ale w „centrum”. Tu autor odnosi się do Rosji, która jako „rzucająca cień”, nie została włączona do przeglądu sztuki w publikacji *Awangarda w cieniu Jalty*. Piotrowski konkluduje, iż kraje Europy Środkowej czują się upośledzone (*handicapped*) przez historię, nie tylko w konsekwencji polityki Stalina, lecz także polityki Zachodu, który próbuje udowodnić, że Wschód niezmiennie pozostaje w tyle¹⁹⁰. Tym samym Zachód prezentuje autocentrującą wizję artystycznej geografii¹⁹¹.

Larry Wolff twierdzi wręcz, że to zachodni intelektualiści wynaleźli Europę Wschodnią, a ona sama jest „obiektem w procesie” łączenia się z konstrukcjami Europy Zachodniej. Jak zauważa Maria Todorova, „świadomy obecności cienia muru, Larry Wolff eksploruje ideę wspierającą cień: ideę Europy Wschodniej. Choć o wiele starsza niż zimna wojna, nie została spalona w czasie niepamięci, ale jest »efektem kulturalnej kreacji, intelektualnej sztuczki, ideologicznego autozainteresowania i autopromocji«”¹⁹². Czy to jednak Zachód stworzył Europę Wschodnią? Komentarz Todorovej pozwalałby domniemywać, że sam Wschód także ma w tym niemały udział. Próba bliższego przyjrzenia się temu, co stanowi ramę dla interpretacji zjawisk w obszarze kultury z tej części Europy, prowadzi do niepokojących wniosków. Istnieje bowiem niebezpieczeństwo, że interpretacja (rama) odbiorcy oparta na

¹⁹⁰ P. Piotrowski, *The geography of...*, dz. cyt., s. 46.

¹⁹¹ K. Murawska-Muthesius, *Introduction...*, dz. cyt., s. 13.

¹⁹² Zob.: L. Wolff, *Inventing Eastern Europe*. Stanford CA: Stanford University Press 1994.

jego doświadczeniu przewyższy sam idiom, ponieważ to właśnie ramie (interpretacji) nada on większe znaczenie¹⁹³.

Geograf psychoanalitykiem. Wśród wymienionych wyżej przyczyn, dla których podejmowane są próby opisywania kultury Europy Wschodniej w terminach uniwersalnych, nie uwzględniono powodów psychologicznych, a te zdają się decydujące w procesie uznawania wyższości ramy nad samym interpretowanym tekstem. Powody te „sięgają bowiem głębiej, tak jak głębsze jest poczucie ekonomicznego i politycznego upośledzenia od rzeczywistego braku wygód spowodowanych ubóstwem czy też wpływu na polityczne konstrukcje świata. To najpotężniejszy powód uniwersalistycznych strategii, osadzony często na wspomnieniach traumatycznego doświadczenia i jako taki trudny do neutralizacji. Nie znaczy to jednak, że niemożliwy do usunięcia. Można powiedzieć, że w leczeniu tego rodzaju przypadku geograf musi przekształcić się – choćby na moment – w psychoanalityka i uświadamiać swemu pacjentowi (czyli sobie) źródła jego (swojej) choroby”¹⁹⁴.

Magda Cârnesei uważa, że jest wiele Europ Wschodnich: geograficzna, historyczna, polityczna i kulturalna. Ta ostatnia generuje bardzo specyficzny mechanizm samoobrony przeciw „złu historii” czy „złu polityki”¹⁹⁵. „W tej części kontynentu kultura mogła funkcjonować jako strategia oporu przeciw totalitarnej opresji, ponieważ nabycie cech w ogóle staje się ahistoryczną konstrukcją. Dała lokalnym intelektualistom szansę na stworzenie własnej tożsamości przez przyłączenie się do europejskich wartości uniwersalnych. To jest ta baza uniwersalizmu zakorzeniona w *genius loci* Europy

¹⁹³ P. Piotrowski, *The geography of...*, dz. cyt., s. 46.

¹⁹⁴ P. Piotrowski, *W stronę nowej...*, dz. cyt.

¹⁹⁵ Tamże oraz zob.: P. Piotrowski, *The geography of...*, dz. cyt., s. 47.

Środkowo-Wschodniej, zawierająca mechanizm produkowania lokalnych mitologii kultury, aby zrekompensować traumatyczne historyczne doświadczenie. W prawie każdym kraju możemy znaleźć przekonanie o unikatowej ważności dla przyszłości Europy, lokalnym mesjanizmie i wizji pielęgnowania »oryginalnych« europejskich wartości, bardziej oryginalnych niż te produkowane na Zachodzie, ponieważ wolnych od komercji. Inną cechą jest poczucie bycia »przedmurzem« czy mostem pomiędzy Wschodem i Zachodem, granicą oddzielającą cywilizację od barbarzyństwa. [...] Mechanizm tożsamości budowany przez wschodnioeuropejskich intelektualistów jest mitologizacją. Mitologiczna funkcja kultury pozbawia go własnej krytycznej kompetencji, szczególnie w odniesieniu do relacji geograficznych. [...] Próbując rozwijać własną tożsamość wbrew bazie kultury uniwersalnej, wschodnioeuropejscy artyści będą umacniać porządek centrum – peryferie»¹⁹⁶.

Zdaniem Sergieja Kapusa mit wypaczył logikę opisu i uniemożliwił umiejscowienie sztuki w systemie międzynarodowym, co oznacza nacisk na lokalność i jest wynikiem „unikania transformacji myśli”, „parafialnej wyobraźni i prowincjonalizmu”. Wskazuje on na dyskomfort, który wywołuje demitologizacja, podkreślając, iż „konsumenci mitologizowania sztuki interpretują produkcję znaczenia jak fakt, a nie jak system wartości»¹⁹⁷. Borys Buden uważa, iż ludzka godność, której „postkomunistyczny człowiek” został pozbawiony w przeszłości, nie została mu przywrócona także w politycznej teraźniejszości. „W przeszłości »nadrabia« uznanie, którego odmawia mu się w całej nędzy jego »nadrabiającego zaległości«

¹⁹⁶ P. Piotrowski, *The geography of...*, dz. cyt., s. 47. Por: M. Cârneli, *Another Image of Eastern Europe*, „Revue Roumaine d’Histoire de l’Art” 1993, t. XXX, 1993, s. 43.

¹⁹⁷ S. Kapus, *Myth...*, dz. cyt., s. 380.

bycia. Historyczna amnezja i kulturowa pamięć wcale sobie nie przeczą. Przeciwnie, są komplementarne i dopiero razem stanowią integralną część ideologicznego aparatu postkomunistycznej transformacji¹⁹⁸.

W przekonaniu Piotrowskiego najistotniejszym wnioskami, jakie można wyciągnąć z tej sytuacji, jest uświadomienie sobie tej mitologizacji oraz zdanie sprawy z „nie-krytycznej funkcji praktyk kulturowych w Europie Środkowo-wschodniej. [...] W efekcie wyleczony pacjent może spojrzeć chłodniej i bez obaw nawrotu choroby na swoje miejsce i zapytać, co właściwie tworzy kontekst współczesnej kultury artystycznej regionu. Może on poszukać bardziej namacalnych i materialnych przesłanek do zbudowania »ramy« obszaru swej interpretacji niż nieokreślona i metafizyczna kategoria *genius loci*, mitologizacja kultury i idealizacja historii¹⁹⁹. Bez względu na to, ile wiemy na temat kontekstu historycznego, zawsze będziemy wnosić do interpretacji indywidualne powiązania, współczesne problemy. Rogoff nazywa ten zabieg „ponownym przepisywaniem tekstu”. Możemy jednak spróbować dotrzeć do samych tekstów, wykorzystując tak zwaną postawę konstytutywną, pozwalającą na historyczne „odramowanie” i psychoanalityczną projekcję obrazu jako elementu kształtującego naszą świadomą i nieświadomą percepcję wartości²⁰⁰.

Wyzwanie generalnej przebudowy historii sztuki spoczywa jednak w dużej mierze na „pacjencie”, który jako Inny musi zdefiniować własną pozycję, jest więc, paradoksalnie, w bardziej uprzywilejowanej pozycji niż mieszkaniec centrum, który zapomina, gdzie się znajduje. „Tę świadomość może mu

¹⁹⁸ B. Buden, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, przeł. M. Sutowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2012, s. 57.

¹⁹⁹ P. Piotrowski, *W stronę nowej...*, dz. cyt.

²⁰⁰ I. Rogoff, *Terra infirma...*, dz. cyt., s. 9.

zbudować Inny, który akurat o tym nie może zapomnieć. Historyk nowoczesnej sztuki argentyńskiej, czeskiej czy hinduskiej doskonale wie, gdzie jest; historyk sztuki francuskiej czy amerykańskiej często ignoruje tę wiedzę w imię uniwersalizacji swojej sztuki²⁰¹. Niebezpieczeństwo niepowodzenia całego przedsięwzięcia polega jednak na tym, że „»Inny« spogląda na Mistrza, a nie na »kolejnego-Innego«, przyjmując – często nieświadomie – hierarchie centrum, których sam stał się ofiarą. Jeżeli istnieje między nimi jakaś wymiana wartości, doświadczeń czy wiedzy, to wyłącznie za pośrednictwem Mistrza, czyli Zachodu, który tym samym uwiarygodnia Innego w oczach »innego-Innego«²⁰².

Horyzontalna historia sztuki. W tej sytuacji Piotr Piotrowski postuluje przebudowanie paradygmatu geografii artystycznej, wprowadzenie nowych kategorii teoretycznych i odsłonięcie znaczenia „innych” obszarów geograficznych. Badaczowi podejmującemu się zadania objęcia ramą praktyki sztuki Europy Środkowo-wschodniej autor proponuje skupienie się na trzech głównych problemach: „strategii polityki kulturalnej władzy, lokalnych tradycji artystycznych i mitologizacji kultury [...] oraz uniwersalistycznych ambicji lokalnych kultur, rozumianych jako rekompensata traumatycznego doświadczenia rzeczywistości (nie po to, aby model odwracać, ale żeby zbudować inne punkty odniesienia umożliwiające spojrzenie na sztukę innych regionów) w świetle różnorodnych kontekstów, nie zaś w optyce wpływów centrum²⁰³”.

Za punkt wyjścia Piotrowski uznał dekonstrukcję historii sztuki zachodniej, czyli wertykalnej. Pierwszym krokiem

²⁰¹ P. Piotrowski, *O horyzontalnej...*, dz. cyt., s. 68–69.

²⁰² Tamże, s. 71.

²⁰³ P. Piotrowski, *W stronę nowej...*, dz. cyt.

byłoby odsłonięcie podmiotu mówiącego, co pozwoliłoby na umiejscowienie jego narracji obok innych narracji historii sztuki. Należy przy tym rozróżnić sztukę „zachodnią” od „uniwersalnej”. Historia innych obszarów została zaprezentowana tak, jakby jej wzory powstały na Zachodzie, co ściśle wiąże się z modernistyczną formułą geografii artystycznej opartą na wertykalności i hierarchiczności. Szansą na stworzenie prawdziwie „uniwersalnej” historii sztuki byłaby horyzontalna historia sztuki²⁰⁴.

Warto wskazać w tym miejscu na inny aspekt tej propozycji teoretycznej. O ile w postmodernizmie podmiot jest rozproszony, poddany dekonstrukcji, postkolonializm broni podmiotu zintegrowanego. „Naród w optyce postmodernistycznej zostaje pozbawiony cech esencjonalnych, w praktykach badań postkolonialnych zaś pewna forma jego istoty wydaje się konieczna, aby można było zdefiniować strategie oporu i krytyki centrum. W horyzontalnej historii sztuki zatem, która operuje pojęciem »narodu«, także jakaś formuła stabilizacji i obrony podmiotu staje się niezbędna. W tym ujęciu ten typ refleksji byłby powiązany bardziej z perspektywą postkolonialną niż postmodernistyczną. [...] Innymi słowy, jeżeli horyzontalna historia sztuki pisana w makroperspektywie nie może ignorować narodowych podmiotów i tym samym musi podjąć krytykę centrum niejako w ich obronie, to w mikroperspektywie powinna poddać krytyce narodową podmiotowość, zdekonstruować naród-podmiot, aby bronić marginalizowaną przez główny nurt kulturę »Innych«”²⁰⁵.

Piotrowski – Rogoff. Do stworzenia horyzontalnej historii sztuki, obok pojęcia transnarodowości, potrzebne są także

²⁰⁴ P. Piotrowski, *O horyzontalnej...*, dz. cyt., s. 60–69.

²⁰⁵ Tamże, s. 70–71.

inne pojęcia, związane z odmiennymi od geografii krytycznej modelami. Piotrowski wymienia perspektywę etniczną, subkulturową, a także feministyczną, zauważając, że choć rewizje historii sztuki w ramach tej ostatniej są tworzone, „nie naruszają one geograficzno-hierarchicznego paradygmatu historii sztuki nowoczesnej”²⁰⁶, co wydaje się jego głównym zarzutem wobec teorii feministycznej.

Zarówno Rogoff, jak i Piotrowski są zgodni co do konieczności przesunięcia uwagi z centrum na margines. Zgadniają się również, iż geografia ustanawiana w centrach nie jest neutralna. Czy jednak używając tych samych pojęć, mówią o tym samym?

Krytykując przed laty książkę Donalda Kuspita *The New Subjectivism*²⁰⁷, Piotrowski pisał: „Na marginesie tej dyskusji warto zauważyć, że rewizja historii sztuki, jaka dokonywała się (i wciąż się dokonuje) w kontekście problemu »Innego«, realizowana jest na ogół w tym samym kręgu geograficznym. Jeżeli powstaje feministyczna, czy też – budowana w oparciu o kategorie wielokulturowości – etniczna krytyka kanonu historyczno-artystycznego, operuje ona w obszarze tego samego paradygmatu geografii artystycznej. Nawet popularne, [...] tzw. *non-western studies*, powołujące problematykę np. kultury Dalekiego Wschodu jako równoważną wobec zachodniego kanonu, nie naruszają w gruncie rzeczy tradycyjnych kategorii geograficznych. Raczej rozszerzają je, przeciwstawiając jednemu centrum inne centrum, osadzone – co znamienne – w płaszczyźnie bardzo wyraźnych interesów ekonomicznych Zachodu. Wszak Japonia czy Chiny to obszary intensywnego zainteresowania politycznego i gospodarczego państw zachodnich, a Stanów Zjednoczonych zwłaszcza. Zatem zarówno

²⁰⁶ Tamże, s. 60–69.

²⁰⁷ Mowa o: D. Kuspit, *The New Subjectivism. Art in the 1980*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1988.

nowa historia sztuki, jak i *non-western studies* w znacznym stopniu są pochodną tego samego myślenia, które budowała hierarchiczną geografę artystyczną²⁰⁸. Teoria feministyczna zamiast do zniwelowania znaczenia centrum, zdaniem Piotrowskiego, dążyłaby do tworzenia innych centrów, w praktyce będących satelitami już istniejących. Mimo zastrzeżeń w odniesieniu do teorii feministycznej, uważa on, że przyjmując paradygmat horyzontalny, „światowa historia sztuki powinna wykorzystać metodę »relacyjnej geografii«²⁰⁹ w rozumieniu Irit Rogoff, a więc geografii widzianej w kategoriach różnicy kulturowej. Metoda ta analizuje relacje między podmiotem a miejscem, przy czym żaden z tych elementów nie jest niezmienny, przeciwnie, relacja ta jest procesem dynamicznym i z tą świadomością należy interpretować sztukę tam tworzoną.

Ostatecznym wnioskiem i doniosłym zadaniem pozostaje stworzenie horyzontalnej historii sztuki. „Potencjalność i atrakcyjność dyskursu transnarodowego dałyby szansę otwarcia historii sztuki na znacznie ciekawszą perspektywę, na pisanie historii sztuki, która – analogicznie do negocjacji transnarodowych w ramach regionów – podjęłaby negocjacje lokalnych narracji historyczno-artystycznych na poziomie transregionalnym. [...] Powinno to prowadzić do pluralizmu narracji transregionalnych, będącego w oczywisty sposób krytyką zachodniocentrycznej narracji historyczno-artystycznej²¹⁰.

Rama jako granica. Katarzyna Murawska-Muthe-sius zwraca uwagę na fakt, iż po słynnej przemowie Winstona Churchilla w 1946 roku w powojennej kartografii pojawiły się wizualizacje „żelaznej kurtyny”, pomimo iż sam termin,

²⁰⁸ P. Piotrowski, *W stronę nowej...*, dz. cyt.

²⁰⁹ P. Piotrowski, *O horyzontalnej...*, dz. cyt., s. 66.

²¹⁰ Tamże, s. 72–73.

zakazany na terenie państw bloku wschodniego, traktowany był jako „slogan wojenny” zachodniej propagandy. Mur Berliński natomiast, stanowiący opozycję dla określenia „żelazna kurtyna”, postrzegany był jako pozytywny i pożądany element obrony przed zachodnim zepsuciem. „To, co dla Wschodu było ścianą fortecy strzegącej raję, z perspektywy Zachodu wyglądało jako więzienie”²¹¹.

Jak zauważa Justyna Kowalska, „spektralizacja (tłumaczona też jako uwidmowienie, w sensie zniesienia) granic [...], jest potrzebna po to, abyśmy dostrzegli, że [...] globalizacja jest fikcją. Rozszerzenie Unii Europejskiej i zniesienie podziału na centrum i peryferie jest zjawiskiem widmowym, pozornym. Stare podziały na lepszą i gorszą Europę wciąż tkwią mocno w świadomości. Europa Wschodnia, jak twierdzi Marina Gržinić, jest wciąż rozumiana jako naddatek Europy, »nie dość Europa«”²¹².

Nieustannie powraca więc pytanie o to, czy „pacjent” jest już wyleczony. Zgodnie z powyższymi тезami, pierwszym krokiem do „uzdrowienia” jest dostrzeżenie samego problemu, określenie i zdefiniowanie punktu, w którym się on znajduje. Interesująco w tym kontekście prezentuje się kwestia niewystarczającej obecności tematu owej „choroby” z jednej strony w obszarze publikacji, debat, konferencji, a z drugiej w obszarze inicjatyw wystawienniczych i krytycznych, czyli w polu zainteresowania instytucji kultury, artystów i kuratorów.

Warto zaznaczyć, iż temat wyraźnie obecny jest na przykład w Słowenii, podejmują go badacze, tacy jak Aleš Erjavec

²¹¹ K. Murawska-Muthesius, *Who drew the Iron Curtain? Images East and West*, w: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, red. K. Murawska-Muthesius, Warszawa: Instytut Sztuki 2000, s. 241–247.

²¹² J. Kowalska, *Znaczenia awangardy*, [online:] <http://www.obieg.pl/ksiazki/C4%85%C5%BCKi/5613> [dostęp 01.06.2013]. Por.: P. Piotrowski. *Awangarda...*, dz. cyt., s. 477.

czy Marina Gržinić, a szefowa Narodowej Galerii Sztuki Współczesnej Zdenka Badovinac od lat tworzy kolekcję sztuki wschodniej, Arteast Collection 2000+. Celem, jaki postawiła sobie Moderna galerija jest umocnienie się na pozycji partnera, bowiem pomimo uczestnictwa w licznych programach w ramach współpracy międzynarodowej zbyt często odczuwalne są uciążliwe różnice.

Na gruncie polskim problematykę tę podejmuje głównie Piotr Piotrowski. Odbicie tego zagadnienia można oczywiście znaleźć także w prasie „branżowej” w postaci artykułów poświęconych odbiorowi sztuki polskiej na Zachodzie, najczęściej jako „biedniejszego krewnego”²¹³, co naturalnie dowodzi świadomości istnienia problemu, ale bynajmniej nie wyczerpuje możliwości refleksji teoretycznej.

Z drugiej jednak strony, nie należy pomijać faktu istnienia koncepcji, zgodnie z którymi „prawdziwą sztukę [...] powinna cechować zdolność do niezależniania się od okoliczności kulturowych, które towarzyszyły jej powstaniu. O jej wielkości świadczyć ma możliwość pobudzania duchowego odbiorców żyjących w innych warunkach, inaczej ujmujących świat i własne miejsce w nim. Te możliwości integracji mogą prowadzić do powstawania wspólnot ponad różnicami rasowymi, narodowymi, klasowymi itp. Przestrzenna lokalizacja wspólnoty zostaje wówczas przewyżniona”²¹⁴. Taką propozycję artystyczną można by było dostrzec w jednym z założeń ruchów awangardowych, propagujących uniwersalizm i oderwanie od

²¹³ Np. K. Fałęcka, *Kreowanie wątpliwych kontekstów*, [online:] <http://obieg.pl/felieton/28861> [dostęp 12.06.2013], czy: I. Zmyślony, *Polska sztuka z perspektywy Niemiec. Co w nas kręci?*, [online:] <http://www.obieg.pl/teksty/287233> [dostęp 01.05.2013].

²¹⁴ G. Sztabiński, *Wspólnota, sztuka, estetyka*, w: *Wizje i rewizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków: Universitas 2007, s. 120.

konkretnej przestrzeni narodowej. Złoty środek zaproponował Jean Clair, sugerujący, żeby „artyści ruszając w szeroki świat, »zabierali ojczyznę na podeszwach butów«”²¹⁵.

Podążając za tezą autora *Agorafilii*, w niniejszej pracy kluczowe jest założenie, że wzięcie pod uwagę kontekstu politycznego oraz historycznego jest konieczne w przypadku analizy działalności artystycznej NSK. Jednocześnie, zjawiska te zostaną odczytane dzięki stworzonej siatce pojęć związanych w dużej mierze z tym, co lokalne i regionalne.

Wielospektowość i kolektywizm

Omówienie koncepcji geografii artystycznej Piotra Piotrowskiego, z racji jej bezpośredniego odniesienia do przedstawianego tu obszaru geograficznego, wprowadziło elementy odnoszące się do kontekstu kulturowego i historycznego, którym to aspektem poświęcony został rozdział drugi. Kolektywizm i wielospektowość, dwa sformułowania znajdujące się w tytule pracy, także wymagają wyjaśnienia w oparciu o konkretne dane faktograficzne. Wyjaśnienie to ogniskować się będzie głównie na obszarze historii sztuki i chronologii: począwszy od artystycznej awangardy lat dwudziestych XX wieku, jako inspiracji dla idei kolektywnego funkcjonowania NSK, poprzez okres komunizmu jugosłowiańskiego, do lat dziewięćdziesiątych i okresu tak zwanej sztuki relacyjnej. Na koniec zaproponowana zostanie alternatywna interpretacja fenomenu słoweńskiego kolektywu: filozoficzna koncepcja wspólnoty Jeana-Luca Nancy’ego oraz perspektywa antropologiczna *communitas* według koncepcji Victora Turnera.

²¹⁵ Tamże, s. 122.

Główne grupy tworzące Neue Slowenische Kunst to Laibach, Irwin, Gledališče Sester Scipion Nasice oraz Novi Kolektivizm. Kolektyw ten należy poddać analizie, mając na uwadze tę właśnie, główną jego cechą dystynktywną – kolektywizm, rozumiany jako przyjęcie zasady prymatu zbiorowości nad postawą indywidualną. Wieloaspektowość odnosi się do wielokierunkowości działań podejmowanych przy pomocy różnych mediów przez artystów działających w kolektywie²¹⁶.

W swojej refleksji dotyczącej potrzeby krytyki w kulturze Tadeusz Szkołut nawiązuje do koncepcji intelektualisty jako „krytyka społecznego” sformułowanej przez Michaela Walzera: „należałoby rozważyć warunki efektywnej działalności artysty jako wyraziciela i zarazem zdystansowanego analityka samowiedzy zbiorowości”²¹⁷. Rola twórcy miałyby wówczas polegać na kwestionowaniu zastanego stanu rzeczy i obronie praw do swobody wypowiedzi, celem poszerzenia ram dyskursu publicznego, nawet jeśli działalność taka wiązałaby się z wywołaniem skandalu. Sztuka może być wyrazicielem charakteru określonej wspólnoty bądź też charakteryzować się uniwersalizmem i, mówiąc słowami Donalda Kuspita, poprzez głębokie doznania estetyczne „uzyskać poczucie indywidualności i autentyczności, utraconej na rzecz »obowiązkowego zachowania«”²¹⁸. Nawiązując do propozycji teoretycznej tego autora dotyczącej „końca sztuki”²¹⁹, Grzegorz Dziamski

²¹⁶ Problematyce tej jest poświęcona publikacja monograficzna: A. Monroe, *Pluralni Monolit. Laibach in NSK*, Lublana: Maska 2003.

²¹⁷ T. Szkołut, *Estetyka współczesna a „polityka tożsamości”*. *Konserwatywny vs. liberalny dyskurs o sztuce*, w: *Wizje i rewizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków: Universitas 2007, s. 92–101.

²¹⁸ P. J. Przybysz, *Sztuka wobec procesów globalizacyjnych*, w: *Wizje i rewizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków: Universitas 2007, s. 143.

²¹⁹ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, przeł. J. Borowski, Gdańsk: Narodowe Centrum Kultury i Muzeum Narodowe w Gdańsku 2006.

wskazuje, że „sztuka globalna jest sztuką przechodzenia z jednego świata w inny, znoszenia ich zasadniczej odrębności, sztuką wyodrębniającą transkulturowy charakter każdej kultury, ujawniającą kulturowy antyesencjalizm”²²⁰ oraz że obecnie obowiązują reguły inne niż te, które miały miejsce w świecie awangardy. Szczególnie interesująca w tym momencie historycznym wydaje się ewolucja modelu funkcjonowania NSK jako kolektywu.

Perspektywa artystyczna. Cechą dystynktywną ruchów awangardowych początku XX wieku, jeśli spojrzeć na nie w kontekście socjologicznym, było „wypracowanie nowego modelu wspólnoty, który zostanie następnie rozszerzony, obejmując całą ludzkość, albo przynajmniej tę jej część, [...] którą można jeszcze uratować. Wierzono w możliwość powstania na bazie sztuki nowej, autentycznej odmiany więzi międzyludzkich”²²¹. Powstanie awangardy stanowiło odpowiedź na kryzys sztuki i łączyło się z wiarą w jej przeobrażenie w taki sposób, aby mogła sprostać nowym zadaniom i wyzwaniom społecznym. Choć w każdym z ośrodków europejskich, w których się rozwijała, jej kształtowanie się i charakter były nieco zróżnicowane, ogólnie rzecz ujmując, możemy mówić o sztuce awangardowej jako „zaangażowanej” w sprawy społeczne, aktywizującej i utylitarnej²²². Wciąż powstają grupy artystyczne odnoszące się do tych idei, niemniej jednak niektórzy badacze za ostatni znaczący tego typu ruch i jeden z kolektywów

²²⁰ G. Dziamski, *Sztuka w czasie globalizacji*, „Pogranicza” 2002, nr 6, s. 31–32. Por.: P. J. Przybysz, *Sztuka wobec...*, dz. cyt., s. 141.

²²¹ G. Sztabiński, *Idea wspólnoty sztuki w wieku awangardy*, w: *Wiek Awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków: Univeristas 2006, s. 45–46.

²²² G. Dziamski, *Awangarda w plastyce*, w: *Encyklopedia Kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa: Instytut Kultury 1996, s. 47.

o najbardziej wyrazistym programie artystycznym XX wieku uznają Neue Slowenische Kunst.

Aby odpowiedzieć na pytanie, co w kontekście kolektywizmu łączy historyczne awangardy (a w szczególności radziecki konstruktywizm) z inicjatywą artystów słoweńskich powołaną we wczesnych latach osiemdziesiątych, warto przyrzeć się wypowiedziom tych ostatnich: „Laibach działa jako grupa [kolektyw], zgodnie z modelem produkcji przemysłowej i totalitaryzmu, co oznacza, że jednostka nie ma głosu; głos ma organizacja. Nasza praca jest przemysłowa, nasz język jest polityczny”²²³; „Szczęście istnieje w całkowitym zawieszeniu własnej tożsamości, świadomym odrzuceniu osobistych upodobań, przekonań i osądów, w dobrowolnej depersonalizacji i w zdolności do samopoświęcenia, identyfikacji z wyższym, nadrzędnym systemem – z tłumem, kolektywem, ideologią”²²⁴.

Deklarację tę odnieść można do istotnego dla rosyjskich konstruktywistów kolektywnego udziału mas w procesie twórczym, zakładającym, iż siła twórcza kolektywu jest nieporównywalnie większa niż wysiłek indywidualny. Andrzej Turowski zwraca uwagę na charakterystyczny dla rosyjskich konstruktywistów prymat procesu produkcji nad jego przedmiotem. „Poszukiwanie języka uniwersalnego opartego na formie i prowadzącego do semantyzacji znaku plastycznego w neutralnym przedmiocie zostało przewyżnione i zastąpione

²²³ Laibach, *10 Items of the Covenant*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 14. Po raz pierwszy opublikowane w: „Nova revija” 1983, nr 13/14.

²²⁴ *XY-nierozwiązany. Laibach, 23.06.1983, TV Tednik, Lublana*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 32.

poszukiwaniem nowego sposobu powszechnego porozumienia, nowego języka kolektywnego w komunie producentów²²⁵. Najbardziej istotne stały się więzi „niematerialne”, solidarność, wspólnota doświadczeń i celów, czyli etos kolektywny, a sam kolektywizm miał stać się podstawą nowej kultury²²⁶.

Innym punktem styku z myślą awangardową jest utożsamienie z klasą pracującą. Jeden z pierwszych teoretyków socrealizmu, Anatol Łunczarski, pisał: „Maszyny ciążą ku sobie nawzajem wszystkimi swoimi torami i drutami poprzez ślady przedsiębiorstw i granice państwa, łączą się i wypatrują mocarnego włodarza... A włodarz ów już wyłania się z zespolenia: Proletariusze wszystkich krajów łączcie się²²⁷”. Członkowie grupy Laibach, pochodzący z górniczego zagłębia Słowenii, chętnie powoływali się na rewolucyjną i przemysłową tradycję tego regionu, będącego silnym ośrodkiem oporu komunistycznego przeciw ideologii faszystowskiej w latach dwudziestych i trzydziestych. Poczucie przynależności do nowej klasy robotniczej, świadomej relacji socjoekonomicznych²²⁸, jest obecne w ich twórczości, szczególnie we wczesnych realizacjach z Trbovlje. Ostatecznie, tak jak „proletariusze” okresu awangardy, tak ludzie pracy jugosłowiańskiej republiki Słowenii w roku 1980 odnieśli się krytycznie do pierwszej akcji artystycznej członków kolektywu. Nie tylko zresztą oni, bowiem Laibach nie zyskał uznania w oczach ani członków związku socjalistycznej młodzieży, ani znacznej części intelektualistów, mimo iż twórcy ci działania swoje adresowali właśnie do społeczeństwa słoweńskiego. Sytuacja ta wydaje się analogiczna

²²⁵ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa: PWN 1990, s. 157.

²²⁶ Tamże, s. 173.

²²⁷ Tamże, s. 157.

²²⁸ *XY-nierozwiązany ...*, dz. cyt., s. 31–32.

do braku zainteresowania ze strony proletariackiej publiczności w latach dwudziestych i trzydziestych, traktującej działania awangardystów jako obce i niezrozumiałe.

Tak jak inteligencja artystyczna, która miała „władać myślą wspólną”, nie znalazła uznania w oczach władzy Rosji rewolucyjnej, tak relacje grupy Laibach, a później kolektywu NSK, z władzami Jugosławii trudno uznać za poprawne. Ich propozycja nie tyle została uznana za „wymysł imperializmu”, co raczej wzbudziła głęboką konsternację i poważną trudność interpretacyjną. Głównym tego powodem było przyjęcie przez artystów strategii nadutożsamienia czy też nadidentyfikacji z panującą ideologią.

NSK identyfikowała się z awangardami, silnie podkreślając fakt, iż funkcjonowały one w systemach totalitarnych: „Neue Slowenische Kunst – jako sztuka państwa – reaktualizuje traumę ruchów awangardowych, utożsamia się z nią na etapie jej asymilacji z systemami państw totalitarnych. Najważniejszym i najbardziej traumatycznym wymiarem ruchów awangardowych jest to, że działają jako kolektyw. Kolektywizm jest punktem, w którym zderza się postępową filozofia, społeczna teoria i militarizm współczesnych państw”, pisali Eda Čufer i Irwin²²⁹.

Inke Arns wskazuje na przekonanie członków kolektywu, iż „traumatyczne doświadczenia XX wieku, które związane były z marzeniami o realizacji utopii, nie mogą zostać pokazane w sposób indywidualny, nowatorski przez artystę-indywidualium. Symbole i znaki związane z traumatycznymi doświadczeniami powinny przede wszystkim reprezentować »traumę«, którą później można opracować i ewentualnie

²²⁹ I. Arns, *Neue Slowenische Kunst (NSK) – eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie 2002, s. 31.

się z nią uporać. Kolektyw uważał opracowywanie nowego języka znaków za zbędny, względnie za niedostosowany do swojego zamiaru. Twórczy recycling obrazów, symboli i tekstów odznacza się typowymi dla NSK neologizmami: to jest metoda »retrogardy«²³⁰.

Kolektywizm grup. Każda z grup konstytutywnych NSK realizowała swoje działania w formie kolektywnej. W oświadczeniu z 1982 roku Laibach określa siebie jako zuniformizowany kolektyw, za główną zasadę przyjmując identyfikację z ideologią. Poszczególni członkowie „zginęli za licem kolektywizmu, nie komunikują się ze światem zewnętrznym, ale poprzez czytanie wcześniej przygotowanych odpowiedzi kolektywnie malują swoje obrazy, znakują prace metalowymi płytami z nazwą grupy, stapiają się w ponadindywidualną całość”²³¹.

Powołany w 1983 roku Irwin także zakładał zanik indywidualnego artysty i powstanie grupy mającej na celu przywoływanie narodowych elementów sztuki słoweńskiej. „Tożsamość grupy jest czymś więcej niż tylko sumą energii – ma swoje źródło w interakcji, jako początku nowego porządku”²³², tak fundamentalną zasadę funkcjonowania Irwin i NSK wyjaśniał Igor Zabel. To także podstawowa zasada ich politycznej teorii –oryginał nie znajduje się na początku, ale na końcu procesu, jako wynik pracy, realizacji i wariacji.

²³⁰ Tamże, s. 24.

²³¹ I. Arns, *Avantgarda v zvratnem ogledalu*, Lublana: Maska 2006, s. 164. O anonimowości Laibach w kontekście pierwszego opublikowanego przez grupę w prasie fragmentu „poezji” – tak bowiem potraktowany został manifest grupy – interesująco pisał Taras Kermauer. Zob: T. Kermauer, *X + [-] II = ? [Tłumaczenie na język polski]*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 37–49.

²³² I. Zabel, *Icons by Irwin...*, dz. cyt., s. 81.

W Gledališče Sester Scipion Nacice, grupie teatralnej, której kolejne wcielenia to Rdeči Pilot oraz Kozmokinetični kabinet Noordung, choć oficjalnie także przyjęła formę kolektywu, decydujący głos należał do reżysera Dragana Živadinova. Inke Arns wiąże to z przyjęciem przez Živadinova zasad biodynamiki Wsiewołoda Meyerholda, polegającej na kontroli stanu psychicznego i fizycznego widzów i aktorów²³³, choć sam Živadinov szczególnie podkreśla raczej rolę teatru okrucieństwa Antonina Artauda.

Nazwa grupy Novi Kolektivizem, komórki powołanej przez NSK w celach propagandowych, zawiera dosłowną propozycję odnowienia formy kolektywizmu. Nawiązuje jednocześnie do charakteru funkcjonowania Neue Slowenische Kunst i do tradycji awangardowych. Może być także odczytana jako alternatywny, odwrócony wariant tak hołubionej przez reżimsocjalistyczny wartości, jaką była wspólnotowość.

Obecnie członkowie kolektywu NSK niezmiernie rzadko spotykają się przy wspólnych projektach, a każda z grup inaczej realizuje pierwotne założenie kolektywizmu. Laibach wciąż podpisuje kolektywnie swoje prace i wyraźnie dba o taki wizerunek w mediach. Członkowie Irwin przeciwnie, od 2002 roku sygnują swoje obrazy ze wskazaniem autora. Nowy Kolektywizm działa jak studio projektowe, realizując zewnętrzne zlecenia już od wielu lat. Dragan Živadinov natomiast, człowiek-instytucja, współpracuje z artystami i naukowcami przy kolejnych projektach teatralnych i parateatralnych²³⁴.

Lata osiemdziesiąte. Dlaczego kolektyw? Jakie, poza wymienionymi, okoliczności skłoniły słoweńskich twórców do

²³³ I. Arns, *Avantgarda v zvratnem...*, dz. cyt., s. 168.

²³⁴ *Postgravity art by Delak*, [online:] <http://www.postgravityart.org/> [dostęp 10.07.2013].

zastosowania formuły kolektywu w tak bezkompromisowej wersji? Odpowiedź częściowo znajduje się w przyjętej przez artystów „subwersywno-afirmującej”, mówiąc słowami Inke Arns, strategii nadidentyfikacji, która została omówiona w kolejnym rozdziale. Z pewnością jednak nie bez wpływu na taką decyzję była ówczesna sytuacja polityczna i ideologiczna, wspomniana już przy okazji Nowego Kolektywizmu. Arns twierdzi, że w odpowiedzi na indoktrynację NSK samo zaaplikowało sobie cele, jakie narzucało państwo, niczym soczewka skupiająca totalitaryzm dostrzegany w obowiązującej ideologii. Aby więc dokonać weryfikacji pojęcia kolektywności, powołano kolektyw oraz przyjęto wywrotową strategię nadidentyfikacji.

Jak twierdzi Eda Čufer, z punktu widzenia jednostki decyzja o wejściu w struktury tego kolektywu rozwiązywała problem polegający na zniewoleniu przez ideologię. „Dobrowolna kolektywizacja dawała wyzwolenie, zadowalającą pozycję etyczną” i nie wymagała użycia przemocy²³⁵. Wyznanie to generuje kolejne pytania, na które autorka tej pracy nie podejmuje się udzielić odpowiedzi: „co się działo wewnątrz kolektywnego ciała”²³⁶ i jak kolektywność wpływała na osoby, które świadomie decydowały się ją wdrażać, szczególnie w tak skrajnej formie?

Lata osiemdziesiąte/lata dziewięćdziesiąte. W latach dziewięćdziesiątych, gdy na omawianym tutaj obszarze geograficznym doszło do całkowitej zmiany sytuacji politycznej, zmieniły się także realia i paradygmaty artystyczne. Nicolas Bourriaud nazwał ten okres dominacją estetyki relacyjnej, w której „uczestnictwo» nie było już przedmiotem prac, lecz instrumentem. Ich historyczna postać dostarczyła zbioru narzędzi wizualnych i heurystycznych i pozwoliła pójść dalej artystom w ich

²³⁵ I. Arns, *Avantgarda v zvratnem...*, dz. cyt., s. 159–167.

²³⁶ Tamże, s. 166.

pojmowaniu rzeczywistości oraz podjąć nowe tematy²³⁷. Do głównych założeń tej estetyki należało skupienie się na relacjach międzyludzkich w odpowiedzi na rozwój technologii oraz ekonomii neoliberalnej i reguł, które z tych obszarów rozprzestrzeniły się na inne dziedziny życia.

Przywołanie w tym miejscu koncepcji Bourriauda związane jest z przeświadczeniem, że także w przypadku wiodących inicjatyw słoweńskich artystów, zapoczątkowanych bądź mających swoje źródła w tej dekadzie, czyli NSK Państwa w Czasie oraz East Art Map, „relacyjność” jest ich cechą kluczową. Sam autor tego określenia, podobnie jak teoretyk sztuki Viktor Misiano, zalicza Irwin do grupy „artystów relacyjnych”. Zdaniem Bourriauda orientacja ta definiuje najbardziej zaawansowaną sztukę lat dziewięćdziesiątych, dla której społeczna integracja ma takie znaczenie, jak wcześniej produkcja masowa dla popartu i minimalizmu.

Sztuka ta realizowana jest według specyficznych modeli wspólnotowości, przyjmujących formę manifestacji, gry, festynu, albo też oparta na modelu sieciowym, co umożliwiła popularyzacja internetu. Istotne dla Bourriauda pojęcia to „aura”, „odnajdywana przed dziełem, w centrum czasowej i kolektywnej formy, którą ono wytwarza, będąc wystawione na widok publiczny²³⁸, oraz „negocjacja”, rozumiana jako możliwość, swoboda, dowolność opisanie dzieła sztuki²³⁹.

W kontekście estetyki relacyjnej lat dziewięćdziesiątych warto zwrócić uwagę jeszcze na dwa aspekty. Pierwszym jest, omawiany przez teoretyczkę sztuki Marię Lind w oparciu o teorię Jeana-Luca Nancy’ego, wątek współpracy, który

²³⁷ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie 2012, s. 15.

²³⁸ Tamże, s. 58–59.

²³⁹ Tamże, s. 23.

można rozumieć w kontekście politycznym. Według „wspólnota [...] nie może być stworzona [...], lecz powinna być rozumiana jako opór wobec immanentyzującej władzy”²⁴⁰. Drugim aspektem jest rozwój wspólnoty w ramach „kultury przyjaźni”, pozwalającej na zgromadzenie odbiorców wokół dzieł sztuki,²⁴¹ dla której sam kolektyw miałby być rodzajem „instytucji”²⁴².

Wspólnota – kolektyw. Viktor Misiano dokonał porównania doświadczenia *performative curatorship* i estetyki relacyjnej w Europie Zachodniej i w Rosji tego samego okresu²⁴³. Zauważa on, że podczas gdy zachodni artyści mogli skonstruować wewnętrzną autonomię poza oficjalną instytucją, w Rosji było to niemożliwe. Z tego między innymi powodu estetyka relacyjna nie była tam ograniczoną praktyką grupy postępowych artystów, ale działaniem całej wspólnoty, której członkowie imitowali, poprzez system grupowych interakcji, instytucjonalną produkcję i życie artystyczne. Te kolektywne wysiłki kompensacyjne doprowadziły do uformowania się specyficznego typu wspólnoty, tusowki, będącej „substytutem zdeintegrowanych instytucji”²⁴⁴.

Fenomen małych, zamkniętych wspólnot o podobnej praktyce artystycznej Misiano określa terminem *confidential community*²⁴⁵. „Przez internalizację zasad tusowki jako

²⁴⁰ Tamże, s. 24.

²⁴¹ Tamże, s. 62.

²⁴² Viktor Misiano określał działania NSK w ramach Ambasady Moskiewskiej w 1992 roku mianem „instytucjonalizacji przyjaźni”.

²⁴³ V. Misiano, *Confidential Community vs. the Aesthetics of Interaction*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, London: Afterall Books 2006, s. 457.

²⁴⁴ Tamże, s. 459–460.

²⁴⁵ To samo zjawisko Borut Vogelink z grupy Irwin określił mianem *gruption*.

czegoś danego członkowie *confidential community* próbowali upodmiotowić te zasady do refleksji i zająć etyczną metapozycję w relacji do tusowki²⁴⁶. Rosyjski kurator konkluduje, iż zarówno czas estetyki relacyjnej, jak i tusowki jest skończony, a aktualna sytuacja wymaga konstruktywnej praktyki, przyjęcia określonej pozycji i działania²⁴⁷.

Lata dziewięćdziesiąte – współczesność. Misiano wskazuje na estetykę relacyjną jako na wynik pozbawienia się iluzji filozofii krytycznej przez artystów i intelektualistów lat dziewięćdziesiątych. „Wywrotowa i krytyczna funkcja sztuki współczesnej jest od [tego czasu] realizowana w inwencji linii indywidualnej czy kolektywnej walki, w czasowej i nomadycznej konstrukcji w znaczeniu, w którym artyści kształtują i transmitują pewne niepożądane sytuacje”²⁴⁸. Podejście to wskazuje na silny związek zarówno z kontekstem społecznym, który nie jest już tylko tłem wydarzeń, jak i politycznym, ponieważ „gdy sztuka współczesna angażuje się w sferę relacji i ją problematyzuje, wówczas zdecydowanie rozwija projekt polityczny”²⁴⁹.

Nieustannie mając na uwadze, iż za każdym projektem artystycznym stoi jego autor bądź autorzy, można stwierdzić, że problematyka estetyki relacyjnej nie wyczerpała się wraz z zakończeniem ostatniej dekady ubiegłego wieku. Zdaniem Krysiny Wilkoszewskiej obecnie, w obliczu dyskusji o demokracji i globalizmie, istnieje wyraźna konieczność odwołania się do pojęcia wspólnoty, która staje się „jedną z najbardziej operatywnych kategorii myśli humanistycznej. [...] Na ile dzieła

²⁴⁶ V. Misiano, *Confidential Community...*, dz. cyt., s. 463.

²⁴⁷ Tamże, s. 465.

²⁴⁸ Tamże, s. 459.

²⁴⁹ N. Bourriaud, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 46.

sztuki są »dziełem« wspólnoty, na ile ją współkształtują? Czy mają moc integracji, czy też przekraczania wspólnot? Czy wspólnoty artystów mogą być wzorcotwórcze dla wspólnot społecznych? Czy sztuka wytwarza wspólnoty odbiorców?²⁵⁰. Jak w ogóle określić granice wspólnoty w dobie internetu?

Perspektywa filozoficzna.

Koncepcja „rozdzielonej wspólnoty” Jeana-Luca Nancy’ego

W kontekście kolektywizmu NSK szczególnie interesująca jest koncepcja filozoficzna Jeana-Luca Nancy’ego, który wyróżnia dwa istniejące obecnie rodzaje wspólnoty. Pierwszym z nich jest wspólnota immanentystyczna, będącą zbiorowością posiadającą strukturę analogiczną do indywiduum. Jest ona jednolita, kompletna, autonomiczna, jest rodzajem „dzieła, zadania do zrealizowania”. Jak wyjaśnia Grzegorz Sztabiński, „w drodze do spełnienia immanencji pojawia się jednak niebezpieczeństwo totalitaryzmu związane z homogenizacją składników [...] i dzięki posiadanej władzy, podporządkowaniem tożsamości wspólnoty wszystkich jej elementów”²⁵¹. Niebezpieczeństwo to niepokoi także Nancy’ego, bowiem krytykuje on ten rodzaj wspólnoty, faworyzując inny bez immanencji, procesualnej, prowizorycznej, otwartej na transformację i na komunikację, „zawierającej się przede wszystkim w tym dzieleniu i w tym współ-pojawianiu się skończoności”. Ma ona charakter relacyjny, a „sposób jej praktykowania polega na oporze wobec immanentyzacji”. Zadaniem sztuki współczesnej, zdaniem Nancy’ego, jest właśnie przeciwdziałanie immanentyzacji, sprzyjanie byciu

²⁵⁰ K. Wilkoszewska, *Wizje i re-wizje...*, dz. cyt., s. XI.

²⁵¹ G. Sztabiński, *Wspólnota, sztuka...*, dz. cyt., s. 126–128.

razem „bez określonych reguł” i otwartość na każdego odbiorcę sztuki współczesnej bez względu na stopień przygotowania do jej odbioru²⁵². Dziś artyści muszą stanowić wspólnotę (*désœuvrée, inoperative*), która się „nieustannie staje”, w przeciwieństwie do wspólnoty formowanej jako nostalgia za mityczną przeszłością²⁵³.

Nancy łączy ściśle pojęcia wspólnoty i struktury społecznej: „wspólnota jest tym, co nam się przydarza w związku z byciem częścią społeczeństwa”²⁵⁴. Relacja ta szczególnie interesująco przedstawia się w zaprezentowanej poniżej koncepcji *communitas* i struktury Victora Turnera.

Zanim jednak owa koncepcja zostanie omówiona, można wysnuć w tym miejscu wniosek, że zarówno Laibach, jak i cały kolektyw NSK, w latach osiemdziesiątych, lokalizujący na szczycie swojego schematu organizacyjnego „immanentnego, konsekwentnego ducha”, są wspólnotami immentystycznymi o „skłonnościach do totalitaryzmu”. Tymczasem od lat dziewięćdziesiątych kolektyw przyjął formę wspólnoty otwartej, czego dowodzi charakter wspomnianych wyżej projektów z tego okresu (bądź wówczas zapoczątkowanych), NSK State in Time oraz East Art Map. Tym samym kolektywizm Neue Slowenische Kunst, zgodnie z jego ustalonym w momencie powołania rozumieniem, zakończyłyby się w momencie rozpoczęcia pierwszego projektu relacyjnego, otwarcia Ambasady w Moskwie, po przekształceniu się kolektywu w NSK State w 1990 roku. Laibach, mimo iż stanowił część kolektywu, nie zdecydował się na udział w spotkaniu moskiewskim. Idea

²⁵² Tamże. Por.: J.-L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, przeł. M. Gusin, T. Załuski, Wrocław: Dolnośląska Szkoła Wyższa 2010.

²⁵³ M. J. Léger, *Brave New Avant Garde. Essays on contemporary art and politics*, Alresford: Zero Books 2012, s. 134.

²⁵⁴ Tamże, s. 58.

relacyjności i otwartości jest sprzeczna z ideą wspólnoty immanentnej, ustanowionej wraz z powołaniem grupy we wczesnych latach osiemdziesiątych. Tym samym Laibach, by pozostać w tym miejscu przy terminologii Nancy'ego, chcąc zachować postulowany przez siebie kolektywizm i zamknięty rodzaj wspólnoty, stanął w sprzeczności z otwartą formułą NSK State, a później NSK Państwa w Czasie. W tym kontekście teoria Nancy'ego dobrze ukazuje dwa typy wspólnoty charakteryzujące Neue Slowenische Kunst na przestrzeni jego rozwoju.

Perspektywa antropologiczna. NSK w świetle koncepcji *communitas* Victora Turnera

Intrygująco przedstawia się próba zestawienia pierwszego (chronologicznie) rodzaju wspólnoty zaproponowanej przez Laibach i NSK z koncepcją antropologiczną *communitas* Victora Turnera. Zdaniem tego badacza „kultura dowolnego społeczeństwa w dowolnym momencie bardziej przypomina gruzowisko albo opad radioaktywny minionych systemów ideologicznych, niż stanowi system, spójną całość”²⁵⁵. Joanna Tokarska-Bakir wyjaśnia, iż „zgodnie z objaśnieniem Turnera, samo działanie z motywów wywrotowych jest fundamentalne dla kultury jako takiej. Dzięki odgrywaniu działań stawiających świat na głowie, wyłania się bowiem możliwość otwartości i zmiany, stan, który Turner nazwał później »światami warunkowymi«”²⁵⁶.

²⁵⁵ V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory: Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005, s.10.

²⁵⁶ V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2010, s. 38.

Badacz ten wykorzystał wzorzec Arnolda van Gennepa dotyczący trójpodziału rytuałów przejścia, w wyniku którego, poprzez wyłączenie ze struktury, przemianę w fazie liminalnej i ponowne włączenie do struktury, następuje przeprowadzenie jednostki z jednego ściśle określonego stanu do drugiego, równie ściśle zdefiniowanego²⁵⁷.

Turner poszerzył koncepcję van Gennepa, koncentrując się na fazie liminalnej, jako najistotniejszej, albowiem związanej z momentem kryzysu społecznego (publicznego). Faza ta sytuuje się pomiędzy raczej stabilnymi fazami procesu społecznego. Zdaniem Turnera człowiek pochłonięty zaangażowaniem w strukturę i owładnięty negatywnymi emocjami nie jest zdolny do mądrej refleksji. Z tego też powodu ważne sytuacje liminalne stanowią dla społeczeństwa okazję do przejawiania samoświadomości. Innymi słowy, stan liminalności, jako stan bycia pomiędzy „działaniem, które nie ma struktury”, a jego „mającymi strukturę skutkami”, jest szansą na osiągnięcie „najwyższego stopnia samoświadomości”²⁵⁸.

W fazie liminalnej struktura społeczna ulega destrukcji na rzecz *communitas* (antystruktury). O ile struktura jest „hierarchią świadomie rozpoznawanych zbiorów ról, statusów i sekwencji statusów”²⁵⁹, a liminalność jest stanem o określonym czasie trwania, *communitas* jest sferą działalności lub myśli, „nieujęta lub ujęta jedynie szczątkową strukturą i względnie nieodróżnicowaną *comitatus*, wspólnotą lub nawet zjednoczeniem duchowym równych sobie jednostek”²⁶⁰. *Communitas* jest otwarte, jest źródłem czystych możliwości, uwolnieniem

²⁵⁷ A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2006, s. 30.

²⁵⁸ V. Turner, *Gry społeczne...*, dz. cyt., s. 204–215.

²⁵⁹ Tamże, s. 200.

²⁶⁰ Tamże, s. 36.

od struktury, jest „rajskim stanem rzeczy, ku któremu powinny być skierowane działania religijne lub polityczne, indywidualne lub zbiorowe”²⁶¹. Za przykład współczesnego *communitas* Turner uznaje grupy pielgrzymkowe, ze względu na stosunek, jaki wykształca się pomiędzy podróżnymi w drodze do sanktuariów.

Badacz ten uważa, iż pomiędzy *communitas* i strukturą toczy się nieustanna gra społeczna, przy czym każdy z elementów reprezentuje określone pozycje i ma określone zadania. Funkcją *communitas* jest dopełnienie gry społecznej. Turner zaznacza jednak, że samo *communitas* nie wygrywa bitew. W destrukcji skuteczniejsza jest struktura.

Choć pierwotnie cały proces odnosił się do sfery religijnej, współcześnie nastąpiła jego sekularyzacja, a działalność artystyczną, zdaniem Turnera, można rozumieć jako apel o *communitas*. W odniesieniu do kultury i sztuki spodziewałby się on „znaleźć w sytuacjach liminalnych śmiałość i innowację zarówno w trybach zestawiania elementów symbolicznych i mitycznych, jak i w wyborze elementów do zestawienia. [...] Czasem sztuka wyraża lub powtarza zinstytucjonalizowaną strukturę, aby np. krytykować, często łącząc czynniki kulturowe w bezprecedensowy sposób. To, co niezwykle, paradoksalne, nielogiczne, nawet perwersyjne, skłania do myślenia i tworzy problemy, by »otworzyć drzwi percepcji«”²⁶². Zdaniem Turnera tym, czym dla społeczeństw nieuprzemysłowionych jest rytuał, dla uprzemysłowionych – jest teatr, metaforycznie określane przez niego jako gabinet luster odzwierciedlający kryzys i zmuszający do refleksji w celu doprowadzenia do przywrócenia

²⁶¹ Tamże, s. 200.

²⁶² Tamże, s. 215.

równowagi²⁶³. Kontynuator jego myśli, znawca współczesnego teatru, Richard Schechner, mówi o kryzysie „odgrywanym” w fazie liminalnej, gdzie symbole muszą oddziaływać na uczestników tak, jakby były rzeczywistością²⁶⁴, przedstawienie teatralne staje się więc substytutem rzeczywistości. Zdefiniowanie w ten sposób współczesnych sytuacji liminalnych pozwala na refleksję dotyczącą fenomenu kolektywu NSK jako współczesnego (rodzaju) *communitas*.

Czy zatem postawę słoweńskich artystów można odczytać jako apel o *communitas*? Turner wspomina o „następnej fazie w ewolucji człowieka”, w której zbiorowość ma zastąpić jednostkę²⁶⁵. Czy więc o statusie *communitas* może świadczyć fakt, że fizyczność indywiduum będąca częścią tego, co kolektywne, nie zmienia swojego stanu wraz z zakończeniem przedstawienia, lecz rozciąga się na całe życie jednostki? Czy świadczy o tym odrzucenie przez jednostkę własnej indywidualności na rzecz kolektywnej tożsamości grupy oraz bezwzględna dyscyplina, brak spontaniczności, zaburzona (utrudniona) komunikacja członków kolektywu ze światem zewnętrznym, surowość, nieustępliwość, poczucie „bezprecedensowej mocy”? Brytyjski badacz wskazuje także na częste użycie w fazie liminalnej odniesień do języka natury, a „dzikość” uznaje za pierwiastek obecny przy okazji wielkich zmian społecznych²⁶⁶. Podkreśla także, iż w celu „podtrzymania granic” *communitas* otacza się murem, stosując specjalne mechanizmy, czasami

²⁶³ V. Turner, *Czy istnieją uniwersalia widowiskowe w micie, rytuale i teatrze*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 3–4, (258–259), s. 53–59.

²⁶⁴ A. Szyjewski, *Człowiek w drodze do życia sakralnego: sacrum, rytuał i symbol w koncepcji Victora Turnera*, w: V. Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Kraków: Nomos 2006.

²⁶⁵ V. Turner, *Gry społeczne...*, dz. cyt., s. 221.

²⁶⁶ Tamże, s. 213–214

przyjmujące formę tajnych lub jawnych organizacji militarnych²⁶⁷. Czy zatem nieustannie towarzyszące grupie Laibach mundury i inne specyficzne elementy języka i estetyki mogą zostać odczytane zgodnie z koncepcją Turnera? Wydaje się jednak, że próba zaaplikowania jego propozycji teoretycznej do projektów relacyjnych spotkałaby się ze sprzeciwem Turnera, bowiem zdaniem tego badacza, „jeśli *communitas* jest »otwarte«, to nie jest *communitas*”²⁶⁸, choć dąży ono do otwartości, w momencie jej osiągnięcia, zmienia się w strukturę.

Zdaniem brytyjskiego antropologa istnieje także zjawisko zwane „nieustanną liminalnością”, do którego dochodzi wtedy, gdy podmiot bądź podmioty zawieszają się w fazie przejściowej i nie mogą bądź też nie chcą jej opuścić, by ponownie zostać włączone do struktury społecznej. W społeczeństwach współczesnych zawieszenie (zaburzenie) to może być spowodowane brakiem właściwych wzorców, lecz także może być wynikiem wyboru. Nawiązując ponownie do zaprezentowanej wyżej koncepcji Nancy’ego, czy zatem Laibach i NSK lat osiemdziesiątych stanowią rodzaj takiego właśnie, zawieszonoego w czasie *communitas*?

Na uwagę zasługuje tu jeszcze jeden aspekt poruszony przez Turnera, mianowicie kwestia peryferyjności, będącej elementem przestrzennym liminalności²⁶⁹. Wydaje się on szczególnie interesujący w kontekście przyjętej tu perspektywy geografii artystycznej i fizycznego umiejscowienia kolektywu NSK „na peryferiach” kultury uniwersalnej, czyli zachodniej.

²⁶⁷ Tamże, s. 226

²⁶⁸ Tamże, s. 37.

²⁶⁹ Tamże, s. 164–166.

ROZDZIAŁ 2

Neue Slowenische Kunst.
Przedmiot w kontekście

W rozdziale tym poruszone zostaną dwa zasadnicze zagadnienia. Jednym z nich są rozmaite konteksty, w których kolektyw NSK funkcjonował, takie jak realia artystyczne, polityczne, społeczne, etniczne oraz przestrzenne. „Rozwój sztuki nie jest czymś oczywistym, bo ciągle osadzana ona jest w nowych kontekstach. [...] Koncepcja kontekstu, który jest pozbawiony granic, zakłada dekonstrukcję totalności i kontynuację mapowania i ramowania pola artystycznego, zakłada kontynuację aktualizacji sztuki i lokowanie jej w terminach dyskursu jej produkcji i aspektu społecznego. Ponieważ zmieniająca się jakość kontekstu zakłada zmianę interpretacji, żadna sekwencja nie może być pewna ani porównywalna”¹. Sergej Kapus podkreśla jednak także, iż często takie próby aktualizacji sztuki, pociągające za sobą dekonstrukcję totalności, wywołują dyskomfort, a nawet opór, co jego zdaniem jest dowodem na głębokie zakorzenienie uprzedzeń historycznego obiektywizmu. Tym niemniej, dzięki takim „niekomfortowym” działaniom polegającym na transformacji interpretacji to, co początkowo wydaje się kwestią marginalną bądź wypaczeniem na „zdrowej tkance kultury narodowej”,

¹ S. Kapus, *Myth and Slovene Art*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, London: Afterall Books 2006, s. 377. Por: J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim i MCSW Elektrownia w Radomiu 2009.

ma szansę zyskać miano prekursora nowego nurtu czy zjawiska – lokalnego czy też narodowego. Marina Gržinić nazywa ten rozwijający się, realnie istniejący świat „postkolonialnym”, w przeciwieństwie do świata równości, pozbawionego centrów i peryferii, którego istnienie pozostaje jedynie mitem. Użycie określenia „postsocjalistyczny” stanowi według niej jedyny sposób, żeby „zdekonstruować mit jedności teraźniejszości jako globalnego świata”².

Zamiast spojrzenia przez pryzmat „globalnej” historii sztuki proponuje się tu interpretację w kontekście lokalnym, słoweńskim i wschodnioeuropejskim, za czym przemawia fakt, iż tożsamość artystyczna kolektywu Neue Slowenische Kunst została zbudowana na wyraźnym odniesieniu do charakteru narodowego jeszcze przed powstaniem niepodległego państwa. W celu zrozumienia specyfiki twórczości grupy warto przyjrzeć się historii i kulturze Słowenii, czemu poświęcona jest pierwsza część rozdziału.

Druga część prezentuje kolektyw i jego działalność, ze wskazaniem na poszczególne grupy – części składowe oraz istotne zjawiska i działania. Niektóre z tych kluczowych inicjatyw są jedynie wspomniane, bowiem dokładniejsza ich analiza, wraz z krótkim omówieniem, ma miejsce w rozdziale trzecim.

Część zamykająca rozdział drugi wyjaśnia podstawowe pojęcia teoretyczne, w tym przede wszystkim terminy: retroawangarda (*retro-principle*, retrogarda) oraz nadutożsamienie (nadidentyfikacja), które stanowią klucz do zrozumienia charakteru twórczości członków omawianego tu kolektywu.

² M. Gržinić Mauhler, *Sinteza: Retroavantgarda ali mapiranje postsocjalizma*, w: *Tank!: slovenska zgodovinska avantgarda: revue internationale de l'art vivant* [katalog wystawy], red. B. Ilich Klančnik, I. Zabel, Moderna galerija Lublana, 23 grudnia 1998 – 14 marca 1999, Lublana 1998, s. 141.

Kontekst historyczny

W latach 1659–1672 Janez Vajkard Valvasor, a właściwie Johann Weichard Freiherr von Valvasor, przemierzając Europę i Afrykę Północną, nie tylko odkrył, iż poza terenami monarchii habsburskiej jego ojczyste Księstwo Krainy jest zupełnie nieznaną, lecz także dostrzegł jego odrębność geograficzną i kulturową. Ten słoweński szlachcic, uczonek i erudyta, członek londyńskiego Royal Society, resztę życia poświęcił studiom nad wyjątkowością swojego kraju. Zdaniem brytyjskich badaczy historii Słowenii, Cathie Carmichael i Jamesa Gowa, pozwala to na określenie go mianem inicjatora protonacjonalizmu słoweńskiego, a nawet daje prawo dopatrywać się w jego postawie i działaniach źródeł rewolucji kulturalnej lat osiemdziesiątych XX wieku³. Jako przykład współczesnej kontynuacji takiej postawy można odczytać zainaugurowaną w 2010 roku w oddziale Muzeum Miejskiego Lublańskiego Zamku ekspozycję zatytułowaną *Słoweńska historia*⁴. Koncepcja tej wystawy, zrealizowanej w dużej mierze przy użyciu multimediiów, w przyjaznej, bardzo nowoczesnej formie, demonstruje, iż choć państwo słoweńskie liczy sobie ledwie dwie dekady, to słoweńskość – ponad tysiąc.

Według planów z lat dwudziestych ubiegłego stulecia autorstwa Jože Plečnika, wybitnego Słoweńca i architekta praskich Hradczan, górujący nad Lublaną średniowieczny zamek miał stać się narodową Akropolis, sercem kraju i fizycznym przejawem wyobrażonej wspólnoty⁵. Ideę tę przywołał

³ J. Gow, C. Carmichael, *Slovenia and the Slovenes. A Small State and the New Europe*, London: Hurst&Company 2000, s. 65–66.

⁴ Wystawa zatytułowana *Slovenska zgodovina* przygotowana przez zespół muzealników i historyków sztuki (dra Boža Repeta, Blaža Vurnika i Irenę Šinkovec) prezentowana jest w Lublańskim Zamku od 23 czerwca 2010 roku.

⁵ Ł. Galusek, *Multimedialna Akropolis*, „Herito” 2010, nr 1/2010, s. 118.

niedawno Aleš Erjavec, przypominając, iż „na początku XX wieku jeden z największych intelektualistów słoweńskich, Josip Vidmar, propagował ideę przewodnictwa tego niewielkiego kraju nie w sferze gospodarki czy polityki, lecz kultury i sztuki. Z jego marzeń narodziła się wizja »słoweńskich Aten« – stołeczna Lublana miała zasłynąć z kultury na cały świat, niczym Ateny lub Florencja”⁶.

Choć od momentu stworzenia planów architektonicznych Plečnika i idei Vidmara Słoweńcy musieli poczekać jeszcze kilkadziesiąt lat na własną państwowość, ostatecznie kraj ten, usytuowany na etnojęzykowym pograniczu germańskim, romańskim, słowiańskim i ugrofińskim, doczekał się niepodległego terytorium. Czeski historyk Miroslav Hroch zwraca uwagę, iż tożsamość słoweńska, podobnie jak miało to miejsce w przypadku innych małych narodów, wytworzyła się, pokonując kolejne fazy: zjednoczenia się patriotycznej inteligencji studiującej język i kulturę grupy uważanej za potencjalny naród, a następnie przekonania członków owej grupy do przyjęcia nowej, narodowej tożsamości. Sukces tych poczynań pozwolił przejść do etapu agitacji narodowej i fazy ruchu masowego, będącego dowodem pomyślnego zaszczepienia procesu narodotwórczego⁷.

Słoweńcy osiedlili się w środkowej Europie w VI wieku i jako mała wspólnota etniczna w centrum kontynentu zawsze byli częścią któregoś z imperiów wielonarodowych⁸. Podział terytorialny kraju uformował się w wieku XII, gdy stanowili

⁶ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst – Nowa Sztuka Słoweńska*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 104.

⁷ M. Hroch, *Małe Narody Europy. Perspektywa historyczna*, przeł. G. Pańko, Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich 2003, s. 9.

⁸ J. Gow, C. Carmichael, *Slovenia...*, dz. cyt., s. 10.

oni grupę narodową żyjącą na terenie monarchii habsburskiej i choć ludność zamieszkująca ten obszar poddana została germanizacji, nie udało się całkowicie osłabić jej świadomości regionalnej⁹.

Okres reformacji, uznawany za moment przebudzenia się świadomości narodowej, przyniósł pierwsze książki w języku słoweńskim, *Katechizm* i *Abecedarium*. Ich autora, Primoža Trubara, uważa się za twórcę podstaw słoweńskiego języka literackiego. W okresie romantyzmu tworzył słoweński wieszcz narodowy, poeta France Prešeren¹⁰, którego pomnik zdobi główny plac starego miasta w Lublanie. Także na początku dziewiętnastego stulecia odkryto najstarszy słoweński zapis, *Brižinski Spomeniki*¹¹ pochodzący z przełomu X i XI wieku. Język stał się wartością symboliczną, a energia narodu skumulowana została w literaturze¹², która przynajmniej do lat osiemdziesiątych XX wieku była tą formą twórczości artystycznej, z której słynęła Słowenia¹³.

Stworzenie języka narodowego, symbolu odrębności i świadectwa dojrzałości, stało się podstawowym zadaniem w okresie oświecenia. Rozwojowi koncepcji własnej państwowości sprzyjały czynniki zewnętrzne, takie jak zniesienie systemu feudalnego, większa tolerancja religijna, rewolucja francuska czy wojny napoleońskie. Początek XIX wieku natomiast

⁹ J. J. Wiatr, *Słowenia: przykład udanej transformacji*, Warszawa 1998.

¹⁰ Słowa *Zdravljicy*, poematu France Prešerna, są słoweńskim hymnem narodowym. Jeden z utworów tego poety okresu romantyzmu, *Krst pri Savici* (1836), do którego nawiązuje przedstawienie *Chrzest pod Triglavem*, autorstwa Gledališče Sester Scipione Nasice i pozostałych grup NSK, mógł być zainspirowany powieścią poetycką Adama Mickiewicza *Konrad Wallenrod*.

¹¹ *Brižinski Spomeniki* (inaczej zabytki fryzyńskie) są także pierwszym zapisem języka słowiańskiego za pomocą alfabetu łacińskiego. Zapis ten, choć powstał w niemieckim środowisku duchownym, nie zawierał germanizmów.

¹² I. Čolović, *Balkany, terror kultury*, przeł. M. Petryńska, Wołowiec: Czarne 2007, s. 96.

¹³ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 105.

to okres utworzenia przez Napoleona Prowincji Iliryskich i znaczne podniesienie poziomu świadomości narodowej oraz zbliżenia między słowiańskimi nacjami.

Z etosem walki o niepodległość związany był także kult siły fizycznej. Przyroda, a w szczególności słoweńskie Alpy z ich najwyższym szczytem, Triglavem, stały się ważnym elementem identyfikacji narodowej¹⁴. Obszar ten, całkowicie poddany był kontroli Austro-Węgier do roku 1887, kiedy to duchowny Jakob Aljaž odkupił fragment szczytu¹⁵ i postawił na nim niewielką wieżę. Do dziś zdobycie tej góry należy do symbolicznych obowiązków każdego Słoweńca.

W XIX wieku zjawiskiem charakterystycznym były „taboru ludu”, liczne demonstracje popularyzujące ideę zjednoczenia Słowenii. W 1870 roku w Lublanie odbył się Kongres Jugosłowiański, uznany za moment narodzin koncepcji jugosłowiańskiej. Owocem aktywnej industrializacji w II połowie XIX wieku było powstanie organizacji robotniczych, między innymi w Lublanie i Trieście.

Za sprawą idei romantyzmu, a także nowych ruchów narodowych i zrodzonych w XIX wieku aspiracji stworzenia jednego państwa Słowian, wraz z końcem I wojny światowej i upadkiem Austro-Węgier powróciła idea połączenia Słowian Południowych. Jak zauważa Aleš Erjavec, narody w ramach nowo powstałego Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców dzieliły niewiele wspólnej historii, a choć wszystkie były słowiańskie i przybyły z obecnej Grecji w doliny alpejskie w VI i VII wieku,

¹⁴ M. Hroch, *Male narody...*, dz. cyt., s. 149. Prof. Janez Bogataj, etnolog, podkreśla złożoność kwestii słoweńskich symboli, przypominając o niezwykle popularnym w Słowenii w drugiej połowie lat osiemdziesiątych XX wieku lipowym liściu, który nie znalazł się wśród oficjalnych symboli tego kraju, pomimo wyraźnego życzenia Słoweńców (z rozmowy przeprowadzonej w Lublanie 30.04.2013 roku).

¹⁵ Powierzchnia 16 m².

przeszły inną ewolucję społeczną i kulturalną¹⁶. Słowenia w tym państwie stała się niewielką prowincją, aczkolwiek o dość dużej niezależności kulturowej oraz najszybszym tempie rozwoju gospodarczego¹⁷. Początkowy entuzjazm wywołany urzeczywistnieniem idei jugosłowiańskiej, przejawiający się w poprawie stanu oświaty, wprowadzeniu języków narodowych oraz ożywieniu życia naukowego, wkrótce zanikł w obliczu przybierających na sile konfliktów wewnętrznych, a szczególnie serbskiej polityki centralizacyjnej. Choć proces centralizacji zaczął się powoli, jego kulminacja nastąpiła w 1929 roku, objawiając się serbską dyktaturą Aleksandra I Karadziordzievicia i zmianą nazwy na Królestwo Jugosławii.

Powołana w 1937 roku Partia Komunistyczna, kontrolowana przez Josipa Broza Tite, stała się główną siłą polityczną w kraju po II wojnie światowej. Państwo przemianowano wówczas na Federację Jugosłowiańską. Przyjęła ona cechy jednego, zakładającego równość między narodami, zcentralizowanego organizmu państwowego złożonego z sześciu republik. Upadek tej ideologii nastąpił na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Jak wskazuje Erjavec, w skład tego wielonarodowego państwa wchodziły różne języki kultury, związane z imperium otomańskim i habsburskim, posiadające dwa alfabety i trzy główne religie, z granicami między republikami biegnącymi wzdłuż linii etnicznych, od których zależne było różnicowanie ekonomiczne¹⁸. Jedną z republik była Słowenia ze stolicą w Lublanie, która w okresie od zakończenia II wojny światowej do upadku federacji

¹⁶ A. Erjavec, *The Three Avant-gardes and Their Context: The Early, the Neo and the Postmodern*, w: *Histories Impossible. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, red. D. Djurić i M. Šuvaković, Cambridge, Massachusetts/ London: The MIT Press: 2003, s. 51.

¹⁷ M. Hroch, *Male narody...*, dz. cyt., s. 21–24.

¹⁸ A. Erjavec, *The Three Avant-gardes...*, dz. cyt., s. 37.

w 1991 roku, zdołała utrzymać względną autonomię kulturową, choć pozostawała nierozzerwalnie związana z resztą kraju¹⁹.

Mimo iż Jugosławia była państwem socjalistycznym z jedną rządzącą partią i niekwestionowanym, autorytarnym przywódcą komunistycznym, nie została wciągnięta na listę satelitów Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich. Tito, faktyczny przywódca kraju od zakończenia II wojny światowej do roku 1980, wcześniej określił model socjalizmu, jaki miał panować w rządzonej przez niego federacji²⁰ i mimo nacisków ze strony Moskwy do końca sprawowania swoich rządów nie zmienił stanowiska, budując państwo „socjalistyczne, ale niepodległe”. Jugosławia pozostała państwem o najwyższej spośród wszystkich krajów bloku wschodniego stopie życiowej, a także, mimo wewnętrznych represji, o najwyższym stopniu jednostkowej „wolności”.

W wyniku załamania się wzrostu gospodarczego lat pięćdziesiątych w kolejnej dekadzie nastąpiła liberalizacja w kwestii otwarcia granic z Zachodem. Jugosłowianie podejmowali pracę we Włoszech, Austrii i Niemczech, dochodziło także do przepływu publikacji i dóbr, co nie pozostało bez wpływu na obycie z zachodnim modelem pracy i standardem życia²¹. Od lat siedemdziesiątych w Jugosławii zaczęły dochodzić do głosu dążenia niepodległościowe bądź też przynajmniej mające na celu wywalczenie pewnych swobód na poziomie republiki.

¹⁹ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 104.

²⁰ Chodziło głównie o różnice w kwestiach gospodarczych. Tito przyjął zasadę „trzeciej drogi” i wprowadził system samorządowy. Zob. np.: J. Broz Tito, A. Michnik, *Tito: Stalin to zbrodniarz i imperialista*, [online:] http://wyborcza.pl/magazyn/1,132517,13881303,Tito__Stalin_to_zbrodniarz_i_imperialista.html [dostęp 09.05.2013].

²¹ J. Gow, C. Carmichael, *Slovenia...*, dz. cyt., s. 128–129.

Data śmierci Tity zbiegła się z początkiem stopniowego rozpadu dotychczasowego światowego układu sił. Po śmierci przywódcy rząd podjął próby umacniania centralizacji kraju. Nie wszystkie jednak z proponowanych w tym celu rozwiązań spotkały się z uznaniem obywateli, zwłaszcza w Słowenii, przyzwyczajonej do względnej otwartości i liberalizmu. Sztuka i humanistyka stały się „wskaźnikiem i pierwszą ofiarą zmiany”²². Aleš Erjavec pisze o „nastrojach rewolucyjnych: socjalizm samorządowy miał się stać pochodnią nowego porządku społecznego przewyższającego dotychczasowe idee. [...] Nieustannym zapewnieniom o wolności samorządów oraz tajemnemu zbrojeniu Jugosławii towarzyszyła w Słowenii promocja kultury jako nośnika słoweńskiej tożsamości narodowej. Nie wspierano jednak ani kultury wysokiej aglomeracji miejskich, ani kultury alternatywnej młodych intelektualistów, lecz amatorską kulturę »miłośników kultury«. [...] W kulturze i sztuce miarą wartości stała się »chęć tworzenia«, niezależnie od profesjonalnej czy publicznej oceny owej twórczości. Wystawiano marszałka Tito, jego przemówienia miały wejść do kanonu lektur szkolnych, a gazety rozpisywały się o ćwiczeniach obrony cywilnej. [...] Jasno więc widać, że mimo swego intelektualizmu, kosmopolityzmu i postępowości – kultura ta w okresie socjalizmu kontynuowała tradycje burżuazji”²³. Do tego w Jugosławii pogłębiała się przepaść pomiędzy kulturą miast i prowincji kierowanych przez samorządy oraz rozwijającą się ekonomicznie północą i zacofanym południem kraju. Początkowe próby centralizacji rządu w latach osiemdziesiątych w kolejnej dekadzie przybrały formę krwawej wojny wewnętrznej²⁴.

²² A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 105.

²³ Tamże, s. 110.

²⁴ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań: Rebis 2006, s. 429.

Według zapisu konstytucji jugosłowiańskiej z roku 1974 narody wchodzące w skład federacji posiadały prawo do samostanowienia, w tym prawo do separacji. Słoweńcy szczególnie stanowczo przestrzegali jego respektowania i stając w obronie wolności politycznej, określani byli przez zwolenników polityki centralnej mianem nacjonalistów. Ów zapis konstytucyjny od początku odmiennie rozumiany był przez władze w Belgradzie, która to różnica w interpretacji nie pozostała bez wpływu na ostateczny rozpad Jugosławii²⁵.

Szczególną cechą społeczeństwa słoweńskiego były tworzące się w latach osiemdziesiątych inicjatywy kulturowe, które, choć nie bezpośrednio, sytuowały się w obszarze ruchów opozycyjnych. „Tomaž Mastnak zaznacza, że rozwój społeczeństwa obywatelskiego w Słowenii, w przeciwieństwie do innych wschodnioeuropejskich państw, nie był zainicjowany przez opozycyjnych intelektualistów, ale przez powstałe na początku lat osiemdziesiątych nowe ruchy społeczne”²⁶. Podkreśla, że nie dążyły one do reformy systemu socjalistycznego, lecz do stworzenia nowej koncepcji relacji społecznych. Dla rozwoju społeczeństwa obywatelskiego kluczowe było funkcjonowanie niezależnych instytucji i mediów oraz alternatywna opinia publiczna. Z biegiem czasu w słoweńskiej części federacji wytworzył się „prawdziwy” ruch społeczny uważany za polityczną opozycję, będący w pewnym sensie kontynuacją tego, co ruch punkowy zainicjował na początku lat osiemdziesiątych (socjolog Gregor Tomc mówi o „funkcji inicjalizacyjnej” ruchu punkowego)²⁷. Jak relacjonuje Mastnak, „pojęcie społeczeństwa obywatelskiego

²⁵ J. Gow, C. Carmichael, *Slovenia...*, dz. cyt., s. 52–57.

²⁶ I. Arns, *Neue Slowenische Kunst (NSK) – eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie 2002, s. 133.

²⁷ Tamże, s. 134.

pojawiło się po raz pierwszy w roku 1985, w oficjalnej przemowie Związku Komunistów Słowenii. W związku z faktem, że ZSK, mimo iż niechętnie, musiało się godzić z istnieniem nowego ruchu społecznego, partia ta przejęła częściowo idee alternatywy. [...] Ważniejszy jednak był Kongres Związku Socjalistycznej Młodzieży Słowenii. [...] ZSMS uważał, że tylko ścisła współpraca z nowymi ruchami społecznymi zapewni mu własny wewnętrzny proces demokratyzacji. [...] ZSMS odrzucił w ten sposób swoją rolę »pędni partii« i przejął [...] wiele żądań sformułowanych przez nowy ruch społeczny: [m.in.] postulat wprowadzenia służby zastępczej, ekonomiczne i gospodarczo-polityczne propozycje zmian, wspieranie i legalizację »opozycyjnej muzyki« (zniesienie zakazu występów publicznych Lai-bach)²⁸. Nowy ruch społeczny został oficjalnie włączony do ZSMS i nie tracąc swojej autonomii, znalazł miejsce na scenie politycznej Słowenii, natomiast ZSMS zapewnił sobie „legitymizację z dołu”.

„Polityczny rozwój Słowenii, który był aprobowany »z góry«, oferował oficjalnym organom w Belgradzie – przede wszystkim Jugosłowiańskiej Armii Narodowej – wystarczająco dużo pretekstów do kontrakcji²⁹. W 1985 roku rozpoczęły się działania skierowane przeciwko słoweńskiemu procesowi demokratyzacji³⁰, a ich punktem kulminacyjnym było zwołanie w 1988 roku trybunału wojskowego w Lublanie w celu osądzenia i skazania w „procesie czterech”³¹ oskarżonych o zdradę

²⁸ Tamże, s. 147.

²⁹ Tamże.

³⁰ Przedstawienie relacji na linii Belgrad – Lublana w tym okresie jest szczególnie istotne dla zrozumienia przebiegu tak zwanej afery plakatowej z 1987 roku z Nowym Kolektywizmem w roli głównej.

³¹ Janez Janša, późniejszy premier Słowenii (2012–2013), dziennikarz David Tasić, wydawca Franci Zavrl oraz Ivan Boštner, podoficer Jugosłowiańskiej Armii Narodowej. Zob.: J. Gow, C. Carmichael, *Slovenia...*, dz. cyt., s. 153.

tajemnicy wojskowej. Krytyczny wobec rządu centralnego magazyn „Mladina” opublikował artykuł Janeza Janšy, ujawniający plany Jugosłowiańskiej Armii Narodowej dotyczące zaprowadzenia porządku w Słowenii i zastąpienia tamtejszych polityków konserwatystami uległymi wobec władzy centralnej. Słoweńską opinię publiczną oburzył fakt, iż postępowanie to przeciw obywatelom słoweńskim, odbywające się w Lublanie, toczyło się przed sądem wojskowym za zamkniętymi drzwiami, w języku serbsko-chorwackim³². Zdaniem Inke Arns, „»proces czterech« oparty na wątpliwych zarzutach (krytyka armii, kradzież tajnego dokumentu, który nie został dokładnie określony), stał się procesem politycznym, skierowanym przede wszystkim przeciwko słoweńskiemu ruchowi demokratycznemu, słoweńskiemu »separatyzmowi« i liberalnym nastrojom. [...] Aresztowanie to było w Słowenii uważane za początek »przywrócenia porządku«. Mobilizacja słoweńskiej opinii publicznej była ogromna: [odbywały się] spontaniczne masowe demonstracje przed budynkiem sądu w Lublanie. [...] Redaktorzy różnych słoweńskich czasopism, takich jak »Mladina«, »Katedra«, »Tribuna«, pracownicy Radia Študent i przedstawiciele ruchu alternatywnego założyli Komitet Obrony Janeza Janšy, który wkrótce zmienił nazwę na Komitet Ochrony Praw Człowieka i stał się [...] pierwszą, poza Związkiem Komunistów Słowenii, poważnie traktowaną siłą polityczną”³³. To właśnie mobilizacja opinii publicznej doprowadziła do zjawiska tak zwanej demokracji, a do Komitetu Ochrony Praw Człowieka, centrum słoweńskiego ruchu demokratycznego, przyłączyły się w roku 1988 wszystkie alternatywne ruchy społeczne uważane do tej pory za apolityczne, co przybrało formę narodowej mobilizacji³⁴.

³² J. Gow, C. Carmichael, *Slovenia...*, dz. cyt., s. 150–154.

³³ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 127–128.

³⁴ Tamże.

9 listopada 1989 roku runął Mur Berliński, co stanowiło symboliczny koniec podziału Europy i świata, choć zdaniem Mariny Gržinić dla Jugosławii takim momentem przełomowym była śmierć Tity³⁵. Boris Buden, wyjaśniając wielki entuzjizm towarzyszący tym zmianom, odczuwany na przełomie dekad lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, zauważa, iż zarówno „upadek muru, jak i klęskę symbolizowanego przezeń komunistycznego projektu, przeżywano [...] również jako coś o wiele głębszego: jako zwycięstwo ludzkiej natury nad jej najgorszymi wrogami – ideologią i ufundowaną na niej polityką”³⁶.

W obliczu zaistniałej w republice Słowenii sytuacji, Związek Komunistów Słowenii zapowiedział rezygnację z monopolu na władzę i w 1989 roku powziął decyzję o przyjęciu systemu wielopartyjnego. Jesienią 1990 roku delegaci słoweńscy, opowiadając się za poprawką konstytucyjną, która umożliwiłaby republice odłączenie i funkcjonowanie na zasadzie niepodległego państwa, po raz ostatni wzięli udział w komunistycznym kongresie krajowym³⁷. W referendum z dnia 23 grudnia 1990 roku absolutna większość ludności słoweńskiej opowiedziała się za niepodległością, do czego ostatecznie doszło w czerwcu 1991 roku, po tak zwanej wojnie dziesięciodniowej, będącej odpowiedzią na zbrojną interwencję Jugosłowiańskiej Armii Narodowej³⁸.

Wielu Słoweńców przyznaje, że początkowo nie odnieśli wrażenia znaczącej zmiany na poziomie życia codziennego,

³⁵ 9 lat wcześniej, w roku 1980. Zob.: M. Gržinić, *Sinteza...*, dz. cyt., s. 141.

³⁶ B. Buden, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, przeł. M. Sutowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2012, s. 51.

³⁷ Slobodan Milošević stał już wówczas na czele rządu Republiki Serbii w ramach Federalnej Jugosławii. Zob.: J. Gow, C. Carmichael, *Slovenia...*, dz. cyt., s. 155.

³⁸ 27.06–07.07.1991. Zob.: A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 105–106.

jeśli chodzi o funkcjonowanie w niepodległym kraju. Odczucie to zmieniło się wkrótce, kiedy zaczęło dochodzić do dramatycznych wydarzeń w innych republikach jugosłowiańskich.

Słowenia, do której w okresie socjalizmu docierały zachodnie media i kultura popularna, była ekonomicznie najsilniejsza spośród krajów komunistycznych. Okres przynależności do Jugosławii, charakteryzujący się industrializacją i licznymi inwestycjami, przygotował ją do samodzielnego funkcjonowania, mimo iż, zdaniem Carmichael i Gowa, po uzyskaniu niepodległości jej rozwój gospodarczy następował wolniej, niż można by było tego oczekiwać³⁹. Republika Słowenii została przyjęta do NATO i Unii Europejskiej w 2004 roku, a do strefy euro w 2007.

Obecnie, ponad dwie dekady po powstaniu niepodległej Słowenii, charakteryzuje się ona najwyższą stopą życiową nie tylko spośród państw byłej Jugosławii, lecz także wśród wszystkich krajów bloku wschodniego. Nie oznacza to jednak, iż wolna jest od problemów, z jakimi borykają się inne kraje europejskie. Dotyka ją kryzys gospodarczy, wysokie bezrobocie, niezadowolenie społeczne z powodu korupcji i nieudolności rządu (szereg demonstracji na przełomie 2012 i 2013 roku)⁴⁰, jak również problemy wspólczesnej biopolityki, będące spadkiem po przynależności do wielokulturowej Jugosławii⁴¹.

³⁹ J. Gow, C. Carmichael, *Slovenia...*, dz. cyt., s. 116–188.

⁴⁰ Poświęcone temu zagadnieniu było na przykład specjalne wydanie „Mladiny”: *Mladina Alternative. Posebna številka – Prispevki o razumevanju časa*, 25.04.2013.

⁴¹ Czego przykładem jest tak zwana kwestia „wykreślonych”, 26 lutego 1992 roku usuniętych z listy obywateli Słowenii (prawie trzydzieści tysięcy osób). Zob.: M. Gržinič, *Sinteza...*, dz. cyt. Problem ten obecny jest także we współczesnej literaturze słoweńskiej. Zob. np.: G. Vojnović, *Czefurzy raus!*, przeł. T. Łukaszewicz, Gdańsk: Międzyzmorze 2010.

Zarysowany tu kontekst historyczny jest również przedmiotem refleksji Edy Čufer⁴². „Jeśli komunizm stał za narracją XX wieku, za narracją XXI wieku stoją jego ruiny. Jak w takim razie możemy dążyć do nowego odczytywania historii XX wieku? Jak nowa polityka będzie artykułowana – nie tylko na osi Wschód – Zachód, ale także Północ – Południe. W jaki sposób w tę rotację perspektyw będzie włączona perspektywa postkomunistycznego Wschodu?”⁴³

Slavoj Žižek, przywoływany przez Piotra Piotrowskiego, wskazuje na inny aspekt tej sytuacji, posługując się pojęciem multikulturalizmu, ściśle związanym ze zjawiskami politycznej i ekonomicznej globalizacji oraz jej ideologii. „Multikulturalizm przedstawiany [...] jako pluralistyczna doktryna równouprawnienia kultur, jednocześnie jednak całkowicie pozbawiona geograficznych napięć”⁴⁴, sugerująca „przezroczyistość przestrzeni”, staje się złudzeniem. Jednakże obszar Europy Wschodniej charakteryzuje się brakiem megametropolii mogącej być źródłem takiego multikulturalizmu, a w tej części kontynentu problemem jest raczej wielonarodowość niż wielokulturowość. „Funkcjonowanie tych państw wciąż bardziej opiera się na zasadzie modernistycznego nacjonalizmu i »nacionalizowanej« kultury niż kultury metropolitalnej, postmodernistycznej, postnacionalistycznej i wieloetnicznej, właśnie multikulturalnej”⁴⁵.

⁴² Eda Čufer jest słoweńską dramaturżką, pisarką i kuratorką, autorką esejów i tekstów krytycznych dotyczących teatru, tańca, sztuk wizualnych i polityki. Mieszka w Stanach Zjednoczonych. Jest współtwórczynią Neue Slowenische Kunst. Współpracuje z artystami przy rozmaitych projektach od 1984 roku.

⁴³ E. Čufer, *Enjoy Me, Abuse Me, I am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, London: Afterall Books 2006, s. 362–375.

⁴⁴ P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 456.

⁴⁵ Tamże, s. 457.

Kontekst kulturowy i artystyczny

Stworzone po zakończeniu I wojny światowej Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców, będące urzeczywistnieniem politycznej idei jugosłowiańskości, stanowiło odbicie charakteru poszczególnych kultur narodowych. Chorwacja i Słowenia, funkcjonujące niegdyś w ramach imperium habsburskiego, dążyły w kierunku Wiednia, kultury niemieckiej, a także częściowo węgierskiej i włoskiej⁴⁶, Serbia natomiast zorientowana była na Paryż i kulturę francuską. Choć było to środowisko bardzo podzielone, budowało narodową kulturę i tożsamość w ramach wschodnioeuropejskiego modernizmu. Poszczególne stolice, Lublana, Zagrzeb i Belgrad weszły we wzajemną interakcję, co, obok pierwszych oznak tworzenia się narodowego modernizmu, pozwoliło zaobserwować także, idące w parze z integracją z międzynarodową polityką ekonomiczną i kulturalną, presję i rywalizację etniczną⁴⁷.

W tym okresie modernizm jako nurt w obszarze życia społecznego oznaczał wsparcie kultury narodowej i społeczeństwa burżuazyjnego, integrację z kulturą środkowoeuropejską i cywilizacją zachodnią, a także transformację w kierunku industrializacji i urbanizacji. W reakcji na międzynarodową sztukę nowoczesną w Królestwie SHS wyłonił się, z jednej strony, lewicowy społeczny realizm, krytykujący burżuazję i ata-

⁴⁶ A. Erjavec, *The Three Avant-gardes and Their Context: The Early, the Neo and the Postmodern*, w: *Histories Impossible. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, red. D. Djurić, M. Šuvaković, Cambridge, Massachusetts/ Londyn: The MIT Press: 2003, s. 51.

⁴⁷ M. Šuvaković, *Impossible Histories*, w: *Histories Impossible. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, red. D. Djurić i M. Šuvaković, Cambridge, Massachusetts/ Londyn: The MIT Press, 2003, s. 8.

kujący autonomię sztuki, po II wojnie światowej przekształcony w realizm socjalistyczny, oraz z drugiej strony, pravicowy realizm kapitalistyczny, którego szczególnym odgałęzieniem była postawa zwana *integral Yugoslavhood*, oparta na użyciu specyficznego języka wizualnego łączącego symbole masonskie z elementami mitologii południowych Słowian, co miało odzwierciedlać politykę społeczności słowiańskiej zintegrowaną w „wyższy naród”⁴⁸.

Jugosłowiańska awangarda. Niewielką w skali europejskiej awangardę jugosłowiańską charakteryzowała lewicowość, nomadyzm, międzynarodowość oraz eksperymenty formalne i treściowe⁴⁹. Jak wskazuje Miško Šuvaković, przeszła ona typową drogę – od ekspresjonistycznej i rewolucyjnej retoryki manifestów, typowych dla duchowego klimatu dramatu i traumy I wojny światowej, do kolażu łączącego słowo i obraz. Ważnym medium komunikacji okresu międzywojennego były magazyny artystyczne. W 1921 roku w Lublanie Branko Micić opublikował postdadaistyczny *Svetokret – List za ekspediciju na severni pol človekovog duha*, a w tym samym roku w Zagrzebiu jego brat Ljubomir Micić powołał międzynarodowy magazyn „Zenit”, ogłaszając powstanie bałkańskiej nowej awangardy w duchu ekspresjonizmu, futuryzmu, dadaizmu i konstruktywizmu⁵⁰. Artyści skupieni wokół tej grupy eksperymentowali także na polu teatru.

⁴⁸ Tamże, s. 8–9.

⁴⁹ Jak zauważa Miško Šuvaković, z wyjątkiem Misića.

⁵⁰ Zob.: M. Šuvaković, *Impossible...*, dz. cyt., s. 14. Warto wymienić tu także „Dada-Jok” publikowany przez Poljanskiego (Branko Misića), a także „Dada Tank” i „Dada Jazz” publikowane przez Dragana Aleksića, przedstawiciela chorwacko-serbsko-belgradzkiej awangardy, rywalizującej z zenitystami Ljubomira Micića. Šuvaković szczegółowo prezentuje te zagadnienia w: *Impossible...*, dz. cyt., s. 12–25.

W Słowenii awangarda związana była z magazynami „Svetokret”, „Rdeči Pilot” (1922) Antona Podbevška, „Ljubljanski Zvon”, „Novi Order” (1924) Ferda Delaka i „Tank” (1927–1928), a także z poetyckimi eksperymentami Srečka Kosovela i konstruktywistycznymi Augusta Černigoja w Lublanie i Trieście. Černigoj, uczestnik seminarium w Weimarze, utworzył w Trieście grupę, której radykalizm artystyczny porównywany może być z Bauhausem i sowieckim konstruktywizmem El Lissitzkiego. W Trieście oraz w regionie Górnej Krainy (Gorjenskiej) działała także futurystyczna grupa Pokret Futurista Julijske krajine⁵¹.

Zdaniem Aleša Erjavca wpływy awangardowe będące efektem ruchu i wymiany, pojawiły się w Słowenii dzięki Černigojowi, a także Kosovelowi i Delakowi. Autor podkreśla, iż w przeciwieństwie do późniejszej słoweńskiej postmodernistycznej retroawangardy lat osiemdziesiątych, awangarda międzywojenna nie łączyła narodowości z charakterem osobowości artystycznej⁵². Dla ruchu lat osiemdziesiątych, w odróżnieniu od awangardy klasycznej i neoawangardy powojennej nazywanego postawangardą, a w szczególności dla działalności teatru prowadzonego w tym czasie przez Dragana Živadinova, ogromną rolę odgrywała zarówno tradycja ruchu zenitistów, magazyn „Rdeči Pilot”, jak i postać Ferda Delaka.

Okres po II wojnie światowej. Realizm socjalistyczny stworzony przed II wojną światową był częścią ruchu europejskiego stawiającego sobie za cel krytykę kultury burżuazyjnej

⁵¹ Tamże, s. 20.

⁵² A. Erjavec, *Avantgarda danes*, w: *Tank!::slovenska zgodovinska avantgarda: revue internationale de l'art vivant* [katalog wystawy], red. B. Ilich Klančnik, I. Zabel, Moderna galerija Lublana, 23 grudnia 1998 – 14 marca 1999, Lublana 1998, s.131.

oraz afirmację rewolucyjnej teraźniejszości i zapowiedź komunistycznej przyszłości⁵³. Polemizując z opinią Greenberga, jakoby socrealizm był zgodny ze smakiem mas, Gržinič uważa, iż był to konstrukt stworzony, narzucony i wspierany przez elity partyjne, bowiem zarówno Związek Radziecki, jak i Stany Zjednoczone eksportowały do Europy własne modele kulturalnej produkcji. Tym samym, o ile nie można porównać sztuki Europy Wschodniej ze sztuką amerykańską, można dokonać porównania sztuki krajów socjalistycznych ze sztuką radziecką⁵⁴.

W Jugosławii od zakończenia II wojny światowej do roku 1948, momentu „zerwania” ze Stalinem, dominował socrealizm antymodernistyczny, antyburżuazyjny i kompatybilny z nową, rewolucyjną rzeczywistością i funkcjonowaniem społeczeństwa klasowego. Po roku 1948, sytuacja zaczęła przedstawiać się inaczej, niż w przypadku pozostałych krajów bloku wschodniego, co w obszarze sztuki zaowocowało pojawieniem się i rozwojem szczególnego rodzaju stylu łączącego socrealizm z zachodnią sztuką modernistyczną, tak zwanego umiarkowanego modernizmu.

Konflikt z Moskwą uchronił państwo od intensyfikacji reżimu stalinowskiego. Jugosławia weszła na drogę politycznej samodzielności, podejmując jednocześnie próby naprawy sytuacji ekonomicznej i cywilizacyjnej. „Z powodu konfliktu z ZSRR teoretycy Komunistycznej Partii Jugosławii nie mogli dłużej korzystać z sowieckich źródeł ani rozwiązań. [...] Podobna sytuacja miała miejsce w literaturze i sztuce: Jugosławia zerwała ze Stalinem i jej los zależał od otwarcia się na Zachód.

⁵³ M. Šuvaković, *Impossible...*, dz. cyt., s. 9.

⁵⁴ M. Gržinič, *On the Re-Politicisation of Art through Contaminantion*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 477–486.

Musiała dowieść świata, że szanuje wolność myśli, a do tego celu najlepiej nadawali się artyści zainteresowani zachodnimi trendami”⁵⁵. Mieszkańcy Jugosławii byli więc w zdecydowanie lepszej sytuacji w porównaniu z narodowościami znajdującymi się w strefie wpływów Związku Radzieckiego, choć „pod tymi oznakami liberalizacji nie kryła się bynajmniej żadna polityczna liberalizacja”⁵⁶.

Zdaniem Piotra Piotrowskiego kultura we wszystkich krajach bloku wschodniego „odgrywała rolę substytutu życia politycznego”, częściowo pełniąc funkcję wyraziciela treści o charakterze opozycyjnym „formułowanych w mniej lub bardziej (przeważnie bardziej) zawołowanej formie”⁵⁷. Stosunek władzy do tego typu twórczości w poszczególnych krajach był różny. Według Aleša Erjavca w Słowenii styl socrealistyczny postrzegano jako przestarzały od lat sześćdziesiątych, a jego przedstawiciele należeli głównie do pokolenia przedwojennego. Jedyńm jego reprezentantem spośród młodszego pokolenia był Janez Knez, ojciec Dejana Kneza, późniejszego współzałożyciela Laibach i NSK. W całej zresztą Jugosławii, socrealizm kojarzony był ze stalinizmem i piętnowany przez środowisko jako „brak wartości artystycznej i próba upolitycznienia sztuki w sposób dogmatyczny, przestarzały i niegodny prawdziwego artysty”⁵⁸.

Słoweński historyk sztuki i kurator Igor Zabel zwraca uwagę na niezwykle szybką zmianę w polityce kulturalnej w Jugosławii pierwszej powojennej dekady. Przypomina, iż w 1947 roku z okazji otwarcia czołowej słoweńskiej instytucji wystawienniczej, Modernej galerji, zaprezentowano ekspozy-

⁵⁵ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 104.

⁵⁶ P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 110.

⁵⁷ Tamże, s. 111.

⁵⁸ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 104.

cję ukazującą mistrzów sowieckiego socrealizmu. Następujące po niej przygotowania do wystawy impresjonistów słoweńskich spotkały się z negatywną reakcją partii, aczkolwiek dzięki wsparciu wysoko postawionych intelektualistów, doszło do zaprezentowania tej ekspozycji w roku 1949. W 1950 roku w Lublanie odbyło się Biennale Grafiki, w którym udział wzięli artyści z Zachodu. W roku 1953, w Modernej galeriji, instytucji o strategicznym znaczeniu dla polityki kraju, otwarto wystawę sztuki abstrakcyjnej, która była nie tylko tolerowana, lecz także promowana, co nie pozostało bez wpływu na zbliżenie się do sztuki modernistycznej – abstrakcji i figuratywności, i ściśle związane było z próbą wprowadzenia sztuki jugosłowiańskiej na rynek zachodni. Zabel uważa, że rozwój taki był możliwy dzięki dojsciu do głosu bardziej liberalnego i oświeconego skrzydła partii po 1948 roku, oraz w wyniku presji ekonomicznego przetrwania i militarnego bezpieczeństwa po zerwaniu ze Stalinem. Jugosławia zmuszona została do tego typu otwartości, mimo wynikających z niej potencjalnych zagrożeń dla samego Tito. I choć w 1963 roku nastąpił atak najwyższych członków partii na sztukę abstrakcyjną, a nawet zainicjowana została kampania przeciw „elityzmowi” w sztuce, nie wpłynęło to znacząco na zaburzenie rozwoju jugosłowiańskiej sztuki modernistycznej. Autor wskazuje także na późniejszą manifestację pozornie harmonijnych relacji pomiędzy systemem socjalistycznym Jugosławii i wysokim poziomem modernizmu w tym kraju, czego przykładem miało być wystąpienie na Biennale w Wenecji w 1980 roku⁵⁹.

⁵⁹ Liberalna część partii w latach sześćdziesiątych proponowała nawet stworzenie „socjalistycznego systemu rynkowego”. Na początku lat siedemdziesiątych Tito wymienił część polityków na bardziej konserwatywnych. Zob.: I. Zabel, *Art and State: From Modernism to the Retroavantgarde*, w: *Contemporary Art Theory*, red. I. Španjol, Zurich/ Dijon: JRP | Ringer & Les Presees du Réel 2012, s. 60–66.

Miško Šuvaković zwraca uwagę na istnienie estetyzmu socjalistycznego, jugosłowiańskiego fenomenu stanowiącego reakcję na realizm socjalistyczny. Kierunek ten charakteryzował się estetycznością, brakiem dogmatyzmu, neutralnością ideologiczną i niezależnością artystyczną, a w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ewoluował w stronę „umiarkowanego modernizmu” (który z biegiem czasu stał się oficjalnym stylem Jugosławii), znajdując się w „połowie drogi między abstrakcją a figuratywnością, nowoczesnym i tradycyjnym, regionalnym i międzynarodowym”⁶⁰. Zdaniem Šuvakovića, estetyzm socjalistyczny stanowił doskonale rozwiązanie dla częściowo zliberalizowanego społeczeństwa socjalistycznego. Wskazuje on również, iż w latach 1918–1980 w Jugosławii istniały dwa odmienne modele modernizmu: ruch, który najwyraźniej obserwowany był w okresie międzywojennym, utożsamiający się z międzynarodowym modernizmem, oraz tak zwany umiarkowany, niezaangażowany modernizm (przez Bojanę Pejić zwany „socjalistycznym modernizmem”) okresu realnego socjalizmu, który zastąpił wycofany model sowiecki⁶¹, a ku któremu później skierowała się krytyka neoawangardy⁶². Odrzucenie poetyki modernizmu i okres „nowej figuracji” w latach sześćdziesiątych jest więc reakcją na jugosłowiańską wersję modernizmu, jest realizmem niemodernistycznym, negacją sztuki nowoczesnej⁶³.

Neoawangarda. Neoawangarda to grupa ruchów szczególnie aktywnych między rokiem 1950 i 1968 która, mówiąc słowami Petera Bürgera cytowanego przez Šuvakovića,

⁶⁰ M. Šuvaković, *Impossible...*, dz. cyt., s. 10.

⁶¹ Tamże, s. 10–11.

⁶² P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 354.

⁶³ Tamże, s. 179.

osiągnęła „pełnoletniość awangardy z początku wieku”, a jej koniec związany był z pogodzeniem się z niemożliwością wprowadzenia zmian za pośrednictwem sztuki, oraz integracją jej osiągnięć z mainstreamem, modernizmem wysokim i kulturą masową⁶⁴.

Przed II wojną światową na poszczególnych obszarach Jugosławii dominowały odmienne tendencje artystyczne, które kontynuowane były także po 1945 roku. W odpowiedzi na lewicowy socrealizm i burżuazyjny (nawet jeśli „umiarkowany”) modernizm, pojawiły się nowe – w Zagrzebiu neokonstruktywizm, w Belgradzie informel (abstrakcja niegeometryczna), w Lublanie i w Nowym Sadzie, konceptualizm i body art. Charakterystyczne dla tego okresu było łączenie się artystów w grupy. Powstały wówczas między innymi EXAT 51 i Gorgona w Zagrzebiu, OHO w Lublanie, a w Belgradzie Ekipa A³, czy grupa związana z Centrum Kultury Studenckiej⁶⁵ przy Akademii Sztuk Pięknych, która zrzeszała takich artystów jak Marina Abramović oraz Slobodan Milivojević⁶⁶. Rozwijane głównie w Belgradzie malarstwo abstrakcji niegeometrycznej było alternatywą dla tendencji neokonstruktywistycznych, których ośrodkiem był Zagrzeb. Rozwój ten mógł stanowić, jak sugeruje Piotr Piotrowski, odbicie rywalizacji pomiędzy Chorwacją a Serbią, bowiem w tych dwóch ośrodkach kształtował się charakter artystyczny Jugosławii⁶⁷. Neoawangarda

⁶⁴ M. Šuvaković, *Impossible...*, dz. cyt., s. 26.

⁶⁵ Zagadnienie fenomenu tworzenia się studenckich ośrodków kultury w Jugosławii i ich zadań oraz związanej z nimi Nowej Praktyki Artystycznej został omówiony przez Stefana Vukovića i Anę Janevski w referacie przedstawionym na *Seminarium „1968–1989”* organizowanym przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w dniach 28–30 lipca 2008. Zob.: A. Janevski (oprac.), *Seminarium „1968–1989”. Dzień trzeci. Wystawy i instytucje*, „Muzeum” 2008, nr 6 (4/08), s. 6.

⁶⁶ P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 329–330.

⁶⁷ Tamże, s. 113.

osiągnęła swój punkt kulminacyjny w latach sześćdziesiątych rozgałęzieniem na różne akcje i eksperymentalne kierunki, by w latach siedemdziesiątych przybrać formę sztuki konceptualnej. W Jugosławii neoawangarda artystyczna po 1968 roku przyjęła nazwę „nowej praktyki artystycznej”⁶⁸.

W Zagrzebiu ukonstytuował się silny międzynarodowy ośrodek sztuki neokonstruktywistycznej, z czym związany był fakt (obok funkcjonowania środowiska skupionego wokół pisma „Zenit” w okresie międzywojennym) utworzenia w 1951 roku grupy EXAT 51. Grupa ta stanowiła precedens w krajach bloku socjalistycznego, gdyż, co prawda nieoficjalnie, ale eksponowała swoje prace na Salon des Realites Nouvelles w Paryżu w 1952 roku. Podobnie nieoficjalny charakter miała pierwsza wystawa tej grupy w Jugosławii, w mieszkaniu prywatnym Ivana Piceljego w 1952 roku. Członkowie EXAT 51 stawiali sobie za cel zniesienie rozróżnienia na sztukę „czystą” i użytkową i stali na stanowisku, iż studia nad abstrakcją geometryczną pomogą rozwinąć sferę komunikacji. Jednak, „z jednej strony, ze względu na swą konstruktywistyczną proveniencję [ruch] nie był akceptowany przez jugosłowiańskich ideologów, którzy chcieli być jak najdalej od ZSRR. Z drugiej strony, jego antydogmatyzm nie szedł w parze z przemianami politycznymi w Jugosławii i titoizmem”⁶⁹ Tym niemniej, Zagrzeb stał się gospodarzem Nowych Tendencji (1961–1973), „najważniejszej międzynarodowej inicjatywy w obrębie funkcjonowania neokonstruktywizmu w Europie Środkowej”⁷⁰, cy-

⁶⁸ S. Cichocki (oprac.), *Seminarium „1968–1989”. Dzień trzeci. Wystawy i instytucje*, „Muzeum” 2008, nr 6 (4/08), s. 8.

⁶⁹ Z referatu Natašy Ilić przedstawionego na *Seminarium „1968–1989”*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 28–30 lipca 2008, w: T. Fudala (oprac.), *Seminarium „1968–1989”. Dzień pierwszy. Internacjonalizm*, „Muzeum” 2008, nr 6 (4/08), s. 2.

⁷⁰ P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 117.

klicznych wystaw, na których spotykali artyści Wschodu i Zachodu.

Jedną z istotniejszych grup tego czasu była także Gorgona (1959–1966), zmierzająca w stronę krytyki obrazu i dalej, ku jego eliminacji. W skład grupy, którą tworzyli zarówno artyści, jak i historycy sztuki, wchodził m. in. Dimitrije Bašičević, znany jako Mangelos, oraz Josip Vaništa, który jeszcze przed 1966 rokiem przedstawił projekt wystawy pozbawionej prezentacji prac i składającej się jedynie z samych opisów dzieł, co stanowiło pierwszy w Europie Środkowo-Wschodniej przejaw konceptualizmu⁷¹. O popularności ruchu konceptualnego decydowała łatwość rozpowszechniania tego rodzaju sztuki, niski nakład finansowy konieczny do jej produkcji, używanie języka angielskiego podczas działań lokalnych, dające poczucie uczestnictwa w nurcie międzynarodowym, a przede wszystkim jednak fakt, iż umożliwiała ona krytykę władzy⁷².

Miško Šuvaković wskazuje, iż w Słowenii projekty neoawangardy związane były głównie z działalnością magazynu „Perspektive” (1960–1964) i grupy OHO (1966–1971)⁷³. Magazyn połączył artystów, teoretyków literatury, filozofów i dysydentów politycznych zajmujących się tematyką kultury narodowej i otwarcia na Zachód⁷⁴. Šuvaković wyróżnia trzy okresy słoweńskiej neoawangardy: okres reistyczny w duchu filozofii fenomenologicznej, związany z poezją konkretną, filmem eksperymentalnym i pop-artem (1962–1968); okres związany

⁷¹ Tamże, s. 188–190. Za pierwszą zrealizowaną wystawę tej sztuki na świecie uznaje się propozycję Setha Siegelauba. Odbyła się ona w Nowym Jorku w 1969 roku i składała się z prac istniejących wyłącznie w katalogu.

⁷² Tamże, s. 349.

⁷³ M. Šuvaković, *Impossible...*, dz. cyt., s. 29.

⁷⁴ Tamże. Artyści związani z magazynem to m. in. Taras Kermauner, Jože Pučnik, Rudi Šeligo, Dušan Jovanović, Venio Taufer, Tomaž Šalamun, Iztok Gesiter.

z teorią strukturalistyczną i jej integracją z wizualnymi konkretystycznymi badaniami i ludyzmem (1968–1970); okres narodzin postawangardy od arte povera i sztuki procesualnej, do land artu i konceptualizmu (1969–1971). Autor jednocześnie wskazuje, iż zachowanie kontynuacji pomiędzy neo i postawangardą, ustanowione dzięki grupie OHO, jest zjawiskiem wyjątkowym⁷⁵.

Konceptualna grupa OHO powstała w słoweńskim Kranju w 1966 roku. Skupieni wokół niej artyści⁷⁶, poruszając się na pograniczu literatury (poezji konkretnej) i sztuk wizualnych, korzystali z doświadczeń futuryzmu, dadaizmu, oraz pop-artu i odżegnywali się od koncepcji sztuki zaangażowanej. Stojąc na stanowisku krytyki humanizmu, dążyli do zniesienia hierarchii między człowiekiem i przedmiotem, za właściwą relację względem świata przyjmując nie działanie, lecz obserwację. Początkowy okres reistyczny ich działalności, po roku 1970 uległ urozmaiceniu i przeobrażeniu w „transcendentalny konceptualizm”⁷⁷. Grupa zakończyła działalność w 1971 roku.

Lata siedemdziesiąte. Wyjątkowa sytuacja Jugosławii sprawiła, iż pomimo pozornie liberalnego podejścia władzy do kwestii kultury, otwarcia na Zachód, nieporównywalnie lepszych niż w innych krajach bloku warunków ekonomicznych, dostępu do dóbr konsumpcyjnych i możliwości swobodnego przekraczania granic, nie istniała możliwość rozpowszechniania zdecydowanej krytyki władzy, a opozycja polityczna nie była tolerowana⁷⁸.

⁷⁵ Tamże, s. 30.

⁷⁶ Milenko Matanović, David Nez, Marko Pogačnik i Andraž Šalamun. Imieniem tej grupy nazwano główną nagrodę dla młodych artystów przyznaną w Słowenii.

⁷⁷ P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 197.

⁷⁸ Tamże, s. 327.

W latach siedemdziesiątych Jugosławia pod wieloma względami przypominała kraj zachodnioeuropejski, poza tym z powodu pewnej niezależności od Związku Radzieckiego, kontakty z nią były traktowane dość podejrzliwie przez rządy pozostałych krajów socjalistycznych. Dzięki pewnej otwartości pojawiało się wielu zachodnich artystów i krytyków, którzy nawiązywali kontakty z artystami jugosłowiańskimi, i *vice versa*⁷⁹. Nieco odmiennie wyglądała kwestia otwartości ze strony artystów jugosłowiańskich na pozostałe kraje socjalistyczne. „Jugosławia poparła Praską Wiosnę i podobne wydarzenia obszaru wpływów ZSRR. Znano i doceniano jedynie czeskie kino i polskie wzornictwo, innych najnowszych dokonń bloku wschodniego nie znano lub uważano je za nieciekawę, niejasną, a nawet zacofaną. Panowało przekonanie, że artyści wschodnioeuropejscy są wspierani przez prosowieckie państwo, lub też, jak w przypadku twórców sztuki »alternatywnej«, że nie można się z nimi skontaktować, gdyż nie są związani z żadną instytucją. Takie poglądy były w Słowenii na porządku dziennym, chociaż inne regiony Jugosławii utrzymywały kontakty [również kulturowe] z państwami bloku z powodu wspólnej historii lub granic”⁸⁰.

Jugosławia lat siedemdziesiątych – według Vaclava Havela – to kraj, w którym, podobnie jak w Polsce, obserwuje się „procesy ząębienia się struktur posttotalitarnego społeczeństwa z konsumpcyjnymi systemami wartości, produkującymi tym samym modele konformistycznego zachowania”⁸¹. Było to środowisko aktywne artystycznie i wykazujące zainteresowanie awangardą, także sztuką konceptualną, co skutkowało tworzeniem się wielu ośrodków wystawienniczych oraz

⁷⁹ Tamże, s. 264–265.

⁸⁰ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 106.

⁸¹ Cyt. za: P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt. s. 328.

galerii, głównie w centrach akademickich, oraz muzeów sztuki współczesnej w Zagrzebiu, Belgradzie i Lublanie. Jak wyżej wspomniano, w Jugosławii charakteryzującej się otwartością na Zachód, wymianą informacji i artystów, państwo zdawało się nie ingerować w te zabiegi tworząc „przyjazny” wizerunek kraju⁸². Także sytuacja ekonomiczna i silniejsza niż w innych krajach socjalistycznych waluta, pozwoliła Jugosławii na inwestowanie w kulturę. „Od schyłku lat sześćdziesiątych artyści nie tylko orientowali się w międzynarodowych nurtach, lecz także oficjalnie nauczali historii sztuki światowej i informowali o współczesnych tendencjach. Jako Państwo na styku kultur, Słowenia podlegała różnym wpływom w zależności od regionu: południe ciążyło ku Włochom, gdzie na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych włoska transawangarda pod teoretycznym i krytycznym przewodnictwem Achille’a Bonita Olivy osiągnęła swe apogeum, podczas gdy w Lublanie artyści, kuratorzy i pisarze preferowali większą różnorodność. Wymiana między kulturami Jugosławii następowała zaś za sprawą samych artystów oraz imigrantów, którzy przyjechali pracować w Lublanie i osiedlili się tam na stałe”⁸³.

Jugosłowiańska postawangarda. Zdaniem Šuvakovića jugosłowiańska postawangarda (1969–1995) jako „zbiór manifestacji, które ponownie badają, prezentują, dekonstruują, tym samym tworząc archeologię modernizmu” dzieli się na trzy główne etapy: grupa zjawisk sztuki konceptualnej (1969–1971), eklektycznego postmodernizmu (1981–1986) oraz retroawangardy (od 1981)⁸⁴.

⁸² Tamże, s. 329.

⁸³ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 106.

⁸⁴ M. Šuvaković, *Impossible...*, dz. cyt., s. 32.

Według Erjavca istnieje postsocjalistyczny rodzaj postmodernizmu, którego wyróżniającą cechą jest używanie postmodernistycznych technik i procedur, ale uzupełnionych jawną politycznością i odniesieniami do awangardowej przeszłości. W Jugosławii postmodernizm i postnowoczesność nie oznaczały nadejścia społeczeństwa postindustrialnego, ale upadek socjalizmu. Postmodernizm jawi się jako obietnica tego, co przyjdzie po socjalizmie, dlatego też był lepiej przyjęty w krajach socjalistycznych. „Pojawiał się tam jako seria różnych wpływów – Malewicza, Lissitzkyego, Tatlina, futurystów, a awangarda lat dwudziestych wypełniła próżnię pozostawioną przez słabnącą neoawangardę końca lat siedemdziesiątych [...] Zjawiska te pokazywały, że możliwe jest połączenie politycznej walki z estetycznym oddziaływaniem”⁸⁵. Miško Šuvaković mówi o „eklektycznej postawangardzie”, czy też „eklektycznym postmodernizmie” przełomu dekad lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, opartym na przekonaniu, że sztuka końca XX wieku ma cechy posthistoryczne. Oznacza to, iż jej zadaniem jest „ponowne zbadanie i konsumpcja historycznego i stylistycznego znaczenia sztuki zachodniej (retro-trendy), oraz poszukiwanie możliwych alternatyw kulturalnej dominacji (trendy proawangardowe)”⁸⁶. Šuvaković określa postsocjalizm mianem „postmodernistycznego stanu byłych socjalistycznych społeczeństw i państw, [...] okresu przejściowego między społeczeństwem biurokratycznego socrealizmu i liberalnym późnym kapitalizmem”, w którym następuje paradoksalne spotkanie realnego socjalizmu, liberalnego kapitalizmu i narodowego burżuazyjnego wczesnego kapitalizmu⁸⁷.

⁸⁵ A. Erjavec, *Przednia i wsteczna straż: awangarda i retro awangarda*, w: *Studia Kulturoznawcze. Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1996, s. 39–48.

⁸⁶ M. Šuvaković, *Impossible...*, dz. cyt., s. 31–32.

⁸⁷ Tamże.

Od lat osiemdziesiątych. Dla historii Jugosławii przełomową datę stanowi rok 1980. W tym momencie zaczęło działać wiele grup prezentujących malarstwo neoekspresjonistyczne, przy czym, jak pisze Ježa Denegri, starsi artyści próbowali łączyć tę stylistykę z własnymi doświadczeniami, podczas gdy młodszy podchodzili do tych nowinek znacznie bardziej entuzjastycznie⁸⁸. Według Piotrowskiego, ciekawsze jednak zjawiska znajdują się w środowisku sztuki krytycznej. Jej przykładem jest Mladen Stilinović, wykorzystujący znaki, symbole jako formy „wolne od terroru przeszłości”, desemantyzując je, aczkolwiek „każda taka estetyzacja [...] w gruncie rzeczy ma charakter ideologiczny”⁸⁹.

Prezentując historię powstania grupy Neue Slowenische Kunst, należy silnie podkreślić, iż nakłada się ona na okres upadku reżimu i związana jest z tak zwanym słoweńskim syndromem lat osiemdziesiątych⁹⁰. Przez kilka lat po śmierci marszałka „federacja starła się utrzymać w ryzach tendencje separatystyczne, przede wszystkim przez likwidację konstytucyjnie zagwarantowanych praw republik do określania względnej autonomii. [...] Ponieważ w Jugosławii, [...] nie było środowisk politycznej opozycji, czy też dysydentów, nie wytworzyła się tu także sztuka, która stanowiłaby ekspozycję formułowanych przez te środowiska wartości, przede wszystkim moralnej krytyki komunistycznego systemu”⁹¹. Rolę opozycji przejęły środowiska kulturalne kształtujące się w latach osiemdziesiątych, takie jak Neue Slowenische Kunst, który w miejsce krytyki, przy-

⁸⁸ P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt. s. 467.

⁸⁹ Tamże, s. 469. Podobne założenie znaleźć można w działaniach Laibach i NSK.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże.

jął strategię analizy funkcjonowania władzy. Aleš Erjavec i Marina Gržinić wyróżniają w tym czasie dwie odmienne kulturowe strategie. O ile NSK była przedstawicielem tej, na którą znaczący wpływ miał istniejący od końca lat siedemdziesiątych ruch punkowy, druga, zajmująca tradycyjnie opozycyjne stanowisko, reprezentowana była przez założone na początku lat osiemdziesiątych, niezależne czasopisma „Nova Revija” i „Problemi”⁹².

Wyjaśnienie określenia „słoweński syndrom” proponuje Inke Arns, wskazując, iż używając go w latach osiemdziesiątych miało się na myśli szczególnie trzy aspekty: działalność kolektywu artystycznego NSK, tolerowanie przez (słoweńskie) organy oficjalne ruchów alternatywnych (sceny alternatywnej oraz „nowych ruchów społecznych”), jak również „konfederalne sympatie” słoweńskiego kierownictwa. „Syndrom słoweński”, pozornie podobny do innych „narodowych syndromów”, nie miał wyraźnie nacjonalistycznego programu ani też nie kwestionował konstytucji jugosłowiańskiej⁹³. Jak wynika jednak z sytuacji dokładniej opisanej przy okazji prezentacji najnowszej historii Słowenii, dla Belgradu określenie „słoweński syndrom”, szczególnie po 1985 roku, było równoznaczne ze sformułowaniem „słoweński problem”.

Na sytuację kulturalno-artystyczną w Słowenii z pewnością miały także wpływ czynniki zewnętrzne, takie jak bliskość biennale weneckiego i docierające z Włoch idee transawangardy. Nie bez znaczenia był także fakt, iż charakteryzowała się ona homogenicznością kulturową, narodowością i językową. Aleš Erjavec wymienia te czynniki jako szczególnie istotne dla wytworzenia się tam wyjątkowego rodzaju

⁹² I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 135.

⁹³ Tamże, s. 125.

postmodernizm, wykorzystującego właściwe dla siebie metody analizy lokalnego kontekstu i przybierającego bardzo upolitycznione formy⁹⁴.

Kultura alternatywna. Istnieje przekonanie, iż specyfika słoweńskiego ruchu alternatywnego tego okresu wynika ze zmiany świadomości młodzieży i intelektualistów, charakteryzującej się utratą (dominującej w latach siedemdziesiątych) wiary w efektywność krytyki i stopniową reformację systemu politycznego. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych unikano bezpośredniej konfrontacji z systemem, czego najlepszym przykładem była reprezentowana przez powstałą w 1980 roku grupę Laibach strategia nadinterpretacji, czy też nadientyfikacji⁹⁵. Jak podkreśla Tomaž Mastnak, „alternatywie nie chodziło [...] ani o zreformowanie istniejącego systemu socjalistycznego, ani o postrzeganie siebie w roli dystrydenta: nie definiowała swego stanowiska wobec państwa *ex negativo*, ale zajęta była próbą stworzenia własnej autonomicznej struktury oraz wytworzeniem alternatywnej opinii publicznej”⁹⁶.

Gow i Carmichael podkreślają znaczenie funkcjonowania kultury alternatywnej w Słowenii w latach osiemdziesiątych, wskazując Lublanę jako jedno z najbardziej spośród europejskich miast zainfekowane postmodernizmem i kulturalnym teoriami paryskich poststrukturalistów pokolenia 68. Słoweńscy intelektualiści promowali ideę społeczeństwa obywatelskiego popularyzowaną w Europie Wschodniej (Tomaž Mastnak) „dodając do tego trendy późnego ruchu punkowego” i lacanowską retorykę Slavoja Žižka.

⁹⁴ A. Erjavec, *Przednia i wsteczna...*, dz. cyt., s. 39–48.

⁹⁵ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 151.

⁹⁶ Tamże, s. 135.

„Prąd kulturalny miał również prawdziwie popularny wymiar. W czasie gdy stanowiło to rzadkość w innych komunistycznych krajach, ściany Lublany pokryte były radykalnymi lub ironicznymi graffiti, wzywającymi do demokracji, uwolnienia Janeza Janšy, a nawet powrotu do monarchii habsburskiej⁹⁷. [...] Artyści graffiti także odrzucali definitywnie zachodnią kulturę w postaci McDonald's czy Coca-Coli⁹⁸.”

Gržinić podkreśla, iż stworzona w Słowenii kultura alternatywna, nie tylko wywarła ogromne znaczenie na życie artystyczne, lecz także zainicjowała istotne procesy społeczne i powstanie podmiotów nieinstytucjonalnych. Mając znaczny wpływ na charakter dokonujących się zmian w obszarze kultury i polityki, „była czymś więcej niż tylko przemijającą modą czy trendem⁹⁹. Nie tylko zresztą w Jugosławii, lecz także w innych krajach bloku wschodniego. Autorka zadaje pytanie o skalę, w jakiej rozwój kultury w latach osiemdziesiątych przyczynił się do politycznych zmian. Erjavec wyraża przypuszczenie, iż być może znaczenie, jakie kultura i sztuka odegrały w Słowenii w latach osiemdziesiątych, jest ostatnim w historii przypadkiem roli tak doniosłej odegranej przez te dziedziny, „roli politycznej donioślejszej od dokonań partii i zgrupowań¹⁰⁰.”

Słoweński punk, z pierwszą powstałą w 1977 roku kapelą Pankrti (Bękarty), był ruchem wyjątkowo silnym i intensywnym.

⁹⁷ Co dość interesująco koresponduje ze wskazywanym przez Aleša Erjavca przeszytem kulturą serbską i zwrotem ku kulturze niemieckiej.

⁹⁸ J. Gow, C. Carmichael, *Slovenia...*, dz. cyt., s. 93.

⁹⁹ M. Gržinić, *Neue Slowenische Kunst*, w: *Histories Impossible. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, red. D. Djurić, M. Šuvaković, Cambridge, Massachusetts/ Londyn: The MIT Press: 2003, s. 248.

¹⁰⁰ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 113.

nym¹⁰¹. Do dziś wyraźnie dostrzega się jego echo w kulturze słoweńskiej i trudno się oprzeć wrażeniu, iż atmosfera ta w pewien subtelny sposób jest nadal obecna w życiu publicznym. Refleksje tego typu wywołują inicjatywy takie jak choćby „punk room” w Modernej galeriji, będący częścią stałej ekspozycji, z formułą otwartą na ciągle przyjmowanie materiałów archiwalnych z okresu początku ruchu, czy też Uniwersytet Robotniczo-Punkowy (Delavsko-Punkerska Univerza) powołany w 1998 roku¹⁰².

Jak relacjonuje Arns, ruch alternatywny apogeum swoje osiągnął w Lublanie w 1981 roku. Został wówczas uznany przez władze jugosłowiańskie za „faszystowski” i „wrogi państwu”, a organy oficjalne dokonały próby jego dyskredytacji i kryminalizacji, kreując „afery nazi-punk”. Miała ona celu oskarżenie przedstawicieli subkultury o sympatie nazistowskie. W 1983 roku za noszenie plakietek (o wyraźnej zresztą wymowie antynazistowskiej) aresztowany został między innymi Igor Vidmar, dyrektor artystyczny Radia Študent¹⁰³.

Mastnak uważa, iż zainicjowany w latach siedemdziesiątych ruch punkowy był jednym z pierwszych nowych ruchów społecznych w Socjalistycznej Republice Słowenii. Jego

¹⁰¹ Istnieją na ten temat dwie kluczowe publikacje: *Punk pod Slovenci*, red. N. Malečkar, T. Mastnak, Lublana: KRT 1985 oraz wydana z okazji 25 lecia punka: *Punk je bil prej. 25 let punka pod Slovenci*, red. P. Lovšin, P. Mlakar, I. Vidmar, Lublana: Cankarjeva založba 2003.

¹⁰² Jeden z projektów Mirovnega Inštituta (1991). Instytut Pokoju – Współczesnych Studiów Społecznych i Politycznych założony został przez grupę niezależnych intelektualistów koncentrujących się na studiach nad pokojem i problemami przemocy, wojny i bezpieczeństwa. Jest organizacją non-profit prowadzącą badania interdyscyplinarne na polu antropologii, socjologii kultury i studiów politycznych. Zob.: *Peace Institute – Institute for Contemporary Social and Political Studies*, [online:] http://www.culture.si/en/Peace_Institute_-_Institute_for_Contemporary_Social_and_Political_Studies [dostęp 1.10.2013]. Strona instytutu: <http://www.mirovni-institut.si/>

¹⁰³ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 138.

siłę wyjaśnia umiejętnością „stworzenia konsensusu pomiędzy krytycznymi intelektualistami i zmobilizowania niezależnej opinii publicznej”¹⁰⁴. Nie bez znaczenia był także przychylny od pewnego momentu stosunek oficjalnej słoweńskiej organizacji młodzieżowej (ZSMS), która „uległa presji z dołu” i dążąc do nawiązania kontaktu z przedstawicielami subkultury, już w 1983 roku zaprosiła ich do wzięcia udziału w sympozjum poświęconym „alternatywie”¹⁰⁵. Autorem plakatu-zaproszenia na to wydarzenie był Dušan Mandič, późniejszy członek Irwin/NSK, a treść jego projektu stanowił jeden z głównych motywów grupy Laibach z 1980, logo alternatywnego centrum kultury Disko FV, oraz dwie plakietki, które w 1983 roku doprowadziły do aresztowania Igora Vidmara, tym samym „wizualne symbole umieszczone na plakacie skupiły wszystkie palące problemy sceny alternatywnej w jednym obrazie”¹⁰⁶.

Ważnym elementem ruchu punkowego końca lat siedemdziesiątych było także graffiti, szczególnie po nasileniu się kampanii rządowej w roku 1981. Wtedy aktywność subkultury przeniosła się z przestrzeni publicznej do lokalnych punktów spotkań młodzieży, takich jak Disko FV, miejsce m. in. pierwszego koncertu grupy Laibach i prezentacji wielkoformatowego graffiti Dušana Mandiča w roku 1982, czy realizacji grupy Rose Irwin Sélavy (późniejszy Irwin) w 1983 roku¹⁰⁷.

Mimo ograniczonych możliwości okresu socjalizmu, od 1978 roku bardzo aktywnie działała najważniejsza instytucja związana z aktywnością subkulturową, niezależne Studenckie Centrum Kultury ŠKUC. Logistycznie i finansowo wspierała produkcję artystyczną-muzyczną, wizualną,

¹⁰⁴ Tamże, s. 137.

¹⁰⁵ Tamże, s. 139.

¹⁰⁶ Tamże, s. 139.

¹⁰⁷ Tamże, s. 137.

teatralną, multimedialną, zajmowała się wydawaniem publikacji i rozpowszechnianiem muzyki alternatywnej, organizowała koncerty i festiwale (Spring Festival, Rock v Opoziciji)¹⁰⁸. Gržinič wskazuje, iż z istnieniem centrum związane było także ukonstytuowanie się pierwszego ruchu środowisk homoseksualnych w Europie Środkowej¹⁰⁹. Autorka podkreśla również „nadzwyczajnie wysoką wartość symboliczną, którą scena alternatywna zawdzięcza Galerii ŠKUC. Galeria stała się – obok Disko FV – także dla sztuki Laibach i później Irwin oraz NSK, najważniejszym miejscem wystaw. Po wsparciu przez ŠKUC pierwszej zabronionej [...] w Trbovlje wystawy Laibach (1980), grupa zaczęła regularnie wystawiać w Galerii ŠKUC w Ljublanie”¹¹⁰, co stanowiło jedynie początek ścisłych relacji członków przyszłego kolektywu NSK z tym miejscem.

Istotnym elementem słoweńskiej kultury alternatywnej było także Radio Študent, wywodzące się z kultury studenckiej, prowadzone przez wiele lat przez Igora Vidmara¹¹¹ „szarą eminencją” słoweńskiej kultury alternatywnej. Medium to powstało w 1969 roku, stając się najprawdopodobniej jedynym niezależnym i jednocześnie oficjalnym tego typu medium w krajach bloku wschodniego.

Zdaniem Tomaža Mastnaka, połączenie przez tę stację radiową „audycji muzycznych z politycznymi analizami i teoretycznymi dyskursami, przyczyniło się do rozwoju i rozpowszechnienia nowego politycznego dyskursu. [...]

¹⁰⁸ Tamże, s. 141.

¹⁰⁹ M. Gržinič, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 247.

¹¹⁰ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 142.

¹¹¹ Igor Vidmar – dziennikarz muzyczny i aktywista. Wypromował wiele grup i artystów, zwłaszcza twórców muzyki alternatywnej. Był inicjatorem i propagatorem festiwalu Novi Rock w Lublanie. W czasie gdy społeczeństwo jugosłowiańskie, a szczególnie słoweńskie, oburzone było „skandalem nazi-punk”, w 1981 roku, Vidmar zorganizował koncert na rzecz polskiej „Solidarności”.

Ta nowa kultura polityczna mogła odwoływać się zarówno do wielu niezależnych alternatywnych mediów stworzonych pierwotnie przez ruch punkowy, jak również do suwerennego czasopisma »Nova revija«¹¹². Badacze wymieniają ten magazyn założony przez grupę intelektualistów, jako jedno z najważniejszych opozycyjnych wydawnictw w Słowenii. Podkreślają także znaczenie „przeobrażenia się” tygodnika „Mladina” (Młodzież), oficjalnego organu Związku Młodzieży Socjalistycznej Słowenii w połowie lat osiemdziesiątych w „propagatora demokratycznej alternatywy” i „wpływowy magazyn polityczny”¹¹³.

Kontrofensywa podjęta wobec ruchów alternatywnych przez siły rządowe w 1981 roku ostatecznie nie przyniosła oczekiwanych rezultatów. Jej efektem była natomiast zmiana strategii państwa w latach 1983–1985 i pozorne osłabienie nacisków, choć zdaniem Mastnaka, zmieniła ona jedynie „charakter na niepolityczny i niezaplanowany«. [...] Zamykano oficjalne miejsca spotkań alternatywy zazwyczaj z »przyczyn technicznych«. [...] Wszystkie te sposoby można nazwać próbą rozbicia sceny alternatywnej”¹¹⁴. Sytuacja ta, zdaniem słoweńskiego badacza, doprowadziła do uniezależnienia się jej od czynników zewnętrznych, a w efekcie do swoistej „implozji społecznej”¹¹⁵. Następną fazą, począwszy od roku 1985, momentu włączenia ruchów alternatywnych w oficjalny program

¹¹² I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 145.

¹¹³ Tamże. W 1987 roku w związku z aferą plakatową, „Mladina” poświęciła cały dodatek do magazynu, dyskusji na temat kultury alternatywnej. Zob.: *Dosje razgovora o nekaterih pojavih alternativne kulture pri nas*, red. M. Gžinič, „Prisma”, Leto 14, nr 6, w: „Mladina” 1987, nr 22.

¹¹⁴ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 144.

¹¹⁵ Arns wskazuje, że także w tym czasie Laibach obowiązywał zakaz występów publicznych (1983–1986). Zob.: I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 144.

(wciąż jeszcze) komunistycznego rządu słoweńskiego, miała być „społeczna eksplozja”¹¹⁶.

Słowenia współczesna. Marina Gržinić obserwuje postępujące w Słowenii od lat dziewięćdziesiątych dążenie do pozbawienia sztuki jej funkcji krytycznej i sprowadzenia jej do roli źródła wartości dla systemu kapitalistycznego. Zjawisko to nazywa „uprowadzeniem inwencji”, jako przykład wskazując słoweńskie ruchy alternatywne lat osiemdziesiątych, które pomimo iż były kluczowe dla tworzenia społeczeństwa obywatelskiego, z początkiem lat dziewięćdziesiątych, zostały skazane na niebyt. Galerie, takie jak ŠKUC, Metelkova czy Kapelica, nie zostały włączone w realizowane przez Słowenię projekty europejskie¹¹⁷. Zdaniem autorki szczególny przypadek w kontekście biopolityki stanowi Metelkova¹¹⁸, obszar koszar opuszczonych przez byłą armię jugosłowiańską, który z inicjatywy oddolnej miał zostać przekształcony w centrum kultury alternatywnej. W rezultacie „scena alternatywna została połknięta przez ponadinstytucjonalną kulturę słoweńską, a idea została uzurpowana i skomercjalizowana przez system kapitalistyczny, [...] stała się częścią przemysłu”¹¹⁹.

Podsumowując część prezentującą kontekst kulturowy, oraz w nawiązaniu do refleksji Gržinić na temat dwóch ostat-

¹¹⁶ Tamże.

¹¹⁷ Europejski Miesiąc Kultury w Lublanie w 1997 roku czy „Manifesta 3. Europejskie Biennale Sztuki Współczesnej” w 2000 roku.

¹¹⁸ Obszar Metelkovej (nazwa ulicy) od 1993 roku stał się przedmiotem sporu między przedstawicielami kultury alternatywnej a władzami miasta. Obecnie, obok szeregu przestrzeni mniej lub bardziej alternatywnych (galerii, pubów, pracowni artystycznych, biur instytucji kulturalnych i wydawnictw), znajduje się tam najmodniejszy w Lublanie hostel, a *Metelkova mesto* figuruje w przewodnikach jako *must see*.

¹¹⁹ M. Gržinić, *On the Re-Politicisation...*, dz. cyt., s. 478.

nich dekad, dostrzec można związek ze spostrzeżeniem Edy Čufer dotyczącym powszechnie dziś dominujących praw rynku: „Uniwersalna światowa ekonomia rozwinięta w czasie zimnej wojny doświadczyła ekspansji eksplozji w państwach wcześniej stawiających opór zachodniemu rynkowi. Wystarczyło mniej niż 15 lat żeby ustalić nowy porządek. Tak Zachód z czasów zimnej wojny, jak i komunistyczny Wschód, stały się historycznymi fantomami”¹²⁰.

Powyższa prezentacja nie rości sobie pretensji do miana szerszego oglądu dokonań sztuki słoweńskiej w europejskim, czy światowym kontekście. Problem ten poruszony został w rozdziale trzecim tej pracy, w części poświęconej projektowi *East Art Map*. Tym niemniej, warto w tym miejscu wskazać na owo celowe pominięcie, aby zaakcentować wielokrotnie podkreślane rozdzielanie obu, wschodniego i zachodniego, światów artystycznych, odrębności produkcji, a prawdopodobnie również odmiennych poziomów refleksji. Čufer zauważa, iż „wschodni eksperyment wydawał się pełen *glamour* dla Zachodu, [...] funkcjonował jak lustro, w którym Zachód doskonalił swoje własne wyobrażenie i podziwiał się jako »praca w procesie«, gdzie rozwiązania związane z enigmą modernizmu mogły być konstruowane, modelowane i sądzone. Wschód w tym czasie, widział swoje odbicie tylko w obrębie granic własnego socjalnego eksperymentu”¹²¹. Rok 1989 nie przyniósł nagłej wewnętrznej transformacji. Zachód uzyskał dostęp do „wyobrażonego komunistycznego Wschodu”, a Wschód został „zatopiony przez morze dóbr”¹²².

¹²⁰ E. Čufer, *Enjoy Me...*, dz. cyt., s. 362–363.

¹²¹ Tamże, s. 362.

¹²² Tamże.

Prezentacja kolektywu Neue Slowenische Kunst

„Neue Slowenische Kunst jest zorganizowaną kulturowo polityczną akcją odnowy słoweńskiej sztuki sztuki narodowej w Europie, dyktatorską, systematyczną ekspozycją autentycznej przestrzeni kulturowej na styku dwóch światów, negacją duchowej małości i celowym atakiem na budowę kulturowego hegemonizmu Zachodu”¹²³.

W 1980 roku, zaledwie kilka tygodni po śmierci Tity, w Trbovlje została zawiązana grupa Laibach. W 1984 roku, w związku z nałożonym na nią rok wcześniej zakazem występów, wraz z istniejącymi już na artystycznej scenie alternatywnej – teatrem Gledališče Sester Scipcion Nasice (funkcjonującym później jako Rdeči Pilot i Kosmokinetični kabinet Noordung) oraz grupą malarzy R Irwin S (później Irwin), powołana została „*umbrella organization*”, kolektyw o nazwie Neue Slowenische Kunst (NSK). Początkowym jego założeniem było rozszerzenie idei i estetyki grupy Laibach, określanej mianem ideowego fundamentu NSK. W momencie powołania kolektywu każda z sekcji przyjęła właściwy dla siebie obszar eksploracji: Laibach ogłosił się „politikami”, grupa Irwin pełniła funkcję biografą, czy też „kronikarza”, przejmując od Laibach motywy wizualne, a działalność teatru Sester Scipion Nasice nawiązywała do tematyki religijnej. Powołany po założeniu NSK, Novi Kolektivizem, dbał o jego wizerunek graficzny oraz stronę administracyjno-finansową. Każda z grup konstytutywnych pracowała zgodnie z wewnętrzną logiką, regułami i zasadami. Jednocześnie pozostawały ze sobą połączone przez wspólne strategie: nadutożsamienia i retroawangardy, a także, związaną z nimi ideologię i estetykę. Regularne

¹²³ NSK: *Neue Slowenische Kunst*, Zagrzeb: Grafički zavod Hrvatske (Zagreb), Amok Books (Los Angeles) 1991, s. 6.

spotkania członków kolektywu pozwalały na stworzenie przestrzeni do dyskusji i omawianie wspólnych kampanii. Warto jednak podkreślić, iż każda z sekcji realizowała własne założenia artystyczne, a wspólne, kolektywne działania NSK, były raczej momentami „spotkań” wszystkich grup.

Kolektyw czasowo współtworzyły także inne komórki: Wydział Filozofii Teoretycznej i Stosowanej (1987), w osobie wyjątkowej indywidualności artystycznej, Petera Mlakara, jak również Budowniczy, sekcja architektoniczna (od 1988) oraz Retrowizja, zespół filmowców.

W 1989 roku w rozmowie z Nicolasem Bourriaud, Irwin podkreślał: „naszym największym dziełem jest oczywiście organizacja „Neue Slowenische Kunst (NSK): to jest dzieło totalne, wspaniały artefakt o strukturze państwa, hierarchiczny i podzielony na różne departamenty”¹²⁴. Forma takiego właśnie, wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*, dzieła sztuki stapiającego różne formy artystyczne – muzykę, malarstwo, dramat, oratorykę i sztukę reżyserską, była wzorem dla słoweńskiego kolektywu.

Dragan Živadinov zaznacza, iż nazwa Neue Slowenische Kunst (Nowa Sztuka Słoweńska), oprócz oczywistego odniesienia do zaczerpniętej z języka niemieckiego nazwy Laibach, ma swoje źródło w okresie klasycznej awangardy, a konkretnie berlińskiej publikacji „Der Sturm” z 1929 roku *Sonderheft Junge Slowenische Kunst*¹²⁵, poświęconej młodej sztuce

¹²⁴ N. Bourriaud, *An Eye on the East. Irwin*, „Flash Art” 1989, s. 110.

¹²⁵ Dragan Živadinov przedstawiał to zagadnienie między innymi podczas seminarium w londyńskim Tate Modern („Neue Slowenische Kunst (1984–1992): A Historical Perspective”, 14 kwietnia 2012 roku). Zob.: *Der Sturm Monatschrift/ Herausgeber: Herwarth Walden. Sonderheft Junge Slowenische Kunst. Die führende Zeitschrift der neuen Kunst. 19. Jahrgang/ 10. Heft Berlin/ Januar 1929*, reprint: *Junge Slowenische Kunst, 1929–2011*, Lublana: Zavad Delak, Muzej in galerije mesta Ljubljane 2011.

słoweńskiej. W 1990 roku artyści zrezygnowali z przymiotnika *Slowenische* (słoweński), pozostawiając jako nazwę jedynie NSK State¹²⁶, który to skrót, zgodnie z ich intencją, miał być skrótem abstrakcyjnym, otwartym na dowolne interpretacje.

Eklektyzm widoczny w pracach kolektywu wynika z przekonania, że „coś takiego jak »oryginalnie słoweńska kultura narodowa nigdy nie istniało«¹²⁷. Użycie języka niemieckiego oczywiście wyraźnie odnosi się do wspólnej historii narodu niemieckiego i słoweńskiego. Alexei Monroe proponuje interpretację, zgodnie z którą przyjęcie aroganckiego wobec kultury niemieckiej tonu, pozwala na przepracowanie traumatycznych doświadczeń historii. Autor przypomina, iż pierwsza trasa grupy Laibach po Niemczech nosiła nazwę *Die erste Bombardierung über dem Deutschland* (Pierwsze bombardowanie Niemiec). Towarzyszył jej plakat, na którym na tle nieba wypełnionego lecącymi bombowcami stali członkowie Laibach w mundurach Jugosłowiańskiej Armii Narodowej¹²⁸.

Nie ulega jednak wątpliwości, iż każda z grup NSK wyraźnie afirmowała kulturę słoweńską: „Neue Slowenische Kunst jest zorganizowaną kulturowo polityczną akcją odnowy słoweńskiej sztuki narodowej w Europie, dyktatorską, systematyczną ekspozycją autentycznej przestrzeni kulturowej na styku dwóch światów, negacją duchowej małości i celowym atakiem na budowę kulturowego hegemonizmu Zachodu”¹²⁹. Arns uważa, iż Neue Slowenische Kunst nie może być

¹²⁶ Zdaniem Edy Čufer był to efekt dwóch czynników: upadku Jugosławii i utworzenia nowego państwa – Republiki Słowenii. Zob.: E. Čufer, *The State and its double*, w: *State of emergency. A documentary of the first NSK Citizen's Congress*, red. A. Monroe, Lipsk/ Londyn: Ploettner Verlag i Poison Cabinet Press 2011, s. 65.

¹²⁷ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 19.

¹²⁸ A. Monroe, *Kako je bil osvojen Zahod – NSK in osvajanje kulturnega prostora*, „Borec” 2004, nr 56, s. 287–296.

¹²⁹ NSK: *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 6.

rozumiany jako projekt oświeceniowy w tradycyjnym sensie. Przedsięwzięcia skierowane do opinii publicznej mają raczej za zadanie rozpoczęcie u adresatów procesu, który można by było określić jako proces „samoświecenia”¹³⁰. Nie dziwi jednak fakt, iż działania kolektywu, z biegiem czasu zyskujące coraz większe grono zwolenników, często były niezrozumiane i kwestionowane.

Marina Gržinič podkreśla wpływ, jaki NSK miał na „szybką dezintegrację estetycznych i etycznych standardów komunistycznej kultury i tożsamości. Członkowie NSK (w sumie ok. 30 osób¹³¹), używali wszystkich klasycznych metod awangardy: manifestów, kolektywnych performances, publicznych prowokacji i interwencji o charakterze politycznym. NSK ogłosiło się abstrakcyjnym ciałem społecznym w bardzo socjopolitycznej przestrzeni Europy, która jednocześnie reprezentuje fenomen zachodni i wschodni”¹³². Zdaniem badaczki, nazwę Neue Slowenische Kunst można także rozumieć w kontekście zderzenia tych dwóch przestrzeni. Stąd wprowadzenie do symboliki kolektywu austriackiej tradycji alpejskiej, świadczącej o zdolności „ radykalnego kwestionowania modeli reprezentacyjnych”¹³³. Artyści już w swoich manifestach założycielskich deklarowali, iż swoje miejsce widzą w obszarze pomiędzy sztuką a polityką, a ich celem jest „analiza estetycznych fundamentów polityczno-ideologicznego dyskursu”¹³⁴ i zbadanie relacji pomiędzy kulturą a ideologią w obszarze sztuki.

¹³⁰ I. Arns, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 8–9.

¹³¹ Aleš Erjavec mówi o liczbie ponad 100 osób, które były stale lub czasowo związane z kolektywem. Zob. A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 106.

¹³² M. Gržinič, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 247.

¹³³ Tamże.

¹³⁴ I. Arns, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 10–11.

Inke Arns dokonała analizy projektu logotypu Neue Slowenische Kunst z 1983 roku: „Składa się ono z symboli różnego pochodzenia i zwraca uwagę na zróżnicowanie źródeł, z których NSK czerpie inspirację. W centrum znajdują się cztery topory, które skrzyżowane, tworzą swastykę. Symbol ten zaczerpnięty został z politycznego kolażu dadaisty Johna Heartfielda, zaprojektowanego na początku lat trzydziestych XX wieku dla niemieckiej gazety antyfaszystowskiej. [...] Tło dla swastyki tworzy czarny krzyż rosyjskiego suprematysty Kazimierza Malewicza. Podobny krzyż był używany także przez Josepha Beuys’a. [...] Oba krzyże otoczone są wieńcem splecionym z trzech części: lewa górna część składa się z przemysłowego koła zębatego, prawa górna część z gałęzi cierniowej a część dolną tworzy poroże jelenia. Ciernie mają z jednej strony świadczyć o charakterze chrześcijańsko-religijnym, z drugiej strony mogą być interpretowane jako drut kolczasty i nawiązywać do obozów koncentracyjnych i gułagów. Koło zębate, zaczerpnięte z kultury robotniczej, symbolizuje industrializację i wzniesienie się człowieka ponad siły natury za pomocą techniki, a jednocześnie przypomina, że przemysłowo-technologiczny postęp był jedną z najważniejszych podstaw systemów totalitarnych. Poroże jelenia w tym logo reprezentuje kult pogański i szamanizm i nawiązuje do tradycji ludowych i sztuki narodowej. Trzy płonące pochodnie skrzyżowane przy dolnej krawędzi wieńca z porożem podtrzymywane są przez model atomu. Ogień i atom symbolizują tutaj siłę zniszczenia i odnowy. Na prawej pochodni znajduje się model góry Triglav – najwyższej góry Słowenii, słoweńskiego symbolu narodowego. Nad dwoma krańcowymi szczytami góry znajdują się litery »R« i »G« – skrót od metody pracy stosowanej przez Neue Slowenische Kunst – »retrogardy«. Nazwy grup zjednoczonych w NSK są napisane na wstędze nawiniętej na

pochodnie i poroże: »Scipion Nasice«, »Laibach Kunst« oraz »Irwin«. Symbol grupy Scipion Nasice, trzy wzajemnie nachodzące na siebie trójkąty, widnieje dodatkowo w górnej części wieńca¹³⁵. Niemiecka badaczka interpretuje logo Neue Slowenische Kunst w kategoriach alegorycznego przedstawienia politycznej i kulturowej historii Słowenii i Europy, wskazując jednocześnie na eklektyzm charakteryzujący projekt, czym odnosi się do eklektycznego sposobu działania wszystkich grup. Zwraca także uwagę na utopijny charakter zastosowanych symboli: „Symbolika chrześcijańska, znak rozpoznawczy suprematyzmu, symbolika robotnicza, symbolika zakorzeniona w sztuce industrialnej jak również narodowej i ojczyźnianej [...] wszystkie są nadzwyczaj zróżnicowanymi (chrześcijańskimi, artystycznymi, politycznymi, technologicznymi, antypostępowymi) »zbawiennymi utopiami«¹³⁶.

Budując wizerunek sprawnie działającej, zinstytucjonalizowanej organizacji, kolektyw nawiązuje do ideologii totalitarnej, przy czym charakter jego działań przypomina ruch awangardowy¹³⁷. Krytyk sztuki Borys Groys wskazuje, że postawa kolektywu typowa jest dla awangardy wschodniej: „Kwestionuje ona dwudziestowieczny zwyczaj zakładający opozycję pomiędzy krytyczną i afirmatywną pozycją sztuki¹³⁸.

Początkowa niechęć do działań kolektywu w drugiej połowie lat osiemdziesiątych ustępuje miejsca stopniowemu uznaniu dla jego dokonań. W szczególności w odniesieniu

¹³⁵ Tamże, s. 15–16.

¹³⁶ Tamże, s. 16.

¹³⁷ M. Puncer, *Eastern-Western Fantasies: A Reflection on some new strategic links of contemporary art and cultural practices with the aesthetic and the political*, [online:] <http://www.sanart.org.tr/PDFler/90.pdf> [dostęp 10.09.2013]. Nieco więcej na temat schematu organizacyjnego znajduje się w części poświęconej *retroawangardzie i nadutożsamieniu*.

¹³⁸ Tamże.

do zespołu Laibach który niezależnie od słoweńskiej opinii publicznej i przy braku wsparcia rządu, stał się wizytówką kultury słoweńskiej, a nawet jugosłowiańskiej. Od początku działalności grupy stanowisko władz można określić jako „schizofreniczne”: w 1983 roku zakazano działalności Laibach, w 1986 przyznano kolektywowi nagrodę Związku Socjalistycznej Młodzieży Jugosłowiańskiej, w 1987 roku niemal wytoczono proces Nowemu Kolektywizmowi, a w 1997 roku zaproszono zespół Laibach do wzięcia udziału w reprezentacyjnej inauguracji Europejskiego Miesiąca Kultury w Lublanie. Także media różnie oceniały twórczość i postawę kolektywu. Jeden z nagłóweków prasowych numeru noworocznego „Mladiny” w styczniu 1990 roku, podsumowując ostatnią dekadę funkcjonowania Słowenii w ramach Federacji Jugosłowiańskiej, głosił: „Lata osiemdziesiąte zapamiętamy z tego, że był wtedy NSK”¹³⁹.

Wpływ na wzrost tolerancji dla aktywności kolektywu w kraju miały oczywiście sukcesy zagraniczne i komercyjne. Efektem udziału w istotnych dla kultury słoweńskiej wydarzeniach¹⁴⁰ była także akceptacja ze strony znacznej części artystycznego mainstreamu Słowenii. Były to uwarunkowania, które z pewnością nie pozostały bez wpływu na utratę wywrotowego charakteru twórczości kolektywu, a później jego rozwiązania. Najważniejszym jednak czynnikiem wydaje się krótki okres intensywnych zmian na politycznej mapie Europy na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, wobec których dotychczasowa

¹³⁹ M. Zajc, *Nova Slovenska Umetnost*, „Mladina” 1990, nr 1, s. 40–41.

¹⁴⁰ W przypadku Laibach były to koncerty w 1990 roku w Trbovlje i 1997 roku w Lublanie, a w przypadku teatru kierowanego przez Dragana Živadinova, być może już nawet przedstawienie *Krst pod Triglavom* w 1986 roku, inaugurujące działalność największej sceny teatralnej w kraju – Cankarjev dom.

formuła funkcjonowania kolektywu, a w szczególności stosowanie strategii nadutożsamienia, stało się mocno problematyczne. Także Viktor Misiano – za Slavojem Žižkiem – zauważa, że termin nadutożsamienie może odnosić się jedynie do wczesnych prac kolektywu, gdyż w momencie gdy nie istniała już Jugosławia ani socjalizm, straciło ono sens, „zabrakło systemu, który mógłby być postrzegany bardziej poważnie, niż postrzega sam siebie”¹⁴¹. Możliwość blokowanych do tej pory, w systemie socjalistycznym, działań, po zmianie ustroju pozostała oficjalnie otwarta. Przekształcenie się kolektywu w NSK State było swoistym komentarzem artystów do pewnego rodzaju obsesji na punkcie państwowości, która dostrzegalna była w znacznej części krajów bloku wschodniego, a szczególnie w Jugosławii. Warto przy tym mieć na uwadze, iż w Słowenii, kraju tak niewielkim, o niespełna dwumilionowej populacji, wyczuwa się pewien specyficzny rodzaj poczucia posiadania realnego wpływu na rzeczywistość¹⁴², co może stanowić pewien problem dla wyobraźni obywateli niektórych większych krajów. W tym kontekście bardziej zrozumiała staje się deklaracja Laibach: „polityka jest sztuką, a my, którzy tworzymy sztukę słoweńską, uważamy się za polityków”¹⁴³.

Jak zauważył Aleš Erjavec: „Na początku lat dziewięćdziesiątych ich działalność – jak przystoi awangardzie – przygasała. Sprzyjał temu rozpad Jugosławii, niepodległość Słowenii i przekształcenie systemu w demokrację parlamentarną”.

¹⁴¹ V. Misiano, *Emergency Ambassadors to a State of Emergency: The NSK Embassy and The Moscow Artistic Scene of 1990s*, w: *Irwin – Time for a New State* [katalog wystawy], red. L. Džuverović, Calvert 22, 04 kwietnia 2012 – 24 czerwca 2012, Londyn 2012, s. 7–20.

¹⁴² W których to kategoriach można zinterpretować choćby serię manifestacji na przełomie 2012 i 2013 roku.

¹⁴³ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 113.

ną. Dawni wrogowie zniknęli, NSK zaś podzieliła los artystów innych krajów postsocjalistycznych: zawisła w próżni¹⁴⁴. Istotne wydaje się jednak wskazanie Erjavca na fakt, że nawet w kontynuacji działania kolektywu w 1992 roku w postaci NSK Państwa w Czasie¹⁴⁵, niezmiennie są elementy utożsamienia się z instytucją – choć już nie z partią, jak w latach osiemdziesiątych, lecz z państwem¹⁴⁶.

W 1996 słoweńska prasa pisała: „Laibach już od roku 1983 współpracuje z zagranicznymi wydawcami, od roku 1986 z największą niezależną wytwórnią Mute Records, ich spoty wideo już od połowy lat osiemdziesiątych emitowały wszystkie ważne stacje telewizyjne. Irwin, malarska sekcja NSK, miał już w tym czasie przygodę z jedną z największych galerii w Nowym Jorku. Teatr Czerwony Pilot, później Noordung, pod przewodnictwem Dragana Živadinova, prezentował się w Anglii, gościł również w Edynburgu, Amsterdamie i byłej Jugosławii. NSK w całości ustanowił nowy sposób odczytywania historii, czy też postrzegania jej jako spektakularnego zjawiska, przeciwnie do postrzegania jej jako ograniczającej, traumatycznej przeszłości¹⁴⁷. Ta właśnie idea, nowego odczytywania historii, została w niniejszej pracy eksponowana jako najistotniejsza spośród wszystkich aspektów działalności Neue Slowenische Kunst i inicjatyw przez niego zapoczątkowanych. W rozdziale trzecim została ona przedstawiona i poddana szczególnej analizie pod kątem geografii artystycznej.

¹⁴⁴ Tamże.

¹⁴⁵ Wcześniej, w 1990 roku, powstało NSK State.

¹⁴⁶ Erjavec przywołuje tu projekt Komara i Melamida z 1976 roku – *Trans-State* z konstytucją i paszportami – powołany w reakcji na brak możliwości opuszczenia przez artystów ZSRR.

¹⁴⁷ J. Šutej Adamič, *Irwini v napomembnejših svetovnih muzejih. Kdo Jim je verjel?*, „Aerodrom Ljubljana” 1996, nr 5 (1/96), s. 24–25.

Działania poszczególnych sekcji NSK charakteryzowały się artystycznym, metodologicznym i formalnym zróżnicowaniem w ramach kolektywu, w czym przejawia się jego wieloaspektowość. Trudność prezentacji Neue Slowenische Kunst polegała na subtelnym wyważeniu poszczególnych elementów, działań i postaw, które nadawały mu kształt i składały się na jego charakter. Zanim w rozdziale trzecim, w kontekście geografii artystycznej, omówione zostaną konkretne działania i postawy, konieczna jest prezentacja każdej z jego części składowych i wskazanie najważniejszych realizacji i momentów przełomowych. Choć wygaśnięcie wspólnych projektów NSK datowane jest dość nieprecyzyjnie na drugą połowę lat dziewięćdziesiątych¹⁴⁸, zgodnie z przyjętym tu założeniem za punkt zwrotny uznany został rok 1992 (data przekształcenia się w NSK Państwo w Czasie). Należy przy tym silnie podkreślić, że, co akcentują sami artyści, tak jak nie istnieje datowany, oficjalny dokument świadczący o powołaniu kolektywu artystycznego Neue Slowenische Kunst, tak również nie istnieje dokument stanowiący o jego rozwiązaniu, co z jednej strony utrudnia ustalenie „twardych” faktów, z drugiej natomiast umożliwia przyjęcie różnorodnych interpretacji.

Laibach Kunst. Panująca w Słowenii specyficzna atmosfera politycznego liberalizmu umożliwiła rozwój kultury alternatywnej, w tym także powstawanie inicjatyw ruchu punk już w drugiej połowie lat siedemdziesiątych¹⁴⁹. Podczas gdy kraj pogrążony był w żałobie po śmierci Broza Tity, grupa młodych

¹⁴⁸ Ambasada w NSK State w Sarajewie w 1995 roku.

¹⁴⁹ W 1977 roku powstał pierwszy słoweński punkowy zespół muzyczny – Pankrti. Dla porównania, Sex Pistols, uznawany za pierwszy zespół punkowy w historii, powstał w roku 1975.

ludzi zdecydowała o założeniu Laibach Kunst¹⁵⁰, której trzon, zespół Laibach, cztery lata później stał się głównym filarem kolektywu Neue Slowenische Kunst. Grupa zawiązana została w przydomowej pracowni artysty Janeza Kneza¹⁵¹, w górniczym Trbovlje¹⁵², słoweńskim mieście przemysłowym znanym z wydobywania węgla brunatnego, najwyższego w Europie komina, a przede wszystkim, co dla członków Laibach było wyjątkowo istotne, silnie związanego z tradycją komunistyczno – robotniczą, z której byli oni szczególnie dumni¹⁵³.

Laibach początkowo postrzegany był jako grupa punkowa, a środowisko w którym powstał, przesiąknięte było ideologią samorządową o cechach populistycznych. Jak wskazuje Aleš Erjavec, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesią-

¹⁵⁰ Za datę założenia Laibach Kunst przyjmuje się 01.06.1980 roku. Określenie Laibach Kunst (Sztuka Laibach) używane jest w literaturze w trzech znaczeniach: w odniesieniu do pierwszego okresu działalności grupy (do 1984 roku), w odniesieniu do jej działalności ogólnoartystycznej, a także wizualnej i performatywnej. Inke Arns podaje, iż kolektyw Laibach Kunst w momencie powstania składał się z kilku grup: Germania, 300.000 Verschiedene Krawalle oraz Laibach. Zob.: I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 24.

¹⁵¹ W 2001 roku miała miejsce wystawa retrospektywna Janeza Kneza. Zob.: J. Krivec Dragan, *Z širokopotežnim zamahom*, „Dnevnik” 2001, nr 331, s. 13.

¹⁵² Od początku istnienia grupy przyjęła ona kolektywny, anonimowy model udzielania wywiadów (najczęściej na piśmie, w formie przygotowanych wcześniej odpowiedzi na zadawane pytania). Do dziś wyraźnym życzeniem członków grupy Laibach jest nie podawanie do publicznej wiadomości ich nazwisk. Życzenie to respektuje również Alexei Monroe w swojej znakomitej publikacji poświęconej Laibach i NSK *Interrogation Machine. Laibach and NSK* (2005). Jedynymi wyjątkami są tam nazwiska Dejana Kneza, syna malarza Janeza Kneza, w którego domu w Trbovlje powstała grupa Laibach, jak również pierwszego lidera grupy, samobójczo zmarłego w 1982 roku Tomaža Hostnika.

¹⁵³ Miasto to jest symbolem słoweńskiego proletariatu i strajków robotniczych, a w jego pobliżu w 1937 roku została założona Komunistyczna Partia Słowenii. Zob: T. Kermanauer, *X+[-]11=?*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation w: Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 40, 48.

tych na terenie Słowenii narastała świadomość, że polityczny system zmierza ku totalitaryzmowi, ale nie mogła ona znaleźć właściwych form wyrazu. Zachowanie rządu jugosłowiańskiego, charakteryzujące się pozorną tolerancją, nie dawało powodów do otwartego sprzeciwu, a polityczni przeciwnicy byli „wchłaniani” przez establishment kulturalny. W tej sytuacji propozycja grupy Laibach stanowiła nowy rodzaj krytyki, krytyki poprzez naśladowanie. Przytaczanie poglądów Hitlera i Goebbelsa na temat kultury, miało sprowokować elitę kulturalną do występowania w obronie wolności artystycznej¹⁵⁴. Sami członkowie grupy określali swoją postawę i akcje mianem „sprawdzania czujności” słoweńskiego społeczeństwa.

Na wrzesień 1980 roku grupa zaplanowała realizację swojego pierwszego multimedialnego projektu *Rdeči Revirji* (Czerwone Dzielnice)¹⁵⁵, wystawy połączonej z koncertem. Częścią działania informującego o wydarzeniu była nocna akcja plakatowania miasta Trbovlje, która okazała się jedynym zrealizowanym elementem całego projektu, bowiem został on wstrzymany przez lokalne władze zanim jeszcze się rozpoczął. Treść i forma plakatów¹⁵⁶ wykonanych w technice linorytu i odbijanych na kserokopiarkach, wzbudziła oburzenie mieszkańców miasta. Związek Socjalistycznej Młodzieży Słoweńskiej wystosował list do magazynu „Mladina” (swojego właściwego organu prasowego), oskarżając Laibach o „poniżenie pracy, twórczego ducha i przeszłości” i konkludując, iż „nie wszystko, a szczególnie nie to, co starsi od nas przeżyli w czasie wojny, można nakleić na ścianie pod przy-

¹⁵⁴ A. Erjavec, *Przednia i wsteczna...*, dz. cyt., s. 39–48.

¹⁵⁵ Czerwone Dzielnice to okręg przemysłowy, do którego, oprócz Trbovlje należały także Hrastnik i Zagorje ob Savi.

¹⁵⁶ Prace te zostały omówione w kolejnym rozdziale w kontekście geografii artystycznej.

krywką słowa punk¹⁵⁷. Dodatkowym, a może raczej głównym elementem prowokacji, była nazwa grupy. Laibach to średniowieczna nazwa słoweńskiej stolicy Lublany, używana przez stulecia dominacji germańskiej oraz podczas naziistowskiej okupacji w latach 1943–1945. W Jugosławii, „państwie założonym na zmitologizowanym fundamencie oporu partyzanta wobec faszystowskiej okupacji”¹⁵⁸, umieszczone jej na plakacie w roku śmierci Tity, odebrane zostało jak prowokacja. W efekcie pierwsza publiczna akcja grupy została odgórnie wstrzymana „na podstawie zarzutu o niewłaściwym zastosowaniu symboli”¹⁵⁹. Mimo to, Laibach uznał ją za sukces, bowiem udało się osiągnąć cel – obudzić z letargu uśpioną społeczność przemysłowego zagłębia komunistycznej Słowenii¹⁶⁰.

Aleš Erjavec zauważa, iż od samego początku pojawienia się idei utworzenia wspólnego organizmu państwowego przez południowych Słowian w 1918 roku, „tożsamość narodowa i rola Słowenii budziła sporo kontrowersji. Na przestrzeni wieków głównym wrogiem Słoweńców byli Niemcy, dlatego też słoweńscy intelektualisci przyjęli postawę obronną wobec kultury niemieckiej. Po przyłączeniu się do Jugosławii, miejsce Niemiec zajęła kultura serbska lub, szerzej, »jugosłowiańska«. Upływ czasu oraz zmiana sytuacji politycznej kraju, spowodowały, iż Słoweńcy spojrzeli

¹⁵⁷ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 106.

¹⁵⁸ M. Benson, 1996, *Neue Slowenische Kunst: The "State in Time"*, [online:] <http://www.kinetikonpictures.com/films/state.htm> [dostęp 02.05.2011].

¹⁵⁹ *Laibach 1980–2009*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Re-capitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 186.

¹⁶⁰ W rezultacie wprowadzonych przez rząd jugosłowiański restrykcji dotyczących aktywności wystawienniczej i muzycznej sceny alternatywnej w latach 1980–1985, wiele wystaw Laibach prezentowanych w galeriach Jugosławii było przedwcześnie zamykanych.

na swego odwiecznego wroga – kulturę niemiecką – łaskawszym okiem. Tymczasem w Słowenii zaczęły zaznaczać się wpływy kultury serbskiej, która w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych aspirowała do miana wspólnej kultury jugosłowiańskiej¹⁶¹.

Początkowo obszar działalności Laibach to nie tylko muzyka, lecz także sztuki wizualne¹⁶². Celem artystów było poszukiwanie relacji pomiędzy twórczością artystyczną i ideologią, i choć generowana dzięki muzyce energia doskonale nadawała się do tego celu, nie mniejszą rolę odgrywały akcje plastyczne oraz wszelkie dostępne wówczas formy wypowiedzi artystycznej¹⁶³. Tworzone w tym czasie prace i używane w nich symbole zostały częściowo przejęte przez grupę Irwin¹⁶⁴ po założeniu kolektywu Neue Slowenische Kunst.

Artyści deklarowali: „Oryginalność jest iluzją fałszywych rewolucjonistów, ale nasze podstawowe źródło inspiracji, wzorce, które nie są wzorcami ze względu na swoją formę, ale właściwym materiałem manipulacji Laibach, to: produkcja przemysłowa, Nazi-Kunst, totalitaryzm, Tayloryzm, brutyzm... i oczywiście disco”¹⁶⁵. Podkreślić należy otwartość tej definicji, wskazującej na łączenie elementów awangardowych

¹⁶¹ Dodać jednak należy, że w tym okresie wielu przedstawicieli młodego pokolenia Jugosławii, w tym Słoweńców, zaczęło identyfikować się z tożsamością „jugosłowiańską”, nie zaś etniczną. Zob.: A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 106.

¹⁶² Od kilku lat Laibach realizuje nowe projekty z obszaru sztuk wizualnych.

¹⁶³ Laibach, *Laibach. The Influencers Festival 2006*, [online:] <http://theinfluencers.org/en/laibach> [dostęp 15.03.2012].

¹⁶⁴ Kwestia symboliki przejętej od Laibach poruszona została w rozdziale trzecim, przy analizie serii prac Irwin *Was ist Kunst?* oraz *Ikony*.

¹⁶⁵ *XY-nierozwiązany. Laibach, 23.06.1983, TV Tednik, Lublana*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 32.

ze zjawiskami z szeroko rozumianej kultury współczesnej, nie wyłączając kultury popularnej.

Pierwsza wystawa – *Ausstellung Laibach Kunst*, prezentująca malarstwo, grafikę i muzykę odtwarzaną z taśm, miała miejsce w Studenckim Centrum Kultury w Belgradzie, gdzie członkowie grupy odbywali w 1981 roku służbę wojskową. Pierwszy koncert zespołu odbył się w styczniu 1982 roku w nowo założonym klubie Disco FV¹⁶⁶ w Lublanie. Towarzyszyła mu instalacja *Žrtve letalske nesreče* (Ofiary wypadku lotniczego)¹⁶⁷.

W tym samym roku Laibach wziął udział w festiwalu Novi Rock w Lublanie. Pamięć o tym wystąpieniu zachowała się w dużej mierze dzięki słynnej fotografii, przedstawiającej stojącego na scenie, ubranego w wojskowy mundur, ówczesnego lidera grupy, Tomaža Hostnika¹⁶⁸. Po raz ostatni wystąpił on z zespołem na festiwalu Yu-rock Alternativa w Zagrzebiu w 1982 roku. Kilkanaście dni później popełnił samobójstwo¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Klub i projekt prowadzony przez amatorską grupę teatralną o nazwie FV 112/15 (nazwa oznacza zakodowany zwrot *C'est la guerre!* – Jest wojna!). FV 112/15 przekształciła się później w zespół muzyczny Borghesia. Od 1982 roku grupa *FV 112/12* organizowała program *Disko Student* (od 1982 roku nazwa została zmieniona na *Disko FV*). Zob: I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., 137.

¹⁶⁷ Informacje o datach, miejscu, oraz krótki opis poszczególnych wydarzeń z lat 1980–2009 zostały zaczerpnięte z kalendarium wydarzeń w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 182–183.

¹⁶⁸ Koncert ten, podobnie jak wystąpienie w programie telewizyjnym TV Tednik w 1983 roku, oraz motywy wykorzystywane we wczesnych pracach graficznych, omówione zostały szczegółowo w rozdziale trzecim w kontekście geografii artystycznej.

¹⁶⁹ Samobójstwo Tomaža Hostnika było także jednym z najbardziej wstrząsających wydarzeń w historii Laibach. Spotęgowało ono wówczas falę oburzenia wśród opinii publicznej i wywołało silną krytykę medialną wobec grupy. Tomaž Hostnik pozostawił list pożegnalny, *Apologię Laibach*, odczytaną później przez Igora Vidmara w poświęconej liderowi Laibach audycji w Radiu

W kwietniu 1983 roku w galerii ŠKUC w Lublanie, Laibach po raz pierwszy publicznie zaprezentował „nieznany wcześniej, a samo identyfikujący się koncept – »Retroawangardę monumentalną«”¹⁷⁰, wystawę prezentującą zarówno przyjętą przez grupę strategię retroawangardy, jak i aspekt „monumentalizmu” obecnego w realizacjach i postawie Laibach, na który szczególną uwagę zwrócił Alexei Monroe.

W 1983 roku czasopismo „Nova revija” opublikowało, sporządzony już w roku 1982, manifest Laibach Kunst zatytułowany¹⁷¹ *10 Przedmiotów Przymierza*¹⁷². Najistotniejsze z zapisanych w dokumencie punktów dotyczyły kwestii przyjęcia modelu zespalającego sztukę i politykę, przyjęcia zasady kolektywizmu i odrzucenia indywidualizmu, zaadoptowania organizacyjnego systemu produkcji przemysłowej, użycia – wzorem *ready mades* Duchampa – gotowych elementów składających się na własną estetykę, a także użycia języka manipulacji w celu ochrony przed byciem zmanipulowanymi.

Študent. Często podawana jest informacja, iż śmierć Hostnika nastąpiła przez powieszenie na *kozolcu*, stojaku do suszenia słomy, typowym dla krajobrazu wsi słoweńskiej. Faktowi temu nadaje się znaczenie ostatniego, symbolicznego gestu wykonanego przez Hostnika.

¹⁷⁰ A. Monroe, *Laibach Kunst i sztuka całkowitej niekompatybilności*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja-23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 128.

¹⁷¹ Po raz pierwszy opublikowane pod tytułem *Akcja w imieniu idei*, „Nova revija” 1983, r. II, nr 13/14. Także w: Laibach, *10 przedmiotów przymierza*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 47. Laibach mówi o tym także w wywiadzie dla gazety „Delo”. Zob.: M. Milosavljevič, *Laibach. Na naših koncertih se pleše, kakor mi igramo*, „Delo” 1997, nr 118, s. 40.

¹⁷² Ze względu na jednoznaczne skojarzenie terminu i w obawie przed utożsamieniem propozycji Laibach z kolejnym zjawiskiem artystycznym członkowie grupy unikali jednak określenia „manifest”.

Marcel Štefančič uważa, że estetyka Laibach była efektem procesu „teatralizacji wszystkich tych heterogenicznych, socjalistycznych, retrototalitarnych fragmentów nowej doby [...] kryzysologii i megalomanii, która zaczęła się wraz z pogrzebem Tito, kontynuowana była wraz z pierwszymi objawieniami w hercegowińskim Medjugorje (1981) i kończyła się zimową olimpiadą w Sarajewie (1984)”¹⁷³. Jego zdaniem Laibach skutecznie realizował przesłanie hasła, które pojawiło się po śmierci przywódcy kraju: „Po Ticie – Tito”. Po Ticie przyszedł Laibach jako jego wcielenie – niezłomny, fanatyczny, niezniszczalny i niedościgniony w identyfikacji z systemem¹⁷⁴. Ówczesna retoryka oficjalnych przemówień i pisemnych odezów, przyswajanych zwykle jedynie na poziomie formy, nie treści, posłużyły grupie Laibach jako wzorzec dla zbudowania swoistej estetyki i języka przekazu, a także hierarchicznej struktury, schematu organizacyjnego, analogicznego do tego, który obowiązywał w byłej Jugosławii. Tym samym inicjatywa ta stawała się parodią praktyki społecznej.

Taras Kermauner był jednym z pierwszych obserwatorów rozwoju artystycznego grupy, który rozważał jej propozycję również w kontekście „śmiertelnej powagi” przeciwstawianej „żartobliwej prowokacji”¹⁷⁵. Zagadnienie specyficznego poczucia humoru artystów rozważał także, wiele lat póź-

¹⁷³ M. Štefančič Jr, *Teror Zgodovine: Kako je Laibach na začetku osemdesetih premaknil nacijo, partijo in filozofijo*, Lublana: UMco d. d. 2012, s. 51.

¹⁷⁴ Tamże.

¹⁷⁵ Określenia takie zawiera tekst Tarasa Kermaunera $X+[-]II=$, pierwotnie umieszczony przez „Nową reviję” jako komentarz do manifestu Laibach w tym samym numerze magazynu z 1983 roku. Podobno redakcja zgodziła się na publikację tekstu grupy tylko pod warunkiem, że towarzyszyła mu będzie interpretacja Kermaunera. Zob.: T. Kermauner, $X+[-]II=?$ [*Thumaczenie na język polski*], w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 47.

niej, Alexei Monroe, przy okazji wystawy grupy w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2009 roku¹⁷⁶. Wśród prezentowanych na niej eksponatów znalazł się ceramiczny odlew nawiązujący do „incydentu podczas warszawskiej konferencji prasowej w 1983 roku. Gdy Laibach publicznie ogłosili się komunistami¹⁷⁷, jeden z gości, z uśmiechem na twarzy, wręczył grupie prezent – owinięty w oficjalny organ PZPR, »Trybunę Ludu«, jeszcze ciepły, fekalny podarek¹⁷⁸. W kategoriach żartu z pewnością nie potraktował propozycji Laibach Jure Pengov, gospodarz programu publicystycznego, do udziału w którym zaproszono grupę w czerwcu roku 1983. Już kilka dni po jego emisji, na Laibach nałożony został zakaz występów pod tą nazwą na terenie Słowenii.

W 1983 roku grupa, wraz z brytyjskim zespołem Last Few Days, wyruszyła w trasę koncertową pod hasłem „Occupied Europe Tour¹⁷⁹”, obejmującą szesnaście miast w ośmiu krajach Europy. Aleš Erjavec zwraca uwagę na zróżnicowany odbiór tytułu trasy: „Dla mieszkańców Wschodu mógł on oznaczać obecną okupację, lecz sylwetki dwojga nazistów na plakacie wskazywały raczej na kontekst II wojny światowej. Dla Zachodu zaś »okupacja« znaczyć mogła albo dawną okupację faszystowską, albo zawładnięcie ich własnym terenem przez grupę Laibach i to, co sobą reprezentowała¹⁸⁰. Muzycy

¹⁷⁶ *Ausstellung Laibach Kunst. Rekapitulacja/ Recapitulation 2009*, 26 maja – 23 sierpnia 2009, Muzeum Sztuki w Łodzi. Kuratorzy: Wiktor Skok i Krzysztof Lach.

¹⁷⁷ W pewnym momencie deklaracja ta stała się przeszkodą w organizacji trasy koncertowej po Stanach Zjednoczonych.

¹⁷⁸ W. Skok, *Laibach Kunst Rekapitulacja-spektakl monolitu*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja-23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 5 oraz A. Monroe, *Laibach Kunst...*, dz. cyt., s. 131.

¹⁷⁹ W 1986 roku ukazała się płyta Laibach pod tym tytułem.

¹⁸⁰ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 108.

zawitali również do Polski, gdzie zagrali cztery koncerty, w Krakowie, Warszawie, Toruniu i Wrocławiu, budząc skrajne emocje. Jeden z uczestników wydarzenia wspomina, iż było to szokujące widowisko. Jako tło dla wykonywanych utworów wykorzystano nieme obrazy przedstawiające między innymi przemówienie generała Jaruzelskiego, ćwiczenia Wehrmachtu, oraz film o więźniach obozu koncentracyjnego¹⁸¹. Do Czechosłowacji muzycy nie zostali wpuszczeni, a koncerty w Pradze i Brnie zostały odwołane.

Aleš Erjavec pisał o grupie: „Unikając statusu gwiazdy pop Laibach utrzymał aurę niedostępności. Niczym widmo o nieograniczonej swobodzie wiódł żywot z pogranicza światów, nigdy nie poddając się bezpośrednio publicznemu oglądowi. Nie uwiodła go wizja indywidualnej sławy i podziwu publiczności”¹⁸². Cały dorobek muzyczny zespołu, początkowo utożsamianej z muzyką punk, później z elektroniką, by ostatecznie zyskać status legendy muzyki industrialnej, zasługuje na odrębne, obszerne studia. Jednak na potrzeby tej pracy, należy jedynie wskazać, że istotnym elementem jego działalności muzycznej są przeróbki istniejących już utworów, tak zwanych coverów, co jest konsekwencją realizowanej przez zespół strategii retroawangardy, „uśmiercającej” autora i negującej istnienie kopii¹⁸³.

W 1984 roku członkowie Laibach, Irwin oraz Gledališče Sester Scipion Nasice, powzięli decyzję o utworzeniu kolektywu Neue Slowenische Kunst¹⁸⁴. Za główny powód jego odwołania podaje się rozwiązanie problemu zakazu publicznych

¹⁸¹ J. Szubrycht, *Laibach: Do hymnu!*, [online:] <http://muzyka.onet.pl/10173,1377475,0,2,wywiady.html> [dostęp 10.05.2011].

¹⁸² A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 108.

¹⁸³ Więcej na ten temat przy omówieniu strategii *retroawangardy*.

¹⁸⁴ 7 października 1984 roku.

występów, nałożonego na Laibach i możliwość kontynuowania rozwiniętych przez tę grupę motywów – estetyki i głównych strategii-retroawangardy i nadutożsamienia. „Neue Slowenische Kunst oparta była na oryginalnych, estetycznych i ideologicznych zasadach i pomysłach Laibach Kunst – jej powstanie było rezultatem oficjalnego zakazu działalności Laibach”¹⁸⁵. Należy jednak podkreślić, iż każda z grup konstytutywnych stanowiła wówczas znaczący element artystycznej sceny słoweńskiej i każda z nich wniosła istotny wkład twórczy do funkcjonowania kolektywu, w ramach którego od początku jasno zdefiniowane były obszary, w których poruszały się poszczególne sekcje.

Pomimo nałożonego na Laibach zakazu, w grudniu 1984 roku, w hali Malči Belič w Lublanie, zespół zagrał koncert upamiętniający postać pierwszego wokalisty grupy, Tomaža Hostnika. Zamiast nazwy zespołu, na plakatach figurował czarny, równoramienny krzyż. Ten sam symbol znalazł się na pierwszym, wydanym przez wytwórnę galerii ŠKUC – R.o.p.o.t. (słow. hałas), albumie grupy w 1985 roku. „Debiutancka płyta zawierała charakterystyczną dla Laibach mieszankę wagnerowskich trąb, wojskowych werbli, atonalnych elementów orkiestralnych, fragmentów patriotycznych przemówień Tity oraz surowego głosu frontmana grupy”¹⁸⁶.

Spośród wielu wydarzeń, wystaw i zagranicznych koncertów, warto wspomnieć o udziale Laibach w festiwalu wideo międzynarodowego ruchu „Infermental” w 1985 roku w Zachodnim. Informacja o wzięciu udziału w tej inicjatywie artystycznej jest istotna w kontekście ograniczonych

¹⁸⁵ *Laibach 1980–2009*, dz. cyt., s. 186.

¹⁸⁶ Tamże.

możliwości komunikacyjnych pomiędzy środowiskami bloku wschodniego¹⁸⁷.

Najważniejszą wspólną realizacją kolektywu Neue Slowenische Kunst był spektakl *Krst pod Triglavem* z 1986 roku w reżyserii Dragana Živadinova (teatr Scipion Nasice), ze scenografią Irwin (i powołanego w 1984 roku Nowego Kolektywizmu) oraz muzyką Laibach. Przedstawienie to, jako jedno z kluczowych inicjatyw dla analizy twórczości NSK w kontekście geografii artystycznej, omówione zostało w kolejnym rozdziale.

W 1986 roku Laibach rozpoczął współpracę ze szkockim tancerzem i choreografem Michaeliem Clarkiem, czego efektem było kilkanaście występów w Londynie i Manchesterze. W 1987 roku zespół współpracował z hamburskim Deutsches Schauspielhaus przy realizacji *Makbeta*. Ten sam rok przyniósł również pierwszy w Lublanie koncert od czasu zakazu, oraz album *Opus Dei* wydany przez brytyjską wytwórnię płytową Mute Records¹⁸⁸.

Na trasie promującej płytę *Sympathy for the Devil* w 1989 roku znalazł się także Belgrad, w którym od dwóch lat władzę sprawował Slobodan Milošević. Elementem koncertu-show prezentowanego dwukrotnie przez Laibach, była projekcja niemieckich filmów propagandowych z okresu II wojny światowej przedstawiających bombardowanie stolicy Jugosławii,

¹⁸⁷ Ruch „Infermental” (*fermentum – mental*) był pierwszym międzynarodowym magazynem na kasetach wideo, zainicjowanym w roku 1980 przez Gábora i Verę Bódy. Projekcje sztuki z okresu lat 80., a zatem sztuki aktualnej, prezentowane przez polskiego artystę i historyka sztuki, Józefa Robakowskiego, związanego z ruchem „Infermental”, ukazywały między innymi działalność Laibach. Prowadzona przez Robakowskiego od 1971 roku Galeria Wymiany/Exchange Gallery w Łodzi była także polskim biurem kontaktowym tego międzynarodowego ruchu artystycznego. Zob.: [online:] <http://www.infermental.de/genesis.htm>. [dostęp 01.10.2013].

¹⁸⁸ Była to pierwsza z płyt Laibach wydana przez Mute Records.

z towarzyszącą im ścieżką dźwiękową w postaci burzliwych przemówień Miloševića. Po koncercie Peter Mlakar, w charakterystycznym dla siebie oratorskim stylu, przemówił do serbskiej publiczności, ostrzegając przed nadciągającą wojną i klęską. Wydarzenie to miało szczególne znaczenie zarówno w kontekście działań wojennych rozpoczętych w kolejnej dekadzie, jak w kontekście bardzo napiętych już relacji pomiędzy Słowenią i Serbią. W wystąpieniu Laibach władze w Belgradzie podejrzewały nawet sabotaż rządu w Lublanie.

W grudniu 1990 roku, po ostatniej trasie koncertowej przed rozpadem Jugosławii „Farewell Yugoslavia Tour”, Laibach po raz pierwszy w swojej historii wystąpił w Trbovlje, prowokacyjnie, pod hasłem: „Dziesięć lat Laibach – dziesięć lat słoweńskiej niepodległości”. Hasło to niezwykle przewrotne także w kontekście przeprowadzonego zaledwie trzy dni wcześniej referendum, w którym Słowenci przeważającą większością poparli ideę niepodległości kraju i odrzucenia przynależności do jugosłowiańskiej struktury federacyjnej. W tym też roku nastąpiło przekształcenie się kolektywu NSK w NSK State.

Tytuł albumu wydanego przez Laibach w 1992 roku nosił cechy symbolicznego pożegnania z okresem lat osiemdziesiątych i wejścia w nowy, nieznaną obszar. *Kapital* to także nazwa projektów realizowanych w tym czasie niezależnie również przez pozostałe grupy kolektywu.

W tym samym roku NSK State zainicjowało projekt *Ambasada NSK Moskwa*, i proklamowało powstanie NSK State in Time¹⁸⁹, Państwa w Czasie. Należy jednak zaznaczyć, iż członkowie Laibach osobiście nie uczestniczyli w spotkaniu

¹⁸⁹ Piotr Piotrowski w zakończeniu do „Awangardy w cieniu Jałty” nawiązuje do tego projektu, jego autorstwo wyraźnie przypisując grupie Irwin. Zob.: P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 469–470.

moskiewskim, prezentowane natomiast w ramach wystawy były ich plakaty i klipy wideo. W moskiewskim mieszkaniu na Leninskim Prospeckie¹⁹⁰ odbywały się także przedstawienia teatru Noordung¹⁹¹.

Powracający jak bumerang temat totalitaryzmu i domniemanych politycznych poglądów faszystowskich grupy Laibach i NSK, objawił się w mediach ponownie w roku 1993, za sprawą artykułu opublikowanego przez magazyn „Slovenec”, zatytułowanego *Słowenia eksportuje neonazizm?* Przez kraj przetoczyła się wówczas intensywna dyskusja związana z tą kwestią, jak również z zagadnieniem rzekomego finansowania działalności grupy ze środków państwowych¹⁹².

Wydana w 1994 roku płyta *NATO*, miała wydzźwięk jawnie krytyczny wobec stanowiska sił międzynarodowych w sprawie wojny w Jugosławii. Promocja albumu w 1995 roku dotarła także do okupowanego Sarajewa. W ramach jednej z ostatnich wspólnych akcji kolektywu, w tamtejszym Teatrze Narodowym, otwarta została Ambasada NSK Država Sarajevo. Przestrzeń ta proklamowana została tymczasowym terytorium tego państwa, a biuro paszportowe wydawało paszporty NSK¹⁹³.

W ramach obchodów Europejskiego Miesiąca Kultury w Lublanie w 1997 roku, Laibach wystąpił w Cankarjev

¹⁹⁰ W nawiązaniu do wywodzącego się z ZSRR nurtu Apt-Art, ekspozycji w prywatnych mieszkaniach. Zagadnienie to omówione zostało w rozdziale trzecim.

¹⁹¹ M. Megla, *Med Vzhodom in Zahodom*, „Mladina” 1992, nr 22, s. 38–40.

¹⁹² Tym niemniej, z ankiety przeprowadzonej wówczas wśród mieszkańców Lublany wynika, iż jedynie kilka procent skłonnych było przypisać członkom grupy poglądy faszystowskie. Ponad 30 % respondentów twierdziło, że zespół w ogóle nie jest jej znany. Zob.: M. Megla, *Neue Slowenische Eksport*, „Mladina” 1994, nr 3, s. 16–19 oraz np. V. Zalar, *Laibach odgovarja Slovincu*, „Slovenec” 1994, nr 6, s. 3.

¹⁹³ Niektóre z nich były z powodzeniem wykorzystywane do przekraczania granic w czasie wojny na Bałkanach. Więcej na ten temat w rozdziale trzecim.

dom, głównej przestrzeni koncertowej kraju. Towarzyszyła mu Słoweńska Orkiestra Filharmoniczna, wydarzenie rejestrowane było przez liczne media, a na widowni obecny był prezydent Milan Kučan oraz przedstawiciele zagranicznych delegacji. Jednak po tym doświadczeniu filharmonicy zrezygnowali z dalszej współpracy z zespołem, a oprawa wizualna koncertu i przemowa Petera Mlakara podobno sprowokowały arcybiskupa Franca Rode i niektórych polityków do opuszczenia sali¹⁹⁴. Pomimo to, zdaniem etnologa Janeza Bogataja, te właśnie dwa wspomniane wydarzenia muzyczne, z roku 1990 i 1997, były dla Laibach momentami kluczowymi w kontekście przejścia od „alternatywy” do „elitarności”¹⁹⁵.

W 2003 roku grupa zorganizowała performance *Einkauf*: w mundurach oficerów armii niemieckiej z okresu II wojny światowej. Z rekwizytem w postaci wózka sklepowego muzycy przemierzali jedno z centrów handlowych Lublany. W roku 2012 w ramach londyńskiego sympozjum poświęconego historycznym aspektom Neue Slowenische Kunst¹⁹⁶, Laibach zagrał swój „monumentalny” koncert w Hali Turbin. Naturalnie, jak już zaznaczono, powyższa prezentacja dokonań grupy jest bardzo skrócona i ograniczona do perspektywy sztuk wizualnych i geografii artystycznej¹⁹⁷.

¹⁹⁴ M. Milosavljevič, *Laibach. Na naših ...*, dz. cyt.

¹⁹⁵ Przy czym należy tu zaznaczyć, iż granica pomiędzy oba tymi pojęciami wydaje się w Słowenii nieco nieostra. Mianem jednocześnie alternatywnej i elitarnej można na przykład określić główną instytucję wystawienniczą sztuki współczesnej, Moderną galeriję.

¹⁹⁶ Por.: J. Szczepanik, *Ekspozycje w ramach londyńskiej wiosny Neue Slowenische Kunst. Czas na nowe państwo!*, [online:] <http://www.obieg.pl/teksty/25644> [dostęp 01.09.2013].

¹⁹⁷ Najbardziej kompleksową polską publikacją na temat grupy Laibach, jest katalog wspomnianej już wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2009 roku, a spośród pozycji zagranicznych, warto zwrócić uwagę na publikacje Alexeia Monroe’a.

Sester Scipion Nasice, Rdeči Pilot, Kosmokinetični Kabinet Noordung. 13 października 1983 roku Dragan Živadinov, Eda Čufer i Miran Mohar powołali grupę teatralną, Gledališče Sester Scipion Nasice. Nazwa nadana została na cześć rzymskiego konsula, który nakazał zniszczenie rzymskiego teatru¹⁹⁸. „Swoje własne zniszczenie grupa teatralna zapowiedziała już w 1983 roku w manifeście założycielskim. [...] Po wykonaniu założonego przez nią »planu czteroletniego«, powinien nastąpić proces »samozawieszenia«, który finalnie zakończy się »aktem samouniżenia« w roku 1987”¹⁹⁹.

Grupa przejęła tradycję eksperymentów awangardowych podejmowanych w teatrze słoweńskim od lat pięćdziesiątych, które w latach osiemdziesiątych przybrały formę bardzo polityczną²⁰⁰. Monroe podkreśla, iż teatr kierowany przez Dragana Živadinova, posługując się metodą retrogardy, był najbardziej „rusofilską komórką NSK”, wprowadzającą na scenę postaci z historii awangardy rosyjskiej²⁰¹ oraz ruch i stroje charakteryzujące się estetyką konstruktywistyczną. Inke Arns wskazuje na istotną dla tego reżysera metodę biomechaniki Wsiewołody Meyerholda, przybierającą formy całkowitej kontroli nie tylko nad aktorami, lecz także nad widzami. Sam Živadinov

¹⁹⁸ Publius Cornelius Scipio Nasica Corculum ok. 159 r. p.n.e. sprzeciwił się zbudowaniu stałego teatru w Rzymie. Mimo to teatr został zbudowany, a wówczas Cornelius Scipio Nasica stworzył sentaroski dekret nakazujący jego zburzenie, jako budowli „bezużytecznej i niebezpiecznej” dla publicznych moralii. Zob.: *Livius. Articles on Ancient History*, [online:] <http://www.livius.org/li-ln/livy/periocbae/periocbae048.html> [dostęp 01.10.2013].

¹⁹⁹ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 60.

²⁰⁰ James Gow i Cathie Carmichael wymieniają wśród nich m. in. powojenną Scenę 57 (Oder 57), teatr alternatywny powołany przez młodych słoweńskich artystów i autorów. Zob.: J. Gow, C. Carmichael, *Slovenia...*, dz. cyt., s. 92–97. Do grupy tej należał także Dominik Smole, który zaadaptował poemat France Prešerna *Chrzest nad Sawicą* na potrzeby przedstawienia *Chrzest pod Triglavem* (1986) – najpełniejszej realizacji wspólnych działań NSK.

²⁰¹ A. Monroe, *Interrogation Machine. Laibach and NSK*, Londyn: Massachusetts Institute of Technology – Cambridge 2005, s. 89.

podkreśla raczej rolę inspiracji teatrem okrucieństwa Antonina Artauda, co staje się zrozumiałe oglądając zapis przygotowanych przez niego przedstawień, podczas których z podłogi sceny, na której występują aktorzy, wystają głowy widzów²⁰². Za wzór „retrogardywnym happeningom» zespołu służyły sztuki teatralne przede wszystkim Brechta i Tollera, które były przez Scipion Nasice modyfikowane i aktualizowane. Obrazy sceniczne i muzyka były opracowywane i dopasowane na potrzeby materiału przez Irwin i Laibach. W ten sposób przedstawienia Scipion Nasice stawały się kompleksowym, rozbudowanym semiotycznie performance²⁰³.

Poza Draganem Živadinovem i personaliami głównych współpracowników, także w ramach założonego później kolektywu NSK, członkowie teatru pozostawali anonimowi, a skład osobowy zmieniał się w zależności od przedstawienia, gdyż aktorzy pochodzili z różnych teatrów.

Należy tu podkreślić, iż teatr od momentu założenia, definiował siebie jako państwo. Manifest grupy, „*Pierwszy List Siostrzany* z lat 1983–1984 deklarował: »Teatr nie jest pustą przestrzenią. Teatr jest Państwem.« [...] Grupa zastrzegła brak stałej sceny i chęć zjednoczenia wszystkich instytucji teatralnych kraju²⁰⁴. Próba realizacji tego ambitnego i utopijnego celu nastąpiła w październiku 1984 roku w postaci, uwiecznionego przez Irwin na obrazie, wydarzenia *Vstajenje Gledališča Sester Scipion Nasice* (Zmartwychwstanie Teatru Sióstr Scipion Nasice). »Siostry« obwieściły równocześnie w czterech

²⁰² *Kosmokinetični Balet Molitveni Stroj Noordung* („Prayer Machine Noordung” – „Maszyna do modlitwy Noordunga”)1993/2007. We współpracy z Słoweńskim Narodowym Teatrem, Operą i Baletem oraz Cankarjev dom Lublana – Centrum Kulturalnym i Kongresowym. Choreografia: V. Bassara, muzyka: 600, 000 V.K., Postprodukcja: Studio Meg Lublana.

²⁰³ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 18.

²⁰⁴ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 112.

słoweńskich miastach swoje „zmartwychwstanie” w formie zjednoczonego teatru słoweńskiego²⁰⁵.

W dokumencie założycielskim pierwszy okres funkcjonowania teatru został podzielony na cztery fazy: (1984) nielegalną, działania „w podziemiu”, podczas której zrealizowano przedstawienie *Retrogardistični dogodek Hinkemann*, fazę egzorcystyczną (1985) z *Retrogardističnim dogodkiem Marija Nablocka* oraz fazę retroklasyczną (1986) z realizacją największego wspólnego projektu Neue Slowenische Kunst, *Krst pod Triglavom* na scenie prestiżowej instytucji Cankarjev dom w Lublanie. Zakończeniem pierwszego okresu był akt „samounicestwienia” w roku 1987. „Wszystkie fazy należy rozumieć jako zaplanowany, stopniowy i sukcesywny postęp ze sfery »nieoficjalnej« do »oficjalnej«²⁰⁶. Monroe podkreśla, że początkowy okres działalności teatru określany jako undergroundowy, przypominał atmosferą „nielegalne” akcje organizowane w tym czasie przez Laibach²⁰⁷.

Pierwszy spektakl Teatru Sester Scipion Nasice odbył się w styczniu 1984 roku w niewielkim pomieszczeniu prywatnego mieszkania w Lublanie. *Retroawangardowe zdarzenie Hinkemann* obejrzało 37 widzów. Zgromadzeni w określonym, umówionym wcześniej miejscu i czasie, przekazywani byli kolejnym, ucharakteryzowanym aktorom-przewodnikom, symbolizującym „państwo”, „religię” i „sztukę”²⁰⁸.

Drugi spektakl, *Retrogardistični dogodek Marija Nablocka*, był pierwszym przedstawieniem powstałym we współpracy z innymi grupami wchodzącymi w skład NSK – Laibach

²⁰⁵ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 63–64.

²⁰⁶ Tamże, s. 60. W 1992 roku Dragan Živadinov wyodrębnił w swojej do-tychczasowej twórczości trzy fazy, z których pierwszą, kiedy współpracował z Edą Čufer i Miranem Moharem, określił mianem „heroicznej”.

²⁰⁷ A. Monroe, *Interrogation...*, dz. cyt., s. 89.

²⁰⁸ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 63.

i Irwin. W tej konstelacji – z muzyką Laibach i scenografią Irwin – odbywały się następne przedstawienia teatru. Premiera spektaklu miała miejsce w maju 1985 roku w domu mieszkalnym: „Wnętrze pomieszczenia, w którym się odbywał, imitowało wnętrze świątyni. Składająca się z 27 zaproszonych gości publiczność, widziała na specjalnie skonstruowanej scenie jedynie głowy widzów²⁰⁹. [...] Bezpieczny dystans pomiędzy publicznością i aktorami został zniesiony i obie strony znajdowały się bardzo blisko siebie²¹⁰. Monroe, analizując sposób traktowania publiczności, zauważyła tu podobieństwo do strategii stosowanej przez Laibach. Przytacza także sytuację z festiwalu w Edynburgu, którego organizatorzy byli wyraźnie zaniepokojeni naruszeniem zasad bezpieczeństwa wynikających ze sposobu usytuowania widzów. Odpowiedzią na ich wątpliwości miał być argument, iż praktyka teatralna Živadinova opiera się na systemie totalitarnym, a bezpośrednia przemoc ze strony państwa zastąpiona jest tu jedynie przemocą symboliczną²¹¹.

W latach 1983–1985 następowało stopniowe zwiększanie skali projektów. Trzecie wydarzenie było produkcją bardzo prestiżową, prezentowaną z okazji otwarcia nowej, głównej przestrzeni scenicznej Słowenii, Cankarjev dom. *Krst pod Triglavom* (Chrzest pod Triglavem), rozpoczynający fazę retro-klasyczną rozwoju Teatru Sester Scipion Nasice, stał się największą na ówczesny moment produkcją teatralną w Słowenii i najpełniejszym aktem kolektywnego współdziałania

²⁰⁹ W innym miejscu Arns wyjaśnia, że w przypadku kilku przedstawień widzowie byli podzieleni na dwa rodzaje publiczności: obserwatorów miejscowych (*topičnih*) i obserwatorów utopijnych (*u-topičnih*). Jedna grupa zajmowała miejsce, tak jak w tym przypadku, na scenie, druga na widowni. Zob.: I. Arns: *Avantgarda v zvratem ogledalu*, Lublana: Maska 2006, s. 169. Zgodnie z terminologią Živadinova „widzowie” znajdowali się na scenie, a „publiczność” na widowni.

²¹⁰ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 64–65.

²¹¹ A. Monroe, *Interrogation...*, dz. cyt., s. 89.

Neue Slowenische Kunst²¹². Przedstawieniu temu poświęcono więcej uwagi w rozdziale trzecim.

Akt samounicestwienia Teatru Sester Scipion Nasice miał być połączony z udziałem w celebracji Dnia Młodzieży w 1987 roku²¹³. Wówczas to, poprzez organizację masowej inscenizacji o wadze państwowej, teatr doprowadzić miał do swojego unicestwienia²¹⁴. Równoległe z samorozwiązaniem Scipion Nasice założony został kolektyw teatralny Kozmokinetično Gledališče Rdeči Pilot (Kosmokinetyczny Teatr Czerwony Pilot, 1987–1990), nazwą nawiązujący do słoweńskiego czasopisma futurystycznego „Rdeči Pilot” z 1922 roku.

Jak wskazuje Inke Arns, zarówno przedstawienia Teatru Sióstr Scipion Nasice, jak i Czerwonego Pilota, nie przedstawiały spójnej fabuły, będąc rodzajem „jednominutowych dramatów”, krótkiej wymiany zdań pomiędzy dwiema lub więcej postaciami. „Występujące osoby nie prezentują się jako indywidualności, lecz przedstawiają odindywidualizowane postacie, które określane są jedynie przez funkcję, którą spełniają: W przedstawieniu *Hinkemann* takimi postaciami są Siostra, Artysta, Naukowiec, Ludzie, Prezydent i Anioł; [...] W określonych sytuacjach postacie są określone imiennie: Architekt jako Wsiewołod Meyerhold, Malarz jako Bertolt Brecht a Poeta jako Antonin Artaud. W innych spektaklach występują postaci mitologiczne: Črtomir i Bogomila (w *Krst Pod Triglavom*), Jazon i Medea (w *Dramski Observatorij Fiat*)”²¹⁵.

Nawiązania do konstruktywizmu i futuryzmu szczególnie widoczne były w produkcjach Czerwonego Pilota, do

²¹² Tamże, s. 90.

²¹³ Zob.: A. Monroe, *Interrogation...*, dz. cyt., s. 90. Afera plakatowa omówiona została w rozdziale trzecim.

²¹⁴ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 67.

²¹⁵ Tamże, s. 61.

kórych należą: *Dramski Observatorij Fiat* (1987), *Baletni Observatorij Fiat* (1987), *Baletni Observatorij Zenit* (1988) oraz *Dramski Observatorij Zenit* (1988), jak również *Dramski observatorij Kapital* (1990).

Jak podkreśla Monroe, „scenariusz i teksty bardzo przypominały niektóre utopijno-heroiczne i mistyfikujące teksty Laibach, z podobną mieszanką naukowego i mistycznego języka, co jest doskonale widoczne na przykładzie *Observatorium Dramatycznego Zenit*, najsłynniejszej produkcji Czerwonego Pilotu²¹⁶. Pierwsze przedstawienie odbyło się na opuszczonym torowisku stacji kolejowej w Lublanie, w przebudowanym na kształt futurystycznej, srebrnej rakiety wagonie towarowym. Widzowie wchodzili w całkowitą ciemność, po czym do ich uszu dochodziły gwałtowane pognaglenia w języku niemieckim, a oni sami włączani do ciasnej przestrzeni, w której odbywało się przedstawienie. Na ścianach i suficie odwzorowany był pejzaż alpejski, a wśród wprowadzonych elementów scenografii znalazły się motywy typowe dla NSK. Zdaniem Monroe’ a spektakl ten w pewnym stopniu stanowił kontynuację zapoczątkowanego w przedstawieniu *Chrzest pod Triglavem* badania relacji pomiędzy słoweńska historią i chrześcijańską ideologią²¹⁷. „Czerwony Pilot objechał ze sztuką tory kolejowe Europy. W marcu 1990 roku w Zagrzebiu, zmierzający do »Jugosławii Zachodniej« wagon »sceniczny« połączono ze »wschodnim«, »odpalonym« w Suboticy, na północ od Belgradu”²¹⁸. Projekty te stanowiły rodzaj przygotowania do symbolicznego „wskrzeszenia” przez Dragana Živadinova historycznej figury Hermana Potočnika Noordunga, pioniera słoweńskiej astrofizyki,

²¹⁶ A. Monroe, *Interrogation...*, dz. cyt., s. 91.

²¹⁷ Tamże, s. 93.

²¹⁸ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 112.

który jako jeden z pierwszych zajął się problemami eksploracji przestrzeni kosmicznej²¹⁹.

W roku 1990 Živadinov ustanowił Kozmokinetični kabinet Noordung (Kosmokinetyczny gabinet Noordung) i pięć lat później ustalił końcowy moment jego funkcjonowania na rok 2045. Rozpoczął tym samym okres działań łączących sztukę z przestrzenią kosmiczną i stanem nieważkości, okres tak zwanej sztuki postgrawitacyjnej.

Dramski Observatorij Kapital w 1990 roku był pierwszym z przedstawień, którego bohaterem stała się postać słoweńskiego astrofizyka. Drugim spektaklem był balet *Molitveni stroj Noordung* (1993) zrealizowany z okazji setnej rocznicy urodzin Potočnika. Libretto spektaklu, podzielone na dwadzieścia trzy krótkie epizody, oferowało rozwiązanie problemu podróży w przestrzeni, pod warunkiem posiadania wiary i „użycia” maszyny do modlitwy, kierowanej przez siłę ponaddźwiękową²²⁰. Lekkość i subtelnosc ruchu tancerzy baletowych, została tu zestawiona z estetyką sceniczną kojarzącą się z konstruktywizmem i futuryzmem. Podjęcie tematyki religijnej²²¹ kontrastowało z elementami „teatru okrucieństwa, bowiem widzowie, ponownie (jak

²¹⁹ Noordung to pseudonim Hermana Potočnika (1892–1929), słoweńskiego badacza. W Berlinie w 1929 roku została opublikowana jego praca „Problemy przestrzeni kosmicznej” – H. Potočnik Noordung, *The Problems of Space Travel. The rocket motor*. Lublana: KSEVT 1929/2010. Wcześniejsze edycje: Richard Carl Smith & Co., Berlin 1929; NASA History Office. Waszyngton D.C. 1995.

²²⁰ S. Pelko, *Dragan Živadinov. Molitveni stroj Noordung*, „Maska” 1993, nr 2–3, s. 22–23.

²²¹ W jedynym z wywiadów Živadinov przyznaje, że jest człowiekiem głęboko religijnym, lecz nie w znaczeniu przynależności do konkretnego wyznania, lecz w sensie duchowości. I mimo iż, jak twierdzi, druga część jego osobowości zdominowana jest przez ortodoksyjny ateizm i anarchizm, nie jest to anarchia, która rozbija świat, lecz taka, która stwarza. Zob.: M. Megla, *Zapeljevanje non-stop*, „Mladina” 1991, nr 40, s. 36–39.

w *Marji Nablockiej*) usadowieni zostali na scenie, pomiędzy aktorami²²².

W 1995 roku rozpoczął się pięćdziesięcioletni projekt Noordung 1995–2045²²³, który ma się zakończyć lotem w kosmos Dragana Živadinova. Podobnie jak jego etap pośredni, performance w stanie nieważkości *Gravitacija Nič Noordung*, omówiony on został w rozdziale trzecim.

Na początku XXI wieku reżyser symbolicznie pożegnał się z artystami, widzami oraz istotnymi dla rozwoju sztuki słoweńskimi formacjami XX wieku, takimi jak grupa OHO i NSK. Obecnie artysta kontynuuje działania na pograniczu praktyki teatralnej i nauki o przestrzeni kosmicznej. W dużej mierze dzięki jego staraniom²²⁴ we wrześniu 2012 roku w słoweńskiej miejscowości Vitanje otwarte zostało Cultural Centre of European Space Technologies (KSEVT), którego celem jest upamiętnienie postaci Hermana Potočnika Noordunga oraz edukacja w zakresie sztuki i nauki poprzez projekty łączące oba te obszary.

Irwin. Domeną grupy Irwin w ramach kolektywu Neue Slowenische Kunst były sztuki wizualne. Sekcja ta, która pracy w grupie nadawała szczególne znaczenie, po trzydziestu latach działalności wciąż pozostaje w tym samym składzie²²⁵.

²²² Kozmokinetični kabinet Noordung zrealizował także przedstawienie adresowane do młodych widzów: *1:100000000* (1994), w którym uczestniczyli oni ubrani w skafandry. Rodzice mogli obserwować spektakl leżąc na drewnianej kopule znajdującej się ponad sceną. Zob.: A. Monroe, *Interrogation.....*, dz. cyt., s. 93.

²²³ Zapowiadany już przynajmniej w 1991 roku podczas realizacji Ambasady NSK w Moskwie.

²²⁴ Jak również Dunji Zupančič i Mihy Turšiča, z którymi obecnie współpracuje w Delak Institute.

²²⁵ Tworzą ją: Dušan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek i Borut Vogelink.

Wśród zmian, jakie zaszły w obrębie twórczości artystycznej Irwin w kwestii formalnej, najistotniejszą jest chyba rezygnacja z kolektywnego sygnowania dzieł na rzecz podpisywania ich nazwiskami poszczególnych autorów²²⁶.

Podobnie jak Laibach Kunst, Irwin stanowił integralną część ruchu subkulturowego Lublany lat osiemdziesiątych. Funkcjonował najpierw pod nazwą Rrose Irwin Sélavy, stanowiącą odniesienie do jednego z pseudonimów Marcela Duchampa²²⁷, następnie R Irwin S, by ostatecznie w 1984 roku, po utworzeniu NSK, przyjąć nazwę Irwin.

W nawiązaniu do retroawangardy grupy Laibach i retrogardy całego kolektywu NSK²²⁸, fundamentalna metoda pracy używana przez Irwin przyjęła nazwę *retro-principle*. Polegała na „wykorzystywaniu i odnoszeniu się do powstałych dzieł, przeszłych trendów i idei w sposób bezładny, lecz z wyrażonym celem promowania kultury słoweńskiej”²²⁹. Do motywów przejętych od Laibach w 1984 roku, Irwin dodał elementy nawiązujące do historii sztuki europejskiej i słoweńskiej. Zdaniem Inke Arns „w świecie obrazu grupy Irwin można znaleźć cytaty z malarstwa ikonowego, [...] suprematyzmu, z nazi-stowskiej i faszystowskiej estetyki i ze sztuki narodowej; mo-

²²⁶ W jednym z wywiadów artyści wyjaśnili, iż zdecydowali się na tę zmianę w 2002 roku ze względu na „wewnętrzną dynamikę grupy, oraz poszerzenie pola dialogu pomiędzy autorami w ramach kolektywu”. Zob.: N. Bourriaud, *An Eye on ...*, dz. cyt., s. 111.

²²⁷ Po raz pierwszy Marcel Duchamp pojawił się jako Rrose Selavy w 1921 roku przed obiektywem aparatu fotografa amerykańskiego Man Raya. Tym pseudonimem podpisywał także niektóre swoje prace. Jako źródło dla nazwy Irwin słoweńscy artyści podają czasami także nazwę amerykańskiej firmy zegarmistrzowskiej. Zdaniem Arns, obie interpretacje są równie uprawomocnione. Zob. I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 41.

²²⁸ Różnica pomiędzy *retroawangardą* Laibach, *retrogardą* teatru kierowanego przez Dragana Živadinova oraz *retro-principle* Irwin, omówiona została w kolejnej części tego rozdziału.

²²⁹ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 112.

tywy orła, jelenia, siewcy, czy krzyża; portrety Lenina i Stalina pojawiają się obok religijnego kiczu; cytaty z realizmu socjalistycznego są pomieszane z motywami sowieckiej awangardy lat dwudziestych, a częściowo z zachodnim modernizmem (np. Pollockiem, Duchampem)²³⁰.

Podobnie jak pozostałe grupy NSK, artyści nie prezentowali sztuki zaangażowanej wprost, lecz budowali „krytyczną strategię »denaturalizacji« kultury socjalistycznej, jej rytuałów i znaków, dekonstruując komunistyczną »politykę widzenia«, [...] co polegało na skrajnym »nadutożsamieniu« z ideologią komunistyczną²³¹. Irwin postawił sobie za cel przeanalizowanie estetycznej sfery ideologii, uważając takie działania za najskuteczniejszą metodę odkrycia niejawnej podstawy „dającej możliwość cynicznego czerpania korzyści z ideologii, bez której żaden system nie może funkcjonować²³²”.

Zainteresowanie interpretacją dzieła w kontekście, a często także samym kontekstem, łączy tę sztukę z ideologią i polityką. Ostatnie dwie dekady działalności Irwin to dążenie do wyodrębnienia sztuki wschodnioeuropejskiej z kanonu „światowej” sztuki modernistycznej oraz trwałego jej przywrócenia, a także badanie relacji pomiędzy Wschodem i Zachodem²³³.

Choć, jak uważają sami artyści, są malarzami, a ci zajmują się malowaniem obrazów, wśród ich prac znajdują się także działania performatywne i instalacje. 1995 roku Ivan Sedej wyraził przekonanie, że prace Irwin postrzegać należy raczej na poziomie artystycznej krytyki i teorii, niż sztuki malarskiej rozumianej w sensie dosłownym, bowiem grupa ta prezentuje

²³⁰ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 18.

²³¹ P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 470.

²³² Tamże.

²³³ V. Misiano, *Emergency...*, dz. cyt.

nie jednostkowe dzieła, lecz całe projekty, mające na celu krytykę status quo i realizację manifestu artystycznego²³⁴.

Pierwsza „instytucjonalna” wystawa Irwin miała miejsce w 1983 roku w klubie studenckim Disko FV. Kolejna ekspozycja *Back to the USA*, zaprezentowana w 1984 roku w Galerii ŠKUC w Lublanie, stanowiła całkowitą rekonstrukcję krążącej wówczas po europejskich galeriach dużej wystawy o tym samym tytule. Zdaniem Arns, „ta zawłaszczona, względnie skopiowana przez R Irwin S wystawa, może uchodzić za najwcześniejsze sformułowanie konceptualnych przesłanek artystycznego kolektywu połączonego kilka miesięcy później w NSK”²³⁵.

Po utworzeniu kolektywu Neue Slowenische Kunst i przejściu tradycji wizualnej od Laibach, w 1985 roku grupa Irwin zaczęła pracę nad cyklem *Was ist Kunst?*²³⁶.

Szczególnie istotną serię prac stanowiły *Rdeči Revirji* (Czerwone Dzielnice) z lat 1985–1987. Cykl ten, poświęcony badaniu socrealistycznej ikonografii robotniczej, „bazał na drzeworytach artysty Janeza Kneza z lat pięćdziesiątych i przedstawiał fabryki górniczego miasta Trbovlje. [...] Oprócz aluzji dotyczących połączenia się artystycznych utopii z politycznymi »ideologiami zbawienia« i wynikającej z tego napiętnowanej przez Irwin ideologizacji i stopniowego unicestwienia sztuki, w serii było wyraźnie podkreślane symboliczne znaczenie miasta Trbovlje: »Rdeči Revirji« odnosi się do zaciętej walki politycznej między grupami faszystowskimi i komunistycznymi, która miała miejsce w słoweńskich miastach regionu Zasavje (Trbovlje, Zagorje i Hrastnik) w latach

²³⁴ I. Sedej, *Prostor za novo alternativo*, „Dnevnik” 1985, nr 264, s. 7.

²³⁵ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 109.

²³⁶ Który, podobnie jak podejmujące z nim dialog *Ikony* z 1998 roku, zostały omówione w rozdziale trzecim.

20. W bardziej abstrakcyjnym sensie odnosi się też do wspomnienia traumy, której doświadczono w Słowenii w czasie germańskiej kolonizacji, z której Słowenia się w końcu uwolniła, ale [fakt ten] »w nieodwracalny sposób wpływał historycznie, kulturowo i językowo na poczucie bezpieczeństwa«²³⁷. Zdaniem Mariny Gržinić, powiększenie przez Irwin formatu prac Kneza, dodanie złotych ram, użycie węgla kopalnego (jako *pas-partout*), świńskiej krwi jako barwnika i małej płyty mosiężnej w podpisie, stanowiło elementy dopełniające „logikę burżuazyjnej kultury, stałą produkcję fetyszystycznych obiektów i obrazów, [...] powtórzenie ikonografii socjalistycznego realizmu, ale z wtrąconym krwistym naddatkiem: tym, co zabarwiało życia tysięcy malarzy, artystów, których rewolucyjne abstrakcje były tłumione w krwawych czystkach Stalina»²³⁸.

Projekt *Slovenske Atene* (Słoweńskie Ateny, 1987) nawiązujący do niezrealizowanej koncepcji Plečnika, to seria pięciu dużych obrazów, na których dominuje motyw siewcy, zaczerpnięty z obrazu *Sejalec* (Siewca) z 1907 roku autorstwa słoweńskiego impresjonisty Ivana Grohara²³⁹. „Elementy obrazu [między innymi zróżnicowany, typowy dla Słowenii pejzaż oraz motyw Marii z Dzieciątkiem] rekapituluje słoweńską historię sztuki i kultury. Poprzez swój eklektyzm wskazują na różnorodność i różnorodność *źródeł*, z których pochodzą, a tym samym na multikulturowy charakter słoweńskiej kultury»²⁴⁰. Seria ta była początkiem realizacji projektu Irwin, mającym na celu

²³⁷ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 56–57.

²³⁸ M. Gržinić, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 263.

²³⁹ Motyw siewcy stał się sztuce Irwin – jak pisze Mojca Oblak – „narodową ikoną”, odnoszącą do tradycji narodowej i symbolizującą odrzucenie neutralności ideologicznej. Poprzez ciągłe powtarzanie motyw siewcy w obrazach Irwin stał się „monumentalną formą” – procesem, poprzez który Irwin chciał wyjaśnić mechanizm tworzenia się ideologii. I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 57.

²⁴⁰ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 58.

zachęcenie artystów słoweńskich do podejmowania tematu i motywu siewcy. Jego finałem była wystawa w roku 1991.

Rok 1991 przyniósł pierwszą ekspozycję z serii *Kapital*, eksponowaną także w Stanach Zjednoczonych. Rozpoczęta przez artystów wiele lat wcześniej, stanowiła zapowiedź rozwiniętej później w Moskwie i kontynuowanej w kolejnych latach debaty na temat tożsamości artystycznej i kulturowej Europy Wschodniej. Elementem każdego z pięciu okrągłych obrazów *Kapitału* były tablice urzędowe byłych organizacji politycznych. Cyklowi tych prac towarzyszyło specjalne wydawnictwo katalogowe²⁴¹. Teoretyk sztuki Borys Groys określił wówczas w swoim tekście grupę Irwin mianem „bardziej totalnej od totalitaryzmu”²⁴².

W roku 1990 artyści kolektywu Neue Slowenische Kunst podjęli decyzję o przekształceniu się w NSK State. Rok później Słowenia uzyskała niepodległość. W 1992 roku w Moskwie Irwin zainicjował pierwszą z licznych „placówek dyplomatycznych”, „materializacji” wirtualnego państwa²⁴³. W 1993 roku Irwin zaprezentował Słowenię na Biennale w Wenecji.

Wystawa *Wnętrze Planitu* z 1996 roku, zbudowana w formie oryginalnej makiety z lustrami, odbijającymi obrazy z serii *Was ist Kunst?*, stała się inspiracją dla rozwoju dwóch kolejnych projektów: *Transcentrali* oraz *Irwin Live* (1996), w którym artyści podwieszeni zostali vis-à-vis swoich obrazów, pod sufitem galerii. Performance ten powtórzony został podczas jedynej jak do tej pory prezentacji Irwin w Polsce, w 1998 roku

²⁴¹ Irwin, „Kapitał” – seria katalogów, technika mieszana 26x19x3 cm, 1991. Zob.: *Oblikovanje/Design: New Collectivism. Novi Kolektivizem* [katalog wystawy], red. S. Bernik, Moderna galerija Lublana, Lublana: NSK Info Center Ljubljana 1999, s. 45.

²⁴² J. Šutej Adamič, *Kdo jim...*, dz. cyt.

²⁴³ Ambasada Moskiewska NSK i zrealizowana w jej ramach akcja „Czarny kwadrat na Placu Czerwonym” stanowią przedmiot odrębnej analizy.

w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, gdzie artyści zaprezentowali *Trzy Projekty* (*Irwin Live*, *Serce Transcentrali* oraz *Ikony*).

Projekt „Transnacionala” (1996) był inicjatywą artystyczną, w ramach której grupa, wraz z zaproszonymi gośćmi, wyruszyła w miesięczną podróż po Stanach Zjednoczonych, by omawiać kwestie dotyczące sztuki, teorii, polityki i tożsamości w kontekście współczesnego świata.

Od 1998 roku realizowany był cykl prac związany z projektem NSK State, opierający się na współpracy z armiami narodowymi poszczególnych krajów. Jego efekt to seria fotografii *NSK Garda*: począwszy od *NSK Gardy Tirana* (1998), poprzez Pragę, Prisztinę, Biszkek, Split, Sarajewo (zaraz po wojnie, w 2006 roku), Sligo, Kyoto (zamiast armii – we współpracy z japońskimi księgowymi), Cetinje, Zagrzeb, Tbilisi, Graz, aż do Reykjavíku (przy współpracy z członkami Islandzkiej Ochrony Rybołówstwa).

W 2000 roku Aleš Erjavec komentował aktualną kondycję sztuki Irwin: „Podobnie jak inne grupy Neue Slowenische Kunst, także Irwin jest konceptualnym dzieckiem grupy Laibach. Obecnie są ze wszystkich sekcji NSK kulturowo, artystycznie i medialnie, zarówno w Słowenii, jak i zagranicą, najlepiej reprezentowani”²⁴⁴. Wśród przyczyn takiego stanu rzeczy, wymienił on między innymi położenie przez Irwin akcentu na działalność wydawniczą, współpracę w Moderną galeriją w Lublanie, oraz ogólną, obserwowalną na świecie tendencję do przedkładania efektów kultury wizualnej ponad inne formy.

W 2001 roku został zaprezentowany, realizowany od 1994 roku, cykl *Retroawangarda*. W roku 2003 z okazji dwudziestolecia działalności artystycznej miała miejsce duża

²⁴⁴ S. Osmanagić, *Irwin: umetnost ali zmožnost samopromocije?*, „Nedeló” 2000, nr 12, s. 17.

ekspozycja *Irwin – Retroprincip: 1983–2003*. W tym samym roku Irwin zainicjował także projekt *Svoji k svojim*, złożony z fotografii prezentujących działania słoweńskiej grupy OHO (z lat 1968–1970), z tym że miejsce oryginalnych uczestników tych akcji zastąpili członkowie Irwin, zachowując kompozycję i inne możliwe do powtórzenia elementy. Tym cyklem, w którym artyści zastosowali przyjętą przez siebie retro metodę²⁴⁵, oddali oni hołd grupie OHO, jednemu z ważniejszych zjawisk w słoweńskiej historii sztuki i kultury. W 2004 roku Irwin otrzymał najwyższe w Słowenii odznaczenie artystyczne, nagrodę Jakopčeva.

Rok 2005 przyniósł zakończenie dużego projektu *East Art Map*, angażującego grono historyków i teoretyków sztuki z Europy Środkowej i Wschodniej²⁴⁶. Jego wynikiem była między innymi obszerna publikacja (2006) i konferencja naukowa. Jako rozwinięcie projektu NSK Państwo w Czasie, w 2007 roku miał miejsce projekt *NSK passport holders*, za którego rezultat można uznać konferencję w Centrum Sztuki Współczesnej w Lagos w 2010 roku. Ten i inne projekty związane z NSK Państwem w Czasie oraz *East Art Map*, zaprezentowane zostały w rozdziale trzecim.

W 2007 roku pojawił się cykl obrazów *Monochromy*. Rok później artyści zrealizowali *Procesje*, rodzaj happeningu z udziałem zaproszonych duchownych różnych wyznań. Ich efektem była seria fotografii, na których ikona Irwin *Malewicz*

²⁴⁵ Irwin. *Like to Like*, [online:] <http://www.mg-lj.si/node/706> [dostęp 01.10.2013].

²⁴⁶ *East Art Map*, [online:] www.eastartmap.org [dostęp 15.06.2012]. J. Kowalska wymienia ów projekt, jako jedną z dwóch istniejących, obok „Awangardy w cieniu Jałty” P. Piotrowskiego, próbę zrekonstruowania historii sztuki współczesnej Europy Wschodniej. Zob.: J. Kowalska, *Znaczenia awangardy*, [online:] <http://www.obieg.pl/ksi%C4%85%C5%BCKi/5613> [dostęp 01.10.2013].

między dwiema wojnami, wykonana w 1984 roku, umieszczona została w różnych kontekstach sakralnych.

Novi Kolektivizem. W 1984 roku członkowie NSK powołali specjalną komórkę, Nowy Kolektywizm (Novi Kolektivizem)²⁴⁷. Tworzył ją Darko Pokorn, zawodowy projektant, Miran Mohar i Roman Uranjek z grupy Irwin, a także Dejan Knez z zespołu Laibach. Od momentu założenia NK stał się odpowiedzialny za stronę „administracyjno-dokumentacyjną” oraz „promocyjną” funkcjonowania głównych grup kolektywu. Projektował plakaty, okładki płyt, książki, katalogi, później także paszporty i oprawę scenograficzną ambasad oraz konsulatów NSK State in Time, jak również stronę internetową Neue Slowenische Kunst²⁴⁸. Grupa pełniła funkcję głównie wspierającą działania NSK do roku 1987, kiedy wybuchła „afery plakatowa”, omówiona w rozdziale trzecim.

Nowy Kolektywizm jest autorem projektu tak zwanej *Biblii NSK*, wydanej w 1991 roku pierwszej publikacji²⁴⁹ omawiającej działalność kolektywu od momentu jego powstania. Jednak rok 1991 w Słowenii to przede wszystkim deklaracja niepodległości kraju wojna dziesięciodniowa, podczas której członkowie grupy oblepili plakatami antywojennymi centrum Lublany²⁵⁰. Jak zauważyła Iva A. Boras z „Mladiny”, „system represji nigdy nie postrzegali plakatów jako formy prowokacji. Zawsze traktował je jako wyraz światopoglądu autorów, nawiązujących do twórczości innych artystów czy dzieł sztuki

²⁴⁷ Powołane zostało także biuro, NSK Informativni Center.

²⁴⁸ Mowa o nieistniejącej już wersji strony, wcześniej dostępnej pod adresem www.nskstate.com.

²⁴⁹ *Neue Slowenische Kunst*, Zagrzeb: Grafički zavod Hrvatske (Zagreb), Amok Books (Los Angeles) 1991.

²⁵⁰ *Oblikovanje/design...*, dz. cyt., s. 93.

z okresu wielkich wojen i dyktatur z poprzedniego wieku”²⁵¹. Być może to właśnie podejście uścipliło czujność władz i doprowadziło do „afery plakatowej” cztery lata wcześniej. 25 lat po niej, w lutym 2012 roku, członkowie Nowego Kolektywizmu ponownie nielegalnie oplakatowali starówkę. Tym razem jednak był to komentarz i wezwanie do refleksji wobec rozwiązań proponowanych przez ówczesny rząd.

W 1994 roku na Poczcie Głównej w Lublanie zorganizowany został rodzaj happeningu, *Poczta NSK*²⁵². Jej elementem była wystawa prac grupy Nowy Kolektywizm, a w przygotowanych okienkach pocztowych można było kupić między innymi okazjonalne znaczki (siedem różnych projektów)²⁵³ funkcjonujące w obiegu oficjalnym²⁵⁴.

Nowy Kolektywizm realizował wiele projektów zewnętrznych. Do ich zleceniodawców należały między innymi: Słoweński Teatr Narodowy, Chorwacki Teatr Narodowy, Związek Socjalistycznej Młodzieży Słowenii, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Lublanie, a także Radio i Telewizja Słowenii (RTV Slovenija). Grupa wielokrotnie prezentowała swoje prace na wystawach i otrzymała wiele nagród²⁵⁵. Do naj-

²⁵¹ I. A. Boras, *No fear, no Führer*, [online:] <http://www.mladina.si/109360/?cookieu=ok> [dostęp 1.10.2013].

²⁵² Wydarzenie odbywało się w dniach 9 listopada – 31 grudnia 1994 roku.

²⁵³ Znaczki przedstawiały: 1. Symbol NSK, 2. Fotografię Tomaža Hostnika z koncertu na Križankach w 1982 roku, 3. Laibach, plakat *Resurr Exit* (1986), 4. Irwin. *Malewicz między dwiema wojnami*, z serii *Was Ist Kunst* (1985), 5. Kosmokinetyczny gabinet Noordung, przeprojektowany plakat przygotowany na potrzeby Kosmokinetycznego gabinetu Noordung *Maszyna do modlitwy Noordunga*, wydany z okazji 100. urodzin naukowca Hermana Potočnika, 6. Nowy Kolektywizm, przeprojektowany plakat z Dnia Młodości z 1987 roku, oraz 7. NSK Ambasada Moskwa, plakieta z 1992 roku. Zob.: *Oblikovanje/design...*, dz. cyt., 107.

²⁵⁴ Znaczkom odpowiadały nominały w tolarach, byleż walucie słoweńskiej.

²⁵⁵ Między innymi Lublana BIO na Biennale Wzornictwa Przemysłowego w 1994 roku.

ważniejszych jej projektów należą logotypy dla Muzeum Sztuki Współczesnej Metelkova oraz jednej z najstarszych i największych organizacji non-profit w Stanach Zjednoczonych – P.S.1 Contemporary Art Center, galerii partnerskiej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Yorku²⁵⁶. Grupa stale współpracuje przy projektach katalogów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Lublanie.

W 1998 roku Nowy Kolektywizm zaaranżował stałą wystawę słoweńskiego artysty awangardowego Avgusta Černigoja, a także szereg wystaw czasowych, między innymi „TANK-słoweńska historyczna awangarda” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Lublanie w 1999 roku. Jeśli chodzi o projekty scenograficzne, oprócz przedstawienia *Krst pod Triglavom* w 1986 roku, zaprojektowała także przestrzeń dla spektaklu tanecznego *Romeo i Publika* (2008) autorstwa Mali Kline i Tomiego Janežiča²⁵⁷.

Podobnie jak inne grupy kolektywu, obraną przez twórców metodą była retrogarda. „Plakaty projektowane przez NK stanowią kolaż i montaż najróżniejszych elementów graficznych i wizualnych z różnych epok. Zasada retrogardy charakteryzowała zarówno projekty tworzone na własny użytek, jak i dzieła wykonane na zamówienie. Różnica polegała jedynie na tym, iż przy projektach przeznaczonych dla NSK, potencjalnie prowokacyjny efekt retrogardyzmu był bardziej wyrazisty”²⁵⁸. Choć dziś studio projektowe Nowy Kolektywizm, przekształciło się, zdaniem Aleša Erjavca, w nieco bardziej „tradycyjną” grupę projektantów, jej styl nadal pozostaje rozpoznawalny²⁵⁹.

²⁵⁶ *Novi Kolektivizem*, [online:] http://www.culture.si/en/Novi_kolektivizem_%28NK%29 [01.09.2013].

²⁵⁷ Tamże.

²⁵⁸ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 75.

²⁵⁹ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 113.

Retroawangarda i nadidentyfikacja

Praktykę Neue Slowenische Kunst charakteryzowały dwie wyraźne strategie, a ich wyjaśnienie jest niezbędne dla zrozumienia charakteru działań i estetyki grupy –retroawangarda i nadidentyfikacja, znana także jako strategia nadutożsamienia.

Retroawangarda pojawia się w dwóch znaczeniach: jako propozycja teoretyczno-metodologiczna grupy Laibach z 1983 roku oraz jako szczególny ruch estetyczny i społeczny stworzony przez artystów ze wschodniej Europy²⁶⁰.

Wprowadzone zostaje również pojęcie retrogardy, określające ogólną strategię całego kolektywu NSK od 1984 roku²⁶¹, a także nazwy strategii poszczególnych jego grup konstytutywnych: obok retroawangardy deklarowanej przez Laibach, także *retro-principle* stosowana przez Irwin i teatralny retrogardyzm. Subtelne różnice pomiędzy nimi zostały zaznaczone poniżej, warto jednak podkreślić, iż łączy je jedna, wspólna zasada: ponowne użycie istniejących już tekstów kultury.

Retroawangarda. Na termin retroawangarda składają się dwa odrębne słowa. Awangarda (fr. *avant garde* – straż przednia) oznacza forpocztę, zapowiedź nowego, poszukiwanie oryginalnych form wyrazu. Historycznie z tą formacją związane są idee wiary w możliwość urzeczywistnienia utopii, brak poszanowania dla tradycji, nadmierne teoretyzowanie względem faktycznie podejmowanych działań, przypisywanie sztuce roli

²⁶⁰ M. Grżinić, A. Šmid, *Komentarz do video "Postsocjalizm + Retroawangarda + IRWIN" 1997*, [online:] http://www.artmuseum.pl/news.php?id=Architektura_jako_sztuka_sztuka_jako_architektura [dostęp 02.08.2011].

²⁶¹ Można także przyjąć, iż terminy te były używane zamiennie. W katalogu z Umag z 1994 w tekście Edy Čufer i Irwin z roku 1993, artyści mówią o „retroawangardzie jako podstawowej artystycznej procedurze Neue Slowenische Kunst”. Zob.: I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 17.

prekursora i animatora postępu społecznego oraz czerpanie inspiracji z nauki i techniki (zwłaszcza w odniesieniu do awangardy europejskiej początku XX wieku)²⁶². W pojęciu bardziej ogólnym, awangarda oznacza nowatorskie działania artystyczne, które nie wpisują się w dotychczasowy kanon. Retro (łac. *retro* – wstecz) wskazuje natomiast kierunek odwrotny, zarówno w kontekście przestrzeni, jak i czasu, lecz może także oznaczać sentymentalny stosunek do przeszłości²⁶³. Retroawangarda, rozumiana dosłownie, jest więc paradoksem, bowiem nawołuje do zwrócenia się jednocześnie w dwóch przeciwnych kierunkach, Marina Gržinić wyjaśnia, że ów efekt działania jednocześnie w obu kierunkach może być czymś o wiele ważniejszym niż jedynie rodzajem maskarady. Przywłaszczenie i ponowne użycie już istniejących motywów artystycznych, są możliwymi strategiami podwójnej narracji, „strategiami, o których Derrida napisał, że ich kierunki są przeciwstawne do momentu, w którym nie jest dłużej możliwe oddzielenie cech fałszywych od oryginalnych, wówczas już nie mogą być dłużej włączane w binarną filozoficzną opozycję bez prób stworzenia trzeciego znaczenia”²⁶⁴.

Zanim dokładnie omówione zostanie zastosowanie terminu retroawangarda i retrogarda w aktywności poszczególnych grup NSK, należy najpierw wyjaśnić pewne nieporozumienia związane z użyciem tego pojęcia. Zadania tego podjęła się Inke Arns: „Pojęcie używane najpierw przez Laibach w 1983 roku, w 1992 roku »ponownie wynalazł« Peter Weibel, zresztą

²⁶² Z. Bauman, *Ponowoczesność czyli o niemożliwości awangardy*, w: Z. Bauman. *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2000, s. 155–179.

²⁶³ W. Kopalinski, *Retro*, w: Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych, [online:] <http://www.slownik-online.pl/kopalinski/FB2EA26FE-5A6A179C12565860067B4C9.php>. [dostęp 01.07.2012].

²⁶⁴ M. Gržinić, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 258.

bez odniesienia się do źródła jego pochodzenia. W 1997 roku Marina Gržinić napisała, że w latach dziewięćdziesiątych »Peter Weibel wznowił dyskursywny matrix, w którym dokonał kodyfikacji byłego terytorium Jugosławii »z zewnątrz«, podsumowując produkcje Stilinovića, Malewicza (lat osiemdziesiątych) i Irwin pod wspólnym przydomkiem: Retro-avant-garde«. To trio powtórzyło ów matrix na wystawie zatytułowanej *Retroawangarda* w 1994 roku w Lublanie” i w takiej też formie pojęcie to zapisało się w annałach historii²⁶⁵.

Retro w odniesieniu do NSK, oznacza „wykorzystywanie i odnoszenie się do powstałych dzieł, przeszłych trendów i idei w sposób bezładny, lecz z wyraźnym celem promowania kultury słoweńskiej”²⁶⁶. Najważniejsze cechy retroawangardy (czy też, przyjętego w 1984 roku dla strategii całej NSK – określenia retrogardy) to, będące konsekwencją tradycji postmodernistycznego eklektyzmu, kopiowanie elementów z przeszłości narodowej i wykorzystywanie zarówno tych, wywodzących się z międzynarodowej sztuki wysokiej, jak i z masowej kultury współczesnej.

Omawiając tę strategię NSK konieczne jest przypomnienie najważniejszych zagadnień związanych z funkcjonowaniem awangardy w Słowenii. Aleš Erjavec wskazuje na trzy główne grupy słoweńskiej awangardy: pierwsza, skupiona wokół futurystycznego poety Antona Podbevška, założyciela pisma „Czerwony Pilot”, druga, której naczelną postacią był konstruktywista i ekspresjonista – Srečko Kosovel, oraz trzecia, skoncentrowana wokół związanego z Bauhauserm konstruktywisty, Avgusta Černigoja. Dzięki zmianie w polityce kulturalnej Jugosławii w roku 1948, druga generacja

²⁶⁵ I. Arns, *Retroavantgarde*, w: *L'Internationale. Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986*, red. C. Höller, Zurich: JRP | Ringier 2013, s. 234.

²⁶⁶ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 112.

awangardy-neoawangarda, rozwinęła się we wszystkich republikach.

Kolejny etap – postawangarda, nie pojawiając się w innych republikach Jugosławii, „zacząła się w Słowenii i tam pozostała”²⁶⁷, naśladując „retro” idee pojawiające się wówczas w Wielkiej Brytanii i Berlinie. Erjavec wskazuje, iż słoweńska eklektyczna i transhistoryczna postawangarda zorientowana była na kulturę narodową i figuratywność. „Propagując polityczny pluralizm, robiła to pod przebraniem fundamentalizmu i totalizującej awangardy, bardzo przypominając historyczną awangardę”²⁶⁸. Występowanie tego typu post-socjalistycznych ruchów, autor dostrzega także w Rosji oraz na Węgrzech. Jednak jego zdaniem, w tak widoczny sposób nurt ten mógł zaistnieć jedynie w Jugosławii, ponieważ jej kultura była w tym okresie bardzo słaba, mimo dużej niezależności w każdej z republik. Powodzenie postawangardy związane było także z odczuwalnym w społeczeństwie „rozczarowaniem przestarzałymi politycznymi sloganami i populistycznym samorządowym dyskursem nieskończonej wolności i niekończącego się postępu”²⁶⁹.

Erjavec podkreśla, że choć neoawangarda rozwijała się w całej Jugosławii, postawangarda słoweńska nawiązywała do awangardy historycznej bardziej niż którykolwiek z ruchów jugosłowiańskich. „Zapoczątkował go Laibach w roku 1980, a później NSK na wszystkich polach – w sztukach plastycznych, teatrze, dizajnie, architekturze, filmie, wideo

²⁶⁷ A. Erjavec, *The Three Avant-gardes and Their Context: The Early, the Neo and the Postmodern*, w: *Histories Impossible. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, red. D. Djurić i M. Šuvaković, Cambridge, Massachusetts/ Londyn: The MIT Press: 2003, s. 60.

²⁶⁸ Tamże, s. 54.

²⁶⁹ Tamże, s. 60.

i filozofii²⁷⁰. Atmosfera narodzin trzeciej generacji awangardy opisywana jest przez niego jako depresyjny i schyłkowy koniec epoki przemysłowej: „To nie przypadek, że rdzeń ruchu NSK, członkowie Laibach, pochodzą z górniczego miasta Trbovlje, zaczynając od muzyki punk, ale później przekierowując swoją uwagę na stworzenie »uniwersalnego dzieła sztuki«, na wzór romantyzmu, Wagnera i wczesnych awangard²⁷¹”.

Wśród zjawisk wpływających na atmosferę kulturalną lat osiemdziesiątych istotnym czynnikiem był powrót mody na malarstwo²⁷². W samej Jugosławii widoczna była twórczość artystów stosujących strategie przywłaszczenia, takich jak Rasa Todosijević, tworzący w Belgradzie, Mladen Stilinović działający w Zagrzebiu czy Goran Đorđević, kopiujący prace Malewicza, Duchampa, Manzonię, Beuysa i Smithsona, (a nawet definicje Kossutha i odczyt Waltera Benjamina). Jak zauważa Arns, „nie chodziło tu jednak o proste wytwarzanie falsyfikatów znanych dzieł sztuki, lecz raczej o teoretyczno-filozoficzne problemy, poruszane przez to działanie: kopie były czymś więcej niż formalnymi reprodukcjami oryginału, ponieważ już przez sam proces twórczy, czy raczej przez akt kopiowania, artysta dawał obrazowi coś nowego, a poprzez czas, który minął, tworzyły się nowe płaszczyzny interpretacyjne²⁷³”.

Inspirację dla ówczesnych twórców stanowić mogły także studia badaczy z Zagrzebia, Lublany i Belgradu poświęcone okresowi wczesnej awangardy jugosłowiańskiej, co miało związek z rozszerzeniem idei postmodernistycznych, „natych-

²⁷⁰ Tamże.

²⁷¹ Tamże.

²⁷² A. Erjavec, *Avantgarda danes*, w: *Tank!: slovenska zgodovinska avantgarda: revue internationale de l'art vivant* [katalog wystawy], red. B. Ilich Klančnik, I. Zabel, Moderna galerija Lublana, 23 grudnia 1998 – 14 marca 1999, Lublana 1998, s. 132.

²⁷³ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 47.

miast przywłaszczanych w byłych krajach socjalistycznych, nie tylko jako najnowszy trend, lecz jako pokrewny kulturalnej tradycji tych małych narodów²⁷⁴. Postmodernizm w Jugosławii miał wiele wspólnego z wczesną awangardą.

Porównując charakter klasycznych ruchów awangardowych ze słoweńską postawangardą, oba te ruchy miały na celu zniesienie „zasiedziałył paradygmatów artystycznych i jedności stylistycznej, poruszając granicę pomiędzy sztuką a rzeczywistością”²⁷⁵. Zdaniem Erjavca, słoweńska retroawangarda wykorzystując typowe awangardowe formy promocji i organizacji, spełnia prawie wszystkie cechy wczesnej awangardy, z wyjątkiem nie odrzucenia, lecz nawiązania do tradycji (artystycznej i nieartystycznej), ukierunkowanie na przeszłość (retro), zamiast na przyszłość oraz brak wiary w utopię. Obie wykorzystywały w swojej estetyce elementy anarchistyczne, stawiając sobie za cel nie umożliwienie odczuwania sztuki, ale ustanowienie intensywnego przeżycia związanego z jej doświadczaniem. Autor ten wskazuje na jeszcze jedno podobieństwo, przeciwstawianie, w przypadku obu ruchów, idei wschodnich i zachodnich²⁷⁶.

„Dyskursywno-archeologiczne zainteresowanie potencjalnie totalitarnymi elementami awangardy”²⁷⁷ przez Neue Slowenische Kunst, wyraźnie wskazuje, iż oba ruchy „flirtują całkiem otwarcie z opcją polityki totalitarnej”²⁷⁸, co zwraca uwagę na ścisłe scalenie ich sztuki z polityką. NSK starał się jednak nie powtarzać rozczarowań awangardy, której rewolucyjne

²⁷⁴ A. Erjavec, *The Three...*, dz. cyt., s. 38.

²⁷⁵ A. Erjavec, *Avantgarda...*, dz. cyt., s. 129.

²⁷⁶ Tamże, s. 133. Działania Laibach w latach 80., „rusofilskie” tendencje w teatrze Živadinova, ustanowienie komunikacji z rosyjskimi artystami przez Irwin w latach dziewięćdziesiątych

²⁷⁷ B. Buden, *Strefa...*, dz. cyt., s. 147.

²⁷⁸ E. Čufer, *Enjoy Me...*, dz. cyt., s. 362–367.

przesłanie zostało zestetyzowane i całkowicie osłabione, bądź wchłonięte przez „burżuazyjne uniwersum”²⁷⁹.

O ile klasyczne awangardy poprzez zerwanie z tradycją, dążyły do stworzenia nowej jakości, o tyle NSK nawiązywała do tradycji wykorzystując i przekształcając już istniejące teksty, zmieniające znaczenie poprzez samo ich ponowne użycie w nowym kontekście.

Odniesienie się NSK do osiągnięć awangardy, objęło jednak wyłącznie sferę estetyczną, zdaniem Erjavca, „poświadczając tym samym postmodernistyczną nierewolucyjność i transhistoryczną orientację”²⁸⁰. Zdaniem Arns natomiast, celem NSK było ukazanie kolektywistycznych, totalitarnych aspektów i tendencji „wewnątrz” historycznej awangardy, a więc opisanie jej i umiejscowienie w perspektywie współczesnych jej totalitarnych systemów politycznych²⁸¹. Warto także wyraźnie zaznaczyć, że awangarda nie przestała inspirować twórców wraz z końcem lat osiemdziesiątych i wygaśnięciem ostatniej jej fali, a sztuka współczesna proponuje wiele bezpośrednich nawiązań do dzieł i postaw artystów wszystkich trzech awangard – klasycznej, neo oraz post.

Wśród bezpośrednich nawiązań NSK do wczesnej awangardy, wymienić można choćby nazwę teatru – Czerwony Pilot, czarny krzyż Malewicza przejęty jako znak-symbol przez Laibach²⁸², czy też odniesienie się grupy Irwin Rrose Selavy do postaci Marcela Duchampa. Ta ostatnia czerpała inspiracje także, między innymi, z twórczości René Magritte’a, Anselma Kiefera, a także ze zjawisk słoweńskiego impresjonizmu,

²⁷⁹ A. Erjavec, *The Three...*, dz. cyt., s. 38.

²⁸⁰ A. Erjavec, *Avantgarda...*, dz. cyt., s. 127. Czego symbolem jest wieża Tatlina służąca jako rekwizyt w przedstawieniu *Chrzt pod Triglavem*.

²⁸¹ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 22.

²⁸² Laibach utrzymuje, iż przyjęcie motywu w roku 1980 nie miało związku z twórczością Kazimierza Malewicza.

realizmu, tradycji ludowej czy sztuki nazistowskiej. To zestawianie motywów w połączeniu z funkcjonowaniem niczym sprawna organizacja artystyczna i ideologiczna, określone zostało przez Aleša Erjavca mianem postmodernistycznego eklektyzmu zmieszanego z politycznymi wątkami, mimo iż artyści unikali bezpośredniego zaangażowania w politykę. „Zadeklarowanie się po stronie prawicy, pozwoliło przepracować lewicową tradycję, a pragnienie »wstecznej« transformacji, postawiło NSK w roli »obcego organizmu żerującego na politycznym ciele rzeczywistości socjalistycznej«²⁸³.

Jednym z najważniejszych celów przyjętej przez artystów strategii miało być być przepracowanie, które to pojęcie, pojawiające się już przy okazji koncepcji geografii artystycznej Piotra Piotrowskiego, łączy retroawangardę z psychoanalizą. Jako element psychoterapii, ma na celu poszerzenie i utrwalanie wglądu oraz udostępnienie świadomości dotychczas ukrytego materiału psychicznego, celem dokonania radykalnych zmian w ja. „Traumatyczne doświadczenia XX wieku, które związane były z marzeniami o realizacji utopii, nie mogą zostać pokazane w sposób nowatorski, przez artystę-individuum. Symbole i znaki związane z traumatycznymi doświadczeniami raczej powinny reprezentować »traumę«, którą później można opracować i ewentualnie się z nią uporać. Kolektyw uważał opracowywanie nowego (nowatorskiego) języka znaków za zbędny, względnie za niedostosowany do ich zamiaru. Twórczy recycling obrazów, symboli i tekstów odznacza się typowymi dla NSK neologizmami: To jest metoda retrogardy. Metoda ta ma głęboko psychoanalityczny charakter²⁸⁴.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na transawangardę, koncepcję istotną dla zjawisk lat osiemdziesiątych, a poprzez

²⁸³ A. Erjavec, *Przednia i wsteczna...*, dz. cyt., s. 39–48.

²⁸⁴ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 17.

swój kontekst czasowy i przestrzenny, także dla funkcjonowania retroawangardy. Jako pierwszą postmodernistyczną tendencję zdefiniował transawangardę Achille Bonito Oliva, włoski krytyk i historyk sztuki²⁸⁵. Choć oznacza ona „przekroczenie awangardy”, dla obu wspólne było poczucie kryzysu wartości i trudność w spełnianiu awangardowego postulatu nowości i oryginalności. Mimo widocznych różnic, takich jak stosowanie przez artystów transawangardowych ironicznego dystansu, czy też niskiego poziomu zaangażowania społecznego i ideologicznego, członkowie Irwin oraz Laibach określali się mianem zarówno transawangardy, jak i postmodernistów. Wychodzili z założenia, iż ich sztuka będzie tym lepsza, im bardziej będzie słoweńska, co odwołuje do twierdzenia Olivy, iż „współczesny artysta nie ma zamiaru gubić się w homologacji jednolitego języka. Pragnie natomiast odzyskać tożsamość związaną z genius loci własnej kultury”²⁸⁶.

Pojęcie retroawangardy pojawiło się w manifestie Laibach Kunst w roku 1983. Wtedy też grupa zaprezentowała swoją pierwszą wystawę zatytułowaną *Monumentalna retroawangarda*, zwaną przez autorów „reżimską transawangardą” (reżimową transawangardą)²⁸⁷. Warto przy tym zaznaczyć, że zgodnie ze stanowiskiem grupy Laibach, stosując swoją strategię, nie wzorowali się na metodzie przywłaszczania stosowanej przez innych jugosłowiańskich artystów. Laibach odrzucał także, przypisywane przez badaczy artystom należącym do retroawangardy, zainteresowanie zagadnieniem przynależności do kultury Europy „wschodniej” bądź „zachodniej”, stojąc na stanowisku, iż od początku interesowało ich stworzenie języ-

²⁸⁵ Użyta po raz pierwszy w czasopiśmie „Flash Art” w listopadzie 1979 roku.

²⁸⁶ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 112.

²⁸⁷ A. Erjavec, *The Three...*, dz. cyt., s. 132.

ka uniwersalnego, ponad podziałami geograficznymi²⁸⁸. Tym niemniej, utożsamienie się Laibach z estetyką „zachodnią” w postaci nawiązania do kultury niemieckiej w kontekście funkcjonowania w socjalistycznej Jugosławii, może wywoływać takie implikacje.

Weibel „zapożyczając” w latach dziewięćdziesiątych pojęcie retroawangardy, użył je w odniesieniu do szerszego ruchu artystycznego reprezentowanego przez Đorđevića, Stilinovića i grupę Irwin w latach osiemdziesiątych, mającego swoje korzenie w awangardowym Zenityźmie i neoawangardowej twórczości Dimitrija Bašičevića-Mangelosa²⁸⁹. O ile więc retrogarda oznacza strategię stosowaną przez NSK w latach osiemdziesiątych, o tyle retroawangarda może być rozumiana jako propozycja Laibach Kunst, bądź szerzej, w znaczeniu zaproponowanym przez Weibla, jako ruch artystyczny byłej Jugosławii. Alexei Monroe interpretuje ten termin w użyciu, w jakim stosuje go Laibach: „zamiast odrzucić przeszłość (do której dziś należy awangarda) albo ją przekroczyć, Laibach Kunst próbuje się przez nią przedzierać, eksploatując jej stłumioną energię i łącząc ją z motywami diametralnie przeciwnymi do wartości awangardowych. Celem takiego »kulturowego przetworzenia« jest otwarcie nowych możliwości na przyszłość nie poprzez wejście w »rok zerowy« rewolucyjnej negacji, lecz poprzez krytyczne pytania i ponowne opracowania starych materiałów: cofnięcie się po to, aby posunąć się naprzód”²⁹⁰.

²⁸⁸ Na podstawie rozmowy przeprowadzonej 21.04.2013 w Lublanie.

²⁸⁹ P. Weibel, *ArtEast: Retroavantgarde (2001)*, w: *Irwin: Retroprincip 1983–2003* [katalog wystawy], red. I. Arns, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 26 września – 26 października 2003, Kars Ernst Osthaus-Museum, Haga 15 listopada 2003 – 04 stycznia 2004, Museum of Contemporary Art, Belgrad 17 kwietnia – 17 maja 2004, Frankfurt nad Menem: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2003, s. 204.

²⁹⁰ A. Monroe, *Laibach Kunst...*, dz. cyt., s. 129.

Michael Benson²⁹¹ upatruje narodzin strategii retroawangardy podczas festiwalu Novi Rock w Lublanie w 1982 roku, wskazując na moment występu Tomaža Hostnika stylizowanego na duce, faszystowskiego imperatora. Według Bensona było to rozpoczęcie procesu, w którym historyczne tabu, symbolizowane przez przedmiot-mundur, zostało odarte z tajemnicy by stać się etapem terapii, przepracowania.

Zdaniem Inke Arns załączkiem przejętej przez NSK retrogardy i rozwiniętej przez nią sztuki apropiacji, była pocztówka-kolaż, wykonana w 1981 roku przez Dejana Kneza. Przedstawiała ona fotokopię obrazu René Magritte'a *Artist Condition I* (1934), na której zamiast oryginalnego tła z idyllicznym krajobrazem, Knez umieścił fotografię narodowosocjalistycznej parady w Norymberdze w 1934 roku, wskazując tym samym na społeczne i polityczne tło pracy Magritte'a przy tym obrazie. „Kolaż był prawdopodobnie dedykowany mieszkańcowi Belgradu, artyście Goranowi Đorđevićovi, którego wystawę [...] Knez widział na początku 1981 roku w galerii ŠKUC w Lublanie”²⁹².

Ostatecznie zasada przyjęta w 1984 roku przez wszystkie grupy NSK otrzymała nazwę retrogarda. Określenie to, rozpatrywane dosłownie, jest mylące, bowiem w przeciwieństwie do retroawangardy, oznacza raczej „strażnika przeszłości”, co zaprzecza oryginalnej („wstecz i do przodu”) idei Laibach. Tym niemniej, określenie retrogarda używane jest jako skrót od retroawangardy, przy czym wyodrębnić należy także nawiązujące do – niej pierwotne strategie poszczególnych grup: *retro-principle* Irwin oraz retrogardyzm (retrogardism-czasem określany także retrogardą) Teatru Sester Scipion Nasice.

²⁹¹ Michael Benson – amerykański dziennikarz, reporter, producent, reżyser m.in. dokumentów poświęconych NSK.

²⁹² I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 48.

Retrogardyzm w teatrze ustalony został w manifestie wydanym z okazji *Retrogardywnego Happeningu Hinke-mann* (1985), wskazując zarówno na sposób funkcjonowania tej strategii wewnątrz grupy teatralnej, jak i w obrębie całego NSK: „Retrogardyzm jest Sztuką ze Sztuki. W Retrogardyzmie, podmiot poznania jest zunifikowany i wieczny. Całkowity zbiór wszystkich ekspresji indywidualnych podmiotów jest także ekspresją zunifikowanego podmiotu poznania. Dlatego Retrogardyzm nie cytuje tekstów, które wykorzystuje, ani nie podpisuje swoich prac. Idea artystycznego złodziejstwa w Retrogardyzmie jest ontologicznie zanegowana: Każdy, kto posługuje się myślami Natalii Gonczarowej, jest Natalią Gonczarową!”²⁹³.

W utworzonym w 1984 roku programie, Irwin sformułował swoje zadania i cele w ramach NSK: „Chodziło o rekapi-tulację, ewentualnie o retrospektywną analizę formowania się kulturowych modeli tożsamości. Proces powstawania takich modeli powinien być objaśniony na przykładzie słoweńskiej kultury narodowej. [...] Retro-principle została zdefiniowana nie jako styl, lecz jako metoda pracy, »konieczna do analizy historycznego doświadczenia sztuki słoweńskiej«”²⁹⁴. Choć w Słowenii w latach osiemdziesiątych, termin ten kojarzony jest głównie ze sztuką i to ona (a raczej eklektyczny post-modernizm) ustaliła retro-zasadę przyjętą przez Irwin w 1984. Zjawisko to miało o wiele szerszy oddźwięk – jej echa widoczne były w modzie, sprzętach, filmie i muzyce.

Projekty Nowego Kolektywizmu były naturalną konsekwencją filozofii stosowanej przez cały kolektyw, charakteryzowały się więc również formalnym eklektyzmem i stosowały strategię przywłaszczania istniejących już dzieł. W pewnym

²⁹³ *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 164.

²⁹⁴ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 40.

sensie prace te, nawiązujące z jednej strony do awangardy („flirtujące z totalitaryzmem”), a drugiej do istniejących już projektów innych grup NSK, były podwójnie retrogardowe.

Stosowanie strategii retroawangardy oraz omówionej poniżej nadidentyfikacji związane jest z przyjęciem przez artystów modelu moralnej odpowiedzialności twórcy i jego wysokiej świadomości względem panujących politycznych i społecznych warunków znajdujących swoje odbicie w sztuce. Erjavec mówi wręcz o artystach wizualnych i muzykach w latach osiemdziesiątych aktywnych w różnych częściach Jugosławii, współpracujących ze sobą i wzajemnie na siebie wpływających. „To być może podkreślało, że podczas gdy kraj się rozpadał, w czasie kiedy nikt na globalną skalę nawet nie wspominał o awangardzie, ci artyści [post]awangardowi składali kraj do kupy po raz ostatni – tak jak robili to w 1920, kiedy Branko Ve Poljanski opublikował »Svetokret« w Lublanie, Micić swój »Zenit« w Zagrzebiu i Černigoj entuzjastycznie naśladował dyskurs zenitistów”²⁹⁵. Przywołanie więc strategii awangardowych z jednej strony wynikało z pewnej ogólnej tendencji, czy też mody (wystawa malarstwa neoekspresjonistycznego, badania kultury okresu awangardy, działalność artystów wykorzystujących metodę „recyclingu”), z drugiej miało za zadanie przywrócenia pamięci o awangardzie słoweńskiej.

Warto jeszcze raz podkreślić, że retroawangarda była ściśle związana z *genius loci*, Marina Gržinić wskazywała nawet na retroawangardyzm jako jedyny „-izm”, bez wątpienia wschodnioeuropejski. „Narodowy duch [...] historycznie zbiegł się z nastaniem włoskiej transawangardy i niemieckiego neoekspresjonizmu i pokazał rzeczywiste tendencje do podkreślenia tego, co lokalne i narodowe i odrzucenie tego, co

²⁹⁵ A. Erjavec, *The Three...*, dz. cyt., s. 61.

modernistyczne, międzynarodowe i uniwersalne”²⁹⁶. Później, po 1989 roku, ów „lokalizm” większości przypadków przestał być przedmiotem zainteresowania, a po 1989 roku sztuka, wspierana przez państwo, przestała na tym obszarze odgrywać rolę krytyczną i w tym sensie zaczęła reprezentować „uniwersalne” wartości Europy Zachodniej, co podkreśla zarówno Gržinič, jak i Erjavec.

Zaakcentowania wymaga także fakt, iż postmodernizm wschodni, w którym rozwijała się postawangarda (retroawangarda), w przeciwieństwie do zachodniego, jest zdecydowanie polityczny. Choć w Słowenii w latach osiemdziesiątych główny nurt wyznaczał modernizm, NSK jest dowodem na to, że w krajach socjalistycznych, oddzielenie kultury modernistycznej od polityki nigdy nie istniało²⁹⁷. Refleksja na temat tej strategii artystycznej prowadzi do zagadnienia socjalizmu, braku komercyjnego rynku i praw autorskich. O ile na Zachodzie, gdzie istniał rynek sztuki, pewne motywy z racji copyright były wyczerpane, na Wschodzie, w związku z nieobecnością rynku sztuki i zasad nim rządzących, wciąż były wykorzystywane²⁹⁸.

Obie strategie stosowane przez NSK wyraźnie odnoszą się do przywołanej i omówionej już w części teoretycznej tej pracy, koncepcji intertekstualności Juli Kristevej. Zakłada ona nieograniczone pojęcie tekstu definiując go jak inter-tekst „cały stan (zasób) socjokulturowej wiedzy, w którym każdy tekst partycypuje, na niego wskazuje, z niego powstaje i na

²⁹⁶ Tamże.

²⁹⁷ I. Zabel, *Body Art in Slovene Art: 1960s to 1980s*, w: *Contemporary Art Theory*, red. I. Španjol, Zurich/ Dijon: JRP/Ringer & Les Presees du Réel 2012, s. 203.

²⁹⁸ A. Peraica, *A Corruption of the “Grand Narrative of Art”*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 475–476.

powrót w nim ginie”²⁹⁹. W koncepcji Kristevej wyraźne dostrzega się ideę głównych założeń nie tylko grupy Irwin, która w 1984 roku deklarowała identyfikację z cytatem otrzymującym w wyniku tego procesu status niezależności od swojego oryginału, lecz także podstawowe założenie całego kolektywu NSK, że oryginał nie istnieje, a każde dzieło sztuki jest „mozaiką cytatów”. „Metoda retrogardy NSK może więc być rozumiana jako radykalnie intertekstualna artystyczna praktyka, która internalizuje postulat intertekstualności i konsekwentnie go kontynuuje”³⁰⁰.

Dostrzeżenie kontynuacji tej strategii w bieżących projektach grup może nastroczać pewien problem, przede wszystkim dlatego, iż choć każda z nich wciąż jest na aktywnej na scenie artystycznej, od wielu lat nie istnieje już kolektyw Neue Slowenische Kunst. Obecnie retroawangarda staje się fenomenem historycznym, a jedyne chyba uzasadnienie jego obecnego funkcjonowania, odnaleźć można w dążeniu do zachowania pamięci, bądź pogłębienia wiedzy na temat historii i kultury Słowenii. W tym znaczeniu Irwin wciąż realizuje deklarowany „wyraźny cel promowania kultury słoweńskiej”.

Istotną kwestią jest podkreślenie, że mowa tu nie tylko o zjawisku historycznym, lecz także o grupie twórców wciąż aktywnych na scenie artystycznej, którzy konsekwentnie stosują wypracowane przez siebie metody, nieustannie podejmując próby kreatywnego ustosunkowania się do sytuacji aktualnej.

Nadidentyfikacja. Fenomen drugiej z omawianych tu, głównych strategii stosowanych przez NSK – nadidentyfikacji, wynika z faktu, iż każda ideologia totalitarna posługuje się

²⁹⁹ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 104.

³⁰⁰ Tamże.

dwupoziomowym, czy też dwuwarstwowym systemem wartości: jawnych, głoszonych oficjalnie, oraz niejawnych, ukrytych, których ujawnienie może być groźne dla systemu. Właśnie taki cel miało użycie strategii nadidentyfikacji. „Wbrew pozorom, Neue Slowenische Kunst nie uważają się za »wyrocznie moralną« stojącą w opozycji do »amoralnego państwa« – korzystając ze stworzonych strategii uprawiali oni absurdalny teatr fascynacji władzą. [...] Chodziło tu o obnażenie ukrytych fantazmatów nie tłumacząc jednocześnie racjonalnie mechanizmów działania aparatu ucisku, lecz czyniąc go fizycznie i psychicznie zrozumiałym, co w efekcie miało go pozbawić mocy»³⁰¹.

Nadidentyfikacja była więc czymś więcej niż jedynie mimetycznym upodobnieniem się. Identyfikacja, jako jedno z podstawowych pojęć psychologii, oznacza utożsamienie się z osobą bądź ideą, bywa elementem konstrukcji tożsamości lub wynikiem procesu zakorzenienia, lecz może także stanowić mechanizm obronny. Artyści NSK byli bowiem przekonani, że moc ideologii może zostać jej odebrana jedynie poprzez zrozumienie i ujawnienie jej estetycznych fundamentów, a więc cel jest, mówiąc słowami Žižka, „diametralnie odmienny od identyfikacji»³⁰². Stosowana przez NSK estetyka „nie była dalszą bezwarunkową polityzacją całego życia społecznego, gdyż społeczna i kulturalna rzeczywistość życia społecznego była już kompletnie spolitycyzowana, ale raczej estetycznym odroczeniem, czy nawet usunięciem politycznego»³⁰³.

³⁰¹ I. Arns, *Ruchome Państwa/ Zmienne Granice/ Wędrowne Byty. Kolektyw Artystów Słoweńskich Neue Slowenische Kunst (NSK)*, w: Irwin. *Trzy Projekty/ Three Projects* [katalog wystawy], red. M. Ślizińska, Warszawa Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski 7 grudnia 1998 – 24 stycznia 1999, s. 59–67.

³⁰² I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 88.

³⁰³ M. Gržinić, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 253.

Laibach biorąc na siebie realizację postulatów „Po Ticie – Tito”, uwolnił od tego obowiązku państwo³⁰⁴.

Gržinić stwierdza, że organizacja NSK przypomina „demoniczny ustrój kapitalizmu, korporację, której jednak w zachodnim świecie nie sposób znaleźć. Dzięki zasługom dziedzictwa socjalistycznego, NSK mógł się pojawić dokładnie na jego [państwa] fundamencie ideologicznym”³⁰⁵. „Schemat organizacji i funkcji” NSK spreparowany na wzór Laibach Kunst, jest jedynie formą, choć oczywiście daje pewne wyobrażenie o istniejących połączeniach pomiędzy czterema głównymi grupami NSK, wydziałem filozoficznym Petera Mlakara oraz Retrowizją i Budowniczymi.

By rzucić jednak inne światło na kwestię nadidentyfikacji z państwem, warto wziąć pod uwagę sugestię Zdenki Badovinac, iż NSK, a szczególnie Irwin, jako „półprywatna organizacja” próbująca zastąpić system, odegrała ogromną rolę w „obsłudze ruchu artystycznego” lat osiemdziesiątych w Słowenii, zapełniała bowiem pustkę oficjalnego, bardzo pasywnego systemu instytucji, nieprzygotowanego do tak dużej wymiany artystów, jaka wówczas miała miejsce³⁰⁶.

Wobec wszechpanującej depresji, dezintegracji i chaosu początku lat osiemdziesiątych, Laibach postawił sobie za cel podkopanie politycznego dyskursu poprzez jego naśladownictwo. Określił swoją sztukę jako polityczną, a siebie mianem polityków, doprowadzając do ekstremum polityczny i ideologiczny język propagandy i pielęgnowanie mitów narodowych. „Laibach był bardziej socjalistyczny niż sam so-

³⁰⁴ M. Štefančič Jr, *Teror Zgodovine: Kako je Laibach na začetku osemdesetih premaknil nacijo, partijo in filozofijo*, Lublana: UMco d. d. 2012.

³⁰⁵ M. Gržinić, *Sinteza...*, dz. cyt., s. 143.

³⁰⁶ Dyrektorka Moderne galeriji od 1993 roku. Na podstawie rozmowy, która odbyła się w Londynie w galerii Calvert 22 14 kwietnia 2012 roku.

cializm i proklamował swoją »wolność jako wolność tych, którzy myślą podobnie«. [...] Przynajmniej w tym przypadku nie było skarg na to, że »sztuka nie jest zintegrowana z prawdziwym życiem«. Przeciwnie, podczas okresu lat osiemdziesiątych, Laibach, i później inne grupy NSK, były integralną i ważną częścią społeczeństwa i procesu politycznego, który doprowadził do niepodległości Słowenii i który również ukształtował inne części Jugosławii³⁰⁷. W kraju tym w latach osiemdziesiątych sztuka i polityka były nierozzerwalne, a gesty artystyczne nabierały szczególnie wyraźnego znaczenia politycznego.

Zdaniem Aleša Erjavca, strategia nadutożsamienia Laibach „polegała na formułowaniu wtórnej wypowiedzi na temat ideologii pod postacią pierwotnej wypowiedzi ideologicznej. [...] W rzeczywistości ideolodzy socjalizmu samorządowego nie oddzielili odpowiednio owej ideologii od postmodernistycznej krytyki wysuwanej w formie takiej, jak czynił to Laibach; [...] Laibach nie proponował krytyki w formie znanej z dysydenckiej literatury i sztuki, czy nawet z niezależnego konceptualizmu, [...] [ale] pragnął znieść dystans między aktem przedstawienia a obiektem przedstawianym; tworząc symulakrum obiektu blokował jego zdolność reakcji, czyli odparcia ataku. Ideologia rządząca miała więc do dyspozycji dwa wyjścia: bezpośrednią eliminację, tzn. zakaz działalności jednostek problematycznych [...], albo też zredukowanie tej działalności do otwartego dysydenctyzmu młodzieżowego anarchizmu. Żadna jednak z opcji nie likwidowała dyskomfortu konfrontacji z osobą, która nie gra według zasad modernistycznej krytyki praktykowanej przez sztukę dysydencką lub broniącą

³⁰⁷ A. Erjavec, *The Three...*, dz. cyt., s. 61.

pewnej opcji”³⁰⁸. W odniesieniu do Laibach, A. Erjavec zaznacza, iż „Laibach odkrył pęknięcie w jednolitej skorupie symboliki socjalizmu [...] podobnie artyści rosyjscy, słoweńscy, węgierscy czy rumuńscy obdzierali świat polityki z symbolicznej i ideologicznej otoczki. Przedstawiali rzeczywistość społeczną pozbawioną dotychczasowych, uogólniających i niepodważalnych znaczeń, rzeczywistość, która niezauważalnie, acz konsekwentnie traciła swą socjalistyczną symbolikę, uważaną dotychczas za niezniszczalną, ukazując tym samym swą »nagą prawdę«. »By prawidłowo funkcjonować – pisał Žižek – język władzy musi zawierać w sobie rozdzwięk, musi »oszukiwać« w praktyce, by wyprzeć się własnego, ukrytego, sprawczego gestu. Czasami zatem jedyną wywrotową metodą walki z językiem władzy, jest po prostu branie go za słowo»³⁰⁹.

Slavoj Žižek od początku obserwuje fenomen Laibach, a później Neue Slowenische Kunst³¹⁰. Eda Čufer zwraca uwagę na jego komentarz do wystąpienia grupy na scenie festiwalu Novi Rock w Lublanie³¹¹, iż Laibach z całą dramaturgią i „punkowym nastawieniem” do publiczności, „nie celował w ich świadomość, ale raczej bazował na rzeczywistości zautoma-

³⁰⁸ A. Erjavec, *Przednia i wsteczna...*, dz. cyt. Por: S. Žižek, *List z daleka*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 94.

³⁰⁹ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 107.

³¹⁰ Aleš Erjavec i Marina Gržinić podają do wiadomości, że Dušan Mandič, późniejszy członek kolektywu artystycznego Irwin/NSK, już w 1981 roku powołał się w tekście katalogowym do swojej wystawy w Galerii ŠKUC na psychoanalityczną teorię rozwiniętą przez grupę skupioną wokół Žižka. Zob.: A. Erjavec, M. Gržinić, *Ljubljana, Ljubljana, The eighties in Slovene Art and Culture*, Lublana: Založba Mladinska knjiga 1991, s. 126. Por.: I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 85.

³¹¹ Podczas którego Tomaž Hostnik ubrany w mundur, rozpoczynając od zacytowania Mussoliniego, przeszedł do recytacji konstytucji Jugosławii. Patrz: rozdział III.

tyzowanej, działającej pod warstwami codziennej świadomości³¹². Pierwsza interpretacja fenomenu Laibach przez Žižka miała miejsce w 1982 roku. Pięć lat później³¹³, odrzucił ją jednak, by zaproponować nową, opartą na rozwiniętej przez niego psychoanalitycznej teorii lacanowskiej: Celem Laibach nie jest ukazanie sposobu funkcjonowania ideologii, która wydaje się narzucona jednostce z zewnątrz. Każdy podmiot potrzebuje porządku, a właśnie porządek oferowany jest jednostce przez system totalitarny. Może ona wówczas rozkoszować się oferowanym jej porządkiem oraz „jednoznacznością (niepodważalnością), którą zdołała osiągnąć w miejscu niedawnego chaosu”. Ideologia staje się zatem dyskursem, który uwalnia podmiot od konieczności porządkowania świata. Ów dyskurs ideologiczny składa się z części składowych („ruchomych znaczących” bądź symptomów), które rozpatrywane indywidualnie są bez znaczenia, a nabierają go dopiero w kontekście (ideologii). Laibach na scenie najpierw dekontekstualizuje kojarzące się z rozkoszą części składowe, a następnie ponownie włącza je do stworzonej przez siebie pseudoideologii, wskazując na ich wymienialność³¹⁴.

W słynnym eseju Žižka zatytułowanym *Dlaczego Laibach i NSK nie można nazwać faszystami?*, autor wyjaśnia: „W okre-

³¹² E. Čufer, *Art as Mousetrap: The Case of Laibach*, w: *L'Internationale. Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986*, red. Christian Höller, Zurich: JRP | Ringier 2013, s. 136.

³¹³ W artykule zatytułowanym *Laibach i oświecenie*, który ukazał się w 1987 roku w chorwackim czasopiśmie „Quorum”. Zob.: I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 85. Eda Čufer podaje, iż artykuł najpierw ukazał się w magazynie „Quorum” w roku 1988. Zob.: S. Žižek, *Zakaj Laibach in NSK niso fašisti?*, „M'ars – Časopis Moderne Galerije (Lublana)” 1993, nr 3–4 (V), s. 139. Polski przekład wykorzystany w tej pracy pochodzi z: S. Žižek, *Dlaczego Laibach i NSK nie można nazwać faszystami?*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 94.

³¹⁴ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 166.

sie rozpadu socjalizmu w Słowenii Laibach prezentował agresywną, chaotyczną mieszankę stalinizmu, nazizmu i ideologii Blut und Boden. W pierwszym odruchu oświeceni krytycy lewicowi uznali ją za ironiczną imitację rytuałów totalitarnych, jednak akceptacji wobec działań zespołu nieodłącznie towarzyszył niepokój: »A jeśli naprawdę w to wierzą? Jeśli naprawdę utożsamiają się z rytuałem totalitarnym?«, lub w wersji bardziej przebiegłej, przerzucając wątpliwość na omawianych: »A jeśli Laibach przecenia swą publiczność? Jeśli publiczność bierze na poważnie to, z czego kpią na scenie – czyli, jeśli Laibach w rzeczywistości umacnia to, co chce osłabić?«. Ów niepokój zasadza się na założeniu, że ironiczny dystans musi wiązać się z działalnością wywrotową. [...] Najdoskonalszym fortelem Laibach jest śmiała manipulacja przekazem: publiczność zespołu, [a szczególnie intelektualiści] obsesyjnie pragnie »Innego«. Zadaje pytanie [jakie właściwie stanowisko Laibach zajmuje? Popiera totalitaryzm, czy nie?] i czeka na odpowiedź, nie zauważając, że Laibach nie funkcjonuje jako odpowiedź, lecz jako pytanie. Za sprawą ulotnej natury pragnienia oraz niemożności określenia poglądów grupy, Laibach zmusza nas samych do zajęcia stanowiska i zdecydowania, czego pragniemy my sami»³¹⁵.

Strategia stosowana przez Laibach, polegała na identyfikacji z estetyką i językiem panującej ideologii, a posługiwanie się tymi elementami było jedynym sposobem na uniknięcie manipulacji z jej strony. Jednocześnie przyjęcie, skądinąd dość niewdzięcznej, roli „psychoanalityka”, pozwoliło ujawnić artystom ukryte mechanizmy panującego ustroju konsternując jego przedstawicieli, a równie skonsternowanym słoweńskim kręgom kulturotwórczym, „uświadomić sobie” fakt istnienia tych mechanizmów. W swoim słynnym esejku Žižek wskazuje,

³¹⁵ S. Žižek, *Dlaczego Laibach...*, dz. cyt., s. 94.

iż celem Laibach było „samoświecenie jednostki”³¹⁶ poprzez psychoanalityczną refleksję. Strategia nadutożsamienia Neue Slowenische Kunst, choć pozbawiona ironii w warstwie bezpośredniej, z pewnością należała do strategii krytycznych³¹⁷. Powodem odrzucenia negacji i ironii była świadomość, że cynizm wobec publicznych wartości jest cechą immanentną krytykowanego systemu, a przez to unieszkodliwioną jako potencjalne narzędzie krytyki. Członkowie NSK atakowali system od strony całkowicie dla niego zaskakującej – wyolbrzymiając jego rytuały i przyjmując rolę jego fanatycznych wyznawców³¹⁸.

³¹⁶ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 94.

³¹⁷ Przykładem *nadutożsamienia* jako strategii krytycznej są np. projekty grupy The Yes Men. Szczególny przypadek stanowi postawa Olega Kulika z lat dziewięćdziesiątych, a obecnie także grupy Public Movement. Por. np. J. Szczepanik, *Nad-identyfikacja jako strategia nie-ironiczna* [online:] <http://magazynsztuki.eu/index.php/teksty/128-neue-slowenische-kunst> [dostęp 01.10.2013].

³¹⁸ Forma ta zresztą przetrwała do dziś, czego najlepszym przykładem są organizowane z niesłabnącym rozmachem koncerty, *de facto* spektakle multimedialne grupy, który po ponad trzydziestu latach nie przestaje zadziwiać swoją konsekwencją. Niezmiennie, odnieść można wrażenie, że zza stanowiących scenograficzną oprawę koncertu poroży jelenia, Laibach puszcza do nas oko.

ROZDZIAŁ 3

Geografia artystyczna
w twórczości NSK

Celem rozdziału trzeciego jest analiza projektów artystycznych Neue Slowenische Kunst w kontekście geografii artystycznej. Mając na uwadze główne założenia propozycji teoretycznych i metodologicznych Irit Rogoff oraz Piotra Piotrowskiego, dotyczących nowej geografii artystycznej, niniejsze dociekania skoncentrują się na wybranych aspektach twórczości słoweńskich artystów.

Do głównych metod tej analizy należy strategia uprawomocnienia wielu możliwych perspektyw oraz przyjęcie takiej definicji geografii artystycznej, która podkreśla znaczenie pozycji obserwatora. Badanie to zakłada także, iż sztuka umożliwia zrozumienie sposobu, w jaki aspekt geograficzny wpływa na relacje pozaartystyczne: narodowe, ekonomiczne oraz związane z konstrukcją jednostkowej tożsamości, jak również, iż „debata o miejscu sztuki w przestrzeni publicznej [...] to debata o kształcie demokracji”¹. Kultura wizualna i geografia artystyczna stają się kontekstem dla dyskusji dotyczącej zjawisk XX wieku. Zgodnie z przyjętą tu perspektywą, geografia jest zarówno kategorią epistemiczną, jak i przestrzenią dynamiczną, nieneutralną, odzwierciedlającą relacje społeczne². Postrzegana w kategoriach różnicy

¹ P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków: Universitas 2007, s. 227.

² I. Rogoff, *Terra infirma. Geography's visual culture*, Londyn, New York: Routledge 2000, s. 24.

kulturowej, nawiązuje do takich składników konstrukcji tożsamości, jak pamięć, sytuacja aktualna czy rzeczywistość różnych, jakby powiedziała Rogoff, „zamieszkiwanych” języków, których zestawienie z mową ojczystą tworzy swoisty Benjaminowski „naddatek”, nową jakość kulturową.

Szczególne uwaga zwrócona została na zagadnienie dotyczące skomplikowanych relacji pomiędzy obszarami geograficznymi, określanymi jako centrum i peryferie, i związaną z tym zaszeregowaniem koniecznością historycznego „odramowania”. Podjęty został temat konstruowania wiedzy kolektywnej przez systemy instytucjonalne oraz zaakcentowanie istnienia alternatywnych sieci relacji pomiędzy podmiotami i miejscami, mającymi swoje odzwierciedlenie w koncepcji geografii niesamowitej (*uncanny*) Rogoff. Zgodnie z sugestią Piotrowskiego, co zostało już w dużej mierze zrealizowane w poprzednim rozdziale, przedstawiony został kontekst strategii polityki kulturalnej władzy, lokalnych tradycji artystycznych oraz mitologizacji kultury. Podając za Grżinić słowa Foucault: „tym, co musi zostać ujawnione, (uwidocznione), jest kompleks warunków, który w określonym czasie i miejscu decyduje o zjawiskach wypowiedzi, ich zachowaniu, związkach tworzących się pomiędzy nimi sposobach łączenia zasad, odgrywanych przez nie rólach oraz ich miejscu w praktykach i zachowaniach”³.

Analiza poszczególnych rodzajów aktywności twórczej Neue Slowenische Kunst, począwszy od prac z obszaru sztuk wizualnych, poprzez działania teatralne, aż do projektów conceptualnych odnoszących się do przestrzeni, umożliwia uży-

³ M. Grżinić, *Spektralizacja i archiwa*, w: Irwin. *Trzy Projekty/ Three Projects* [katalog wystawy], red. M. Ślizińska, Warszawa Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski 7 grudnia 1998 – 24 stycznia 1999, s. 51.

skanie względnie całościowego wyobrażenia o twórczości słoweńskiego kolektywu w kontekście geografii artystycznej.

W obszarze prac wizualnych

Laibach Kunst. Omówione tu zostały dwa zasadnicze rodzaje aktywności artystycznej Laibach Kunst: prace graficzne oraz performance, traktowane jako jeden z aspektów kolektywnych występów publicznych. Obserwacje te pozwalają na sformułowanie kilku zasadniczych wniosków w odniesieniu do aspektu geograficznego twórczości grupy. Warto zaznaczyć, że choć Laibach w 1984 roku zarzucił realizację twórczości wizualnej, powrócił do niej w pierwszej dekadzie XXI wieku.

Nazwa Laibach, odwołująca się do historii kolonizacji Słowenii, wskazuje na kulturę niemiecką, jako na najistotniejszy kierunek inspiracji grupy. Nie chodzi tu jednak o jej odwzorowanie, bądź zanegowanie, lecz bezpośrednie nawiązanie do *genius loci*. Wyjaśniając to zjawisko w kontekście teorii przekładu Waltera Benjamina, dochodzi tu do nałożenia na siebie kolejnych warstw znaczeniowych: przedstawiciele słoweńskiej generacji lat 50 i sześćdziesiątych, wyrosli w duchu jugosłowiańskiego socjalizmu i w pogardzie dla hitlerowskiego nazizmu, z premedytacją, symbolicznie przywrócili pamięć o tym ostatnim, włączając skojarzenia z nim związane w obszar własnej twórczej ekspresji. Skutkiem tej prowokacji był właśnie ów Benjaminowski „naddatek”, którego składnikami są dwie odmienne, a nawet wrogie sobie tradycje językowe i kulturowe, które przyjęte i przetworzone przez określoną grupę jednostek w zdeterminowanej sytuacji geopolitycznej, stworzyły trzecią – wywrotową tradycję Laibach i NSK.

Wczesny język twórczości wizualnej Laibach Kunst, zgodnie ze zdefiniowaną w 1983 roku zasadą retroawangardy, składał się przede wszystkim z cytatów z dzieł wcześniejszych, oraz motywów i symboli silnie naznaczonych ideologicznie. Media wykorzystywane przez grupę to przede wszystkim techniki graficzne, obrazy olejne i akrylowe na płótnie i tekturze oraz często stosowana technika mieszana i kolaż.

Jednym z pierwszych motywów, który pojawił się w twórczości Laibach Kunst była postać z obrazu Ivany Koblidy (1861–1962), najślawniejszej słoweńskiej malarki i jednej z pierwszych artystek Słowenek, która odebrała wykształcenie akademickie. *Pijąca kawę* (1888) jest jednym z ostatnich dzieł tej artystki z okresu ciemnych portretów studyjnych. Na pozór neutralny, melancholijny obraz kobiety podnoszącej do ust filiżankę kawy, w kontekście nadanym mu przez Laibach: jako czarno-biała grafika, z niewielkim suplementem w postaci krzyża równoramiennego widniejącego na naczyniu, nabrał zupełnie innej, niepokojącej wymowy.

We wczesnych plakatach grupy widoczna jest także inspiracja pracami zaprzyjaźnionej z Koblicą, niemieckiej artystki Käthe Kollwitz (1867–1945). Jedna z grafik tej zaangażowanej politycznie autorki została przetworzona przez Laibach, służąc jako główny motyw plakatu zatytułowanego *Śmiertelny taniec* (1980), wykorzystanego podczas akcji *Czerwone Dzielnice*. Białe kontury postaci na czarnym tle zdawały się zderzać w śmiertelnym starciu. Treść tego linorytu, sytuująca się na pograniczu naturalizmu i ekspresjonizmu, przeniesiona została w postaci wykonanych na kserokopiarce odbitek na ściany budynków górniczego Trbovlje. Użycie motywów z twórczości Kollwitz i Koblicy wskazuje na inspirację Laibach zarówno realizmem słoweńskim ukształtowanym w akademiach Wiednia, Monachium i Paryża, jak i ekspresjonizmem niemieckim,

z charakterystycznym dla niego zaangażowaniem w tematykę społeczną i polityczną.

Prace Laibach wyraźnie nawiązują do ekspresjonizmu, a zwłaszcza tej jego odmiany, która wyjątkowo bujnie rozwinęła się w Niemczech na początku XX wieku. Sztuka ta charakteryzowała się postawą rewolucyjną, głosiła idee wspólnej pracy, zespolenia życia z twórczością oraz niezgodą na zastane układy i normy. Prace cechowały się ostro wyznaczanymi, grubymi konturami, kojarzonymi z prymitywizmem form, stosowaniem sugestywnego koloru, często w kontrastowych zestawieniach oraz deformacją. Rozkwit tego kierunku przypadł na okres po I wojnie światowej, kiedy Niemcy pogrążone były w poważnym kryzysie, co miało swoje dojmujące odzwierciedlenie w warunkach życia mieszkańców tego kraju. Tworzone wówczas wspólnoty twórców, takie jak Die Brücke, były de facto stowarzyszeniami stawiającymi sobie za cel stworzenie poprzez sztukę alternatywnej rzeczywistości. Dla podkreślenia wagi ideologicznego aspektu swojej twórczości, artyści ci często rezygnowali z sygnowania swoich prac. Wiele cech charakterystycznych dla tych twórców można znaleźć także w postaci Laibach.

Inspiracją dla słoweńskich artystów była prawdopodobnie nie tylko twórczość niemieckich ekspresjonistów, lecz także współczesnego im ruchu Neue Wilde, aktywnego na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w niezwykle witalnym wówczas środowisku artystycznym Berlina Zachodniego. Artyści ci nawiązywali do twórczości ekspresjonistów niemieckich i podobnie jak oni, nie unikali tematów drastycznych, dotykając drażliwych problemów z dwudziestowiecznej historii Niemiec. Często przedstawiali także momenty agresji w relacjach międzyludzkich, co widoczne jest także we wspomnianym plakacie Laibach z 1980 roku. Neue Wilde był częścią

transawangardy europejskiej, a artyści z tego kręgu, podobnie jak Laibach, związani byli z fenomenem subkultury punkowej, wyraźnie obecnej wówczas w atmosferze Berlina.

Jednym z głównych, kojarzonych z grupą motywów jest jeleni z rozłożystym porożem, wizerunek obecny na grafikach, okładkach płyt i w oprawie scenograficznej koncertów. Źródłem inspiracji dla Laibach był obraz *Król doliny* (1885), wiktoriańskiego malarza Edwina Landseera (1802–1873), autora sentymentalnych prac, antropomorfizujących przedstawienia zwierząt. Przede wszystkim jednak przedstawienia jelenia i poroża, odnoszą się do alpejskiej tradycji polowań, żywej szczególnie w okresie poprzedzającym II wojnę światową, choć motyw jelenia nie pojawia się w słoweńskiej kulturze i historii⁴. W jednej z późniejszych swoich prac, *Zwielokrotniony portret hutnika z jeleniem* (2008), Laibach zestawia dostojęństwo i sentymentalizm obrazu Landseera z industrialnym pejzażem Trbovlje, wskazując na „napięcie pomiędzy tym, co naturalne i tym, co industrialne, tym, co stare i tym, co nowe, cynizmem i romantyzmem”⁵. Nieodłącznym elementem krajobrazu tego miasta jest w pracach Laibach obraz hutnika, metalowca, „miotacza”, którego wizerunek odzwierciedlony został na drzeworycie z 1980 roku, a później stał się głównym motywem wielu dzieł realizowanych w różnych technikach i formatach.

Industrialny krajobraz Trbovlje od początku stanowił silną inspirację dla grupy. Duszna atmosfera okręgu przemysłowego

⁴ Janez Bogataj wskazuje, iż do symbolicznych dla Słoweńców zwierząt zalicza się niedźwiedź oraz legendarny *zlatorog* (złotoróg – wpływ niemieckiego autora Rudolfa Baumbacha). (Lublana, 30.04.2013).

⁵ A. Monroe, *Laibach Kunst i sztuka całkowitej niekompatybilności*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 129.

na początku lat osiemdziesiątych, z pewnością silnie kontrastowała z turystycznie bardzo dogodnym położeniem Słowenii pomiędzy plażami Adriatyku a zboczami Alp Julijskich. Trbovlje nie jest miejscowością polecaną przez przewodniki turystyczne. Istotna jest tam natomiast historia związana z jednej strony z rozwojem przemysłu, a drugiej z założeniem partii komunistyczną i jugosłowiańską partyzantką okresu II wojny światowej. W roku 1980 wśród tej społeczności robotników i górników dominowały poglądy konserwatywne. Pomimo dystansu do kultury serbskiej, wynikającej z prowadzonej przez Belgrad polityki, utożsamienie się członków Laibach z kulturą niemiecką, mogło spotkać się jedynie z ich krytyką społeczności miasta.

W kategoriach stosowanych przez Rolanda Barthesa propozycja artystyczna Laibach Kunst została przez odbiorców odczytana przez ich „zasób już czytanego”, jej interpretacja jest więc lekturą intertekstualną. Mieke Bal, za Johnem Austinem podkreśla, że interpretacja jest wypowiedzią performatywną, a jej znaczenie nie jest dane, lecz konstruowane, nie podlegając kryterium „prawdziwości”. Innymi słowy, stwierdzenie Žižka, iż Laibach nie funkcjonuje jako odpowiedź, lecz jako pytanie, dotyczy tego właśnie mechanizmu „przerzucania odpowiedzialności” na odbiorcę. Efektem tej konsekwentnie od trzech dekad stosowanej strategii, jest niezmiennie towarzysząca twórczości grupy wątpliwość dotycząca ich intencji i preferencji ideologicznych.

Najbardziej rozpoznawalnym znakiem grupy jest czarny krzyż równoramienny na białym tle. Laibach niezmiennie twierdzi, iż nie jest to jednak, *Czarny krzyż* Kazimierza Malewicza (1923)⁶, choć artyści nie podają innego źró-

⁶ Wynika to zarówno z informacji dostępnych w sieci (np.: W. Griffin, *NSK: Retro-Spection*, [online:] <http://www.artmargins.com/index.php/archive/402-nsk-retro-spection> [dostęp 01.10.2013]), jak i z rozmowy przeprowadzonej z artystami.

dła pochodzenia tego symbolu. Dopatrywać się w tej niezachwianej deklaracji można konsekwencji jednej z głównych, stosowanych przez grupę strategii retroawangardy, odrzucającej koncepcję oryginału oraz indywidualność autora. Ciekawostką jest, iż wystawa otwarta przez Laibach Kunst w Zagrzebiu w 2011 roku, nosiła prowokacyjny tytuł: *Ceci n'est pas Malevich* (To nie jest Malewicz), a napis ten umieszczony był na plakacie wewnątrz czarnego krzyża na białym tle. Po raz kolejny przejawia się tu szczególne poczucie humoru artystów, każące przypuszczać, że zaproponowany przez nich tytuł nie ma także nic wspólnego z serią obrazów Magritte'a.

Jednym z motywów Laibach jest także mały bębniarz. Ten motyw prawdopodobnie pochodzący z XII wieku, bardzo rozpowszechnił się w latach trzydziestych i w okresie II wojny światowej, w postaci wizerunku młodego działacza Hitlerjugend z bębenkiem na szyi, dynamicznie uderzającego w instrument. Laibach wykorzystał ten motyw w 1985 roku w sitodruku *La Liberté Guidant le Pueple* (Wolność wiedząca lud), ale jego obecność dostrzec można także podczas koncertów w stylizowanych postaciach bębniarzy stojących po obu stronach sceny, na tle pionowych szarf dekorujących scenę niczym podczas politycznego wiecu w Norymberdze.

Rozważając twórczość Laibach w kategoriach performance, Aleš Erjavec wskazuje na „dwubiegunowość” ich działań, czyli odwołanie się jednocześnie do dwóch rzeczywistości pozostających w nieustannym konflikcie⁷. Tak-

dzonej z Laibach, która miała miejsce 21.04.2013 roku w Lublanie. Wystawa otwarta przez Laibach Kunst w Zagrzebiu w 2011 roku (06 maja – 26 maja) nosiła prowokacyjny tytuł: *Ceci n'est pas Malevich* (To nie jest Malewicz).

⁷ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst – Nowa Sztuka Słoweńska*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 108.

że stosowana przez Laibach strategia nadidentyfikacji, jak podkreśla Marina Gržinić – typowa dla Europy Wschodniej⁸ – najsilniej ujawnia się właśnie w ich działaniach performatywnych.

W 1982 roku członkowie grupy wzięli udział w festiwalu Novi Rock odbywającym się na scenie teatru letniego Križanke w stolicy Słowenii. Niezwykle intensywny w formie i treści koncert Laibach (zdaniem Edy Čufer – pierwszy i „najczystszy”⁹), zdominował festiwal. Rozpoczął się występem kobiety czytającej prowokacyjne teksty dotyczące nazwy zespołu, wywołując agresję zgromadzonej publiczności. Gdy ówczesny lider grupy, Tomaž Hostnik, pojawił się na scenie w wojskowym mundurze, kilka osób zaczęło rzucać w niego różnymi przedmiotami trafiając w twarz, która zaczęła krwawić, ten jednak kontynuując przedstawienie w paradnej pozie, rozpoczął deklamację. Jak wspomina Čufer, uczestniczka koncertu, ówczesna studentka dramatu w Akademii Teatralnej i Filmowej w Lublanie: „pamiętam scenę, na której królował pierwszy frontman Laibach, Tomaž Hostnik, naśladujący i parodiujący faszystowskiego dyktatora Włoch, Benito Mussoliniego. Hostnik naśladował zarówno jego wygląd, jak i sposób mówienia. Zaczął, zwracając się do publiczności: »Cari amici Soldati« [Drodzy przyjaciele żołnierze] i mówił dalej w tym samym oratorsko agresywnym stylu, ale w pewnym momencie zmienił głos i od tekstu Mussoliniego przeszedł do recytacji frag-

⁸ M. Gržinić, *Neue Slowenische Kunst*, w: *Histories Impossible. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, red. D. Djurić i M. Šuvaković, Cambridge, Massachusetts/ Londyn: The MIT Press 2003, s. 252.

⁹ E. Čufer, *Fortel Laibach: dwie opowieści autorstwa jednego widza*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacija/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 137.

mentu konstytucji Jugosławii. Pamiętam nieznośną mieszanię wszystkich tych przerażających znaków i znaczeń, zderzonych z atmosferą tłumu i efektem słów, wypowiedzianych przez Hostnika wzburzoną barytonem, wyliczającym prawa obywateli, jak gdyby wyliczał nasze grzechy czy winy, a nie wymieniał normy prawne, przekazujące władzę w nasze ręce¹⁰. Trudno powiedzieć, czy publiczności występ się podobał, czy nie, ale dla niektórych z nas była to jakaś wstrząsająca iluminacja albo przełom¹¹. Reżyser teatralny Eduard Miler wspominał to wydarzenie następująco: „Koncert był niesamowity. Zawsze byłem przeczulony na punkcie patosu, kiczu i nostalgii za śmiercią. A tu nagle niezwykle, muzyczny okrzyk. Cytaty z całego stulecia rzezi i terroru. To, czego wyparliśmy się w wielkim patosie, znów się pojawiło. [...] Laibach bardzo szybko zauważył, że to stulecie będzie rychło zmierzać ku końcowi, że na nowo pojawi się barbarzyństwo i rzeźnicy znów dojdą do władzy”¹².

Występ Laibach zdominował festiwal, podobnie jak nagłówki gazet komentujących wydarzenie. Koncert ten stał się także pierwszym, nadającym specyficzny charakter kolejnym wystąpieniom Laibach, w których gro elementów pozostawało niezmiennych.

Mundury używane przez muzyków, choć interpretowane jako nazistowskie, były najczęściej uniformami („eklektycznymi” zresztą), armii jugosłowiańskiej, co było spowodowane

¹⁰ W poszerzonej wersji tego tekstu z 2010 roku Eda Čufer dodaje: „które mają za zadanie nas wesprzeć i wzmocnić”. I. Čufer, *Art as Mousetrap: The Case of Laibach*, w: *L'Internationale. Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986*, red. Christian Höller, Zurich: JRP | Ringier 2013, s. 134.

¹¹ E. Čufer, *Fortel Laibach...*, dz. cyt., s. 137.

¹² I. Arns, *Neue Slowenische Kunst (NSK) – eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie 2002, s. 156.

największą łatwością ich zdobycia¹³. Uniformy te w kolorze czarnym i szarym, często zestawiane były z tradycyjnymi elementami garderoby alpejskiej – spodniami, kamizelką, kurtką i czapką. Towarzyszyły im „germańskie” rekwizyty sceniczne, jak wspomniane już poroże jelenia czy szarfy z swastyką lub krzyżem Malewicza, a także dramatyczne oświetlenie i sceneria „rozpadających się budynków pofabrycznych”¹⁴. Często podczas koncertów wykorzystywano także materiał filmowy w postaci dokumentów wojennych łączonych z głosem z przemówień politycznych Tity, Jaruzelskiego, czy Mussoliniego, oraz stosowano natężony hałas oraz silne, białe światło.

Połączenie tych elementów stanowiło kompilację zapewniającą atrakcyjny show. Powodowało jednak także napięcie, kontrastujące z ideą koncertu zespołu rockowego. Wszystkie te części składowe miały również na celu podporządkowanie sobie publiczności, zdyscyplinowanie jej w myśl zasady dominacji nad masą. Dyscyplina i brak spontaniczności oraz naturalnych reakcji artystów na scenie, miały na celu unicestwienie indywidualności, zgodnie z zasadą, że im bardziej powściąganym są uczucia, tym silniejsze są emocje.

Igor Zabel wskazywał na charakterystyczne dla ówczesnych twórców artystyczne strategie ciała w konfrontacji z ideologicznymi mechanizmami lat osiemdziesiątych. Jego zdaniem Laibach prezentował „wysoce zdyscyplinowane ciało podporządkowane wzorcom totalitarnego, kolektywnego

¹³ Choć chyba z pewnością stwierdzić można, że Laibach używał mundurów wykonanych dokładnie na wzór tych, które nosili oficerowie armii niemieckiej w czasie II wojny światowej, dopiero w przypadku happeningu *Ein-kauf* z 2003 roku.

¹⁴ A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst – Nowa Sztuka Słoweńska*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 107.

zachowania”. Co dziwniejsze – dodał Zabel – Laibach nigdy nie wyszedł ze swojej roli¹⁵.

Można uznać, że strategia Laibach, przymuszająca widza do aktywnej percepcji przedstawienia i w wyniku doznanego wstrząsu, do zajęcia przez niego stanowiska, miała kilka wyraźnych inspiracji. Z jednej strony, oparta była na wyobrażeniu funkcjonowania organizacji totalitarnej z okresu rodzącego się nazizmu lat trzydziestych, z drugiej, nawiązywała do działania instytucji (w tym armii), typowych dla socjalistycznej Jugosławii. Kolejnym, znacznie bardziej kontrastowym zderzeniem inspiracji, byłby industrialny klimat Trbovlje zestawiony z wzniosłym pejzażem alpejskich zboczy.

23 czerwca 1983 roku Laibach wystąpił w jugosłowiańskiej telewizji. Przed telewizorami zasiadło kilkaset tysięcy widzów, którzy w politycznym programie informacyjnym „TV Tednik” obejrzeni wywiad z zespołem. Członkowie grupy wystąpili w mundurach z opaskami z czarnym krzyżem na ramionach. „Przyjęli zaproszenie na wywiad do telewizji publicznej pod warunkiem, że będą mogli sami przygotować studio, w którym wystąpią, i że pytania dziennikarza dostaną przed programem. Dlatego podczas tego [nagranego przed emisją] występu Milan Fras, [który zastąpił lidera, Tomaža Hostnika], [...] mógł odczytywać przygotowane zawnazu odpowiedzi złowieszczym głosem, podczas gdy pozostali artyści w milczeniu przybierali rozmaite pozy w katastroficznie przystrojonym studio, poobwieszonym plakatami Laibach”¹⁶. Na pytanie o rzeczywiste zaangażowanie w aktualne wydarzenia polityczne w Słowenii, członkowie grupy odpowiedzieli, iż ich „działania wykraczają poza zaangażowanie w konkretną ideologię”, Laibach jest grupą,

¹⁵ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago: University of Chicago Press 2004, s. 79.

¹⁶ E. Čufer, *Fortel Laibach...*, dz. cyt., 138.

„całkowicie apolityczną”, a „konkretne, polityczne problemy nie leżą w sferze ich zainteresowań”¹⁷. W dalszej części wywiadu padło pytanie o stosunek grupy do przestrzeni, w której została założona: „Powstanie naszej grupy jest ściśle powiązane ze wzrostem współczesnej świadomości i nowych socjoekonomicznych relacji, których funkcje i znaczenie zostały dokładnie ujawnione w Trbovlje, mieście silnych tradycji rewolucyjnych i przemysłowych. Powstanie partii komunistycznej, Komuny Trbovlje, największe strajki górników, faszystowska akcja Orjuni¹⁸, tragiczne strajki głodowe, nieludzkie warunki pracy, nędzka, prześladowania robotników, wysokie bezrobocie i niezwykły duch rewolucji, to elementy, na które złożyło się przedwojenne Trbovlje. Dziś górnicze dzielnice zmieniają swoje oblicza; pośród fabryk i kopalni, wychował się i dojrzał nowy robotnik, z poczuciem przynależności do swojej klasy. Niewiele miast ujawnia poprzez swoje wnętrze i rytm życia takie antagonizmy pomiędzy starym a nowym, tak, jak to ma miejsce w Trbovlje. To miasto ukształtowało nas, a my kontynuujemy jego rewolucyjne tradycje”¹⁹. Odpowiedzią na pytanie o projekt *Rdeči Revirji* i negatywny stosunek mieszkańców Trbovlje do działań Laibach, było wyjaśnienie, iż akcja ta została „wymyślona jako test na czujność i efektywność działania władz bezpieczeństwa państwowego, jako projekt, który miał zakłócić pozytywny stan świadomości i mechanizmy obronne Czerwonych Dzielnic przeciwko najazdowi wywrotowych elementów innych kultur. W tym sensie akcja była całkowitym sukcesem, ponie-

¹⁷ Jakkolwiek „polityka i sztuka nie wykluczają się wzajemnie”. Zob.: *XY-nierozwiązany. Laibach, 23.06.1983, TV Tednik, Lublana*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacija/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 31.

¹⁸ Organizacja Jugoslovenskih Nacionalista, 1921–1929.

¹⁹ *XY-nierozwiązany*, dz. cyt., s. 32.

waż została zdławiona w zarodku. Robotnicy działali w zgodzie z władzami porządkowymi, potwierdzając wysoki stopień pozytywnej świadomości”²⁰.

Laibach wyznał także, iż film czy telewizja, jako media „bazujące na kolektywnej konsumpcji” i mające zdolność „odwracania masowego widza od krytycznego myślenia”, interesują ich szczególnie ze względu na swoją manipulacyjną moc oraz jako czynnik pełniący podstawową rolę w kształtowaniu opinii społecznych. Jak podsumowuje Čufer, „w trakcie programu zespołowi udało się usidlić świadomość [dziennikarza Jure] Pengova, który nagle zrozumiał, że Laibach proponuje widzowi jakby alternatywny kadr programu i że w tym kadrze on sam wygląda zapewne na przedstawiciela tyrańskiej władzy systemu informacji medialnej, kontrolowanej przez dominującą klasę polityczną”²¹. Na zakończenie spotkania, wzburzony i sprowokowany gospodarz programu posunął się do nazwania swoich gości „wrogami ludu” i zwrócenia się do kilkuset tysięcy widzów telewizyjnych z apelem o zapobieżenie „rozprze-strzenianiu się laibachowskiej zgnilizny”²².

Wywiad wywołał liczne, ostre reakcje, a w rezultacie grupie zabroniono publicznych występów pod nazwą Laibach. Dwa lata później pojawił się następujący komentarz jednego z dziennikarzy: „W idiotycznych odpowiedziach tych dzieciaków w mundurach nie padły żadne bezpośrednie odwołania do faszyzmu, lecz po emisji człowiek budził się jakby z niekończącego się koszmaru”²³. Do przytaczanego komentarza Žižek dodał w 1989 roku, iż

²⁰ Tamże.

²¹ E. Čufer, *Fortel Laibach...*, dz. cyt., s. 139.

²² Tamże, s. 140.

²³ S. Žižek, *List z daleka*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 98. Po raz pierwszy opublikowany w: S. Žižek, *Pismo od daleč [List z daleka]*, „Mladina” 1987, nr 3 (IV).

„większość prób racjonalizowania czy choćby usprawiedliwiania działań zespołu i całej NSK w naszym kraju nie trafia przecież w sedno: nie wyjaśnia dostatecznie, skąd bierze się odczucie »niekończącego się koszmaru«, o którym pisał dziennikarz”²⁴.

Telewizyjne medium zostało przez Laibach potraktowane jako narzędzie pozwalające na szerokie rozprzestrzenianie swoich idei. Na interesujący aspekt zwraca uwagę Alexei Monroe, wskazujący na nieodłączne w ich realizacjach dążenie do monumetalizmu²⁵ „mimo braku środków”. Począwszy od aranżacji małego studia telewizyjnego, aż po scenografię koncertów, obserwowany jest, przeciwstawny do charakteru undergroundowej organizacji, imperatyw „monumentalności”. Zamiast tworzyć „tymczasową strefę autonomiczną”, Laibach oferuje „tymczasową przestrzeń hegemoniczną”, umożliwiając publiczności „ponowne doświadczenie przerażającej fascynacji totalitarną kontrolą przestrzeni i samej kultury”²⁶. Spostrzeżenie to stanowi ciekawą interpretację monumentalizmu Laibach, szczególnie biorąc pod uwagę tę cechę, jako typową dla propagandowej sztuki państw totalitarnych.

Na wykorzystanie strategii przywłaszczania, jak już wykazano w poprzednim rozdziale, z pewnością bez wpływu nie pozostała twórczość innych jugosłowiańskich i wschodnioeuropejskich artystów²⁷. Trop ten nabiera szczególnie znaczenia w kontekście „swobodnego” używania przez Laibach znaków silnie nacechowanych ideologicznie, takich jak swastyka.

²⁴ S. Žižek, *List z daleka...*, dz. cyt.

²⁵ 21.04.1983 roku w ŠKUC otwarto wystawę „Retoavantgarda monumentalna”.

²⁶ A. Monroe, *Laibach Kunst...*, dz. cyt., s. 131.

²⁷ Jak już zostało wspomniane, Laibach nie zgadza się z opinią jakoby inspirował się twórczością Stilinovicia czy Đorđevića. Nie ulega jednak wątpliwości, że wymienieni twórcy byli wówczas aktywni na scenie artystycznej i wykorzystywali w swojej sztuce symbole ideologii.

Praktyka ponownego wykorzystania symboli charakteryzowała między innymi twórczość Mladena Stilinovića, artysty urodzonego w 1947 roku w Belgradzie, autora instalacji, projektów książek, prac wideo i performance. Artystę zajmowały głównie dwa zagadnienia: badanie relacji pomiędzy znakami wizualnymi i werbalnymi oraz dekonstrukcja mechanizmów władzy. Najbardziej charakterystyczna dla jego postawy jest praca *Eksploatacja martwych* (1984–1990). Jak wyjaśniał sam artysta, chodzi o „Eksploatację martwych poetyk malarstwa [...] eksploatację martwych znaków; dla mnie te znaki są martwe, ponieważ utraciły swoje znaczenie lub ich znaczenie jest tak przejrzyste, że w istocie jest martwe. [...] Martwość znaku jest formą wolności, wolności wykorzystania znaku, wolnością wypowiedzi w języku wolnym od terroru przeszłości”²⁸. Jego kompozycje, inspirowane konstruktywizmem, twórczością Kazimierza Malewicza czy sztuką socrealistyczną, tworzone były z ogromnej ilości symboli, co powoduje, iż symbole te stają się elementami czysto estetycznymi i tracą swoje znaczenie. „Konsekwencją tego procesu jest, pozorną w istocie rzeczą, deideologizacja symboli komunistycznych i ich transformacja w rodzaj gadżetów [...]. Krytyczny ciężar tego rodzaju strategii artystycznej nie leży jednak w zestawianiu jej z komodyfikacją socjalistycznych gadżetów, lecz – jak utrzymuje autorka [Marina Gržinić] – z odsłanianiem funkcjonowania ideologii. Można powiedzieć, że Stilinović posługuje się raczej fikcją »wolności« użycia symbolu, gdyż on wcale nie utracił znaczenia, lecz je zmienił”²⁹.

Zarówno tematy stanowiące centrum zainteresowania Stilinovića, jak i kwestia wtórnego użycia symboli, są kluczowymi dla twórczości NSK. Piotr Piotrowski, wśród

²⁸ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, Poznań: Rebis 2006, s. 467.

²⁹ Tamże, s. 468.

innych artystów, których działania przypadły na okres poprzedzający powstanie kolektywu, a którzy wykorzystywali ten mechanizm w celu wyrażenia krytyki o charakterze politycznym, wskazuje artystów węgierskich (za Katalin Keresu, tłumacząc to oddziaływaniem pop-artu na węgierską neoawangardę). Gabor Attalei w *Negatywie Gwiazdy* (1970) roku posłużył się pięcioramienną gwiazdą wykonaną z materiałów miękkich, łatwo zniszczalnych, m.in. ze śniegu, co miało podkreślić przejściowość i krótkotrwałość systemu. Sandor Pinczehelyi, który w 1973 roku stworzył swój portret z sierpem i młotem, także często wykorzystywał motyw pięcioramiennej gwiazdy. Wśród artystów pozaeuropejskich Aleš Erjavec wymienia także Kubańczyków Tomasa Essona, Osvalda Yero, Tonela, czy chińskiego artystę Wang Guanyi³⁰. „Ogólnie rzecz biorąc [...] chodzi o zmącenie jednoznaczności symbolu, wprowadzenie napięcia i zamieszania poprzez powołanie formy dość jednoznacznie kojarzonej z reżimem komunistycznym. Wykorzystanie jej sugeruje, że ona sama nie funkcjonuje jako symbol określonego porządku władzy, lecz jako dekoracja, sztafaż, dekoracyjne wykorzystanie w ikonosferze komunizmu”³¹.

Niezwykle charakterystyczny image grupy cechuje się wyjątkową konsekwencją. W ciągu ponad trzydziestu lat funkcjonowania, nie nastąpiła w tym względzie niemalże żadna zmiana. Aleš Erjavec, wymieniając cechy, które znacząco wpłynęły na estetykę Laibach i NSK, wskazuje: „Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych był epoką Łowcy androidów, *Mad Maxa*, *Terminatora* i tym podobnych filmów oraz industrialu w muzyce. [...] Niemiecka nazwa stanowiła skuteczną

³⁰ A. Erjavec, *Eastern Europe, Art, and the Politics of Representation*, [w przygotowaniu] „boundary 2” 2014, s. 8.

³¹ P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 301–302.

provokację odwołującą się do jednego z ostatnich nieodkrytych przez awangardę terenów: patriotyzmu. [...] Kontekstu owej bluźnierczej postawie dostarczała nie antypatriotyczna i antynazistowska działalność Johna Heartfielda, lecz sposób bycia francuskich surrealistów – np. George’a Bataille’a. Opowiadając się za wolnością Laibach jednak opowiadał się też za kulturą narodową, promując swą muzykę i sztukę jako słoweńską. Popierał tym samym swój własny pogląd – sztuka unika manipulacji politycznej używając języka owej manipulacji”³².

Rozpatrując aktywność artystyczną Laibach Kunst w kontekście geografii artystycznej, konieczne jest wskazanie, iż jest ona wynikiem ekspresji twórczej, na której charakter złożyło się kilka czynników: specyficzna historia geopolityczna; warunki topograficzne, takie jak krajobraz przemysłowy Trbovlje; oraz przestrzeń definiowana przez Henri Lefebvre’a jako odbicie stosunków społecznych, przestrzeń dynamiczna, zależna od stanów psychicznych, nie neutralna³³. Laibach znosząc granice pomiędzy sztuką a rzeczywistością społeczno-polityczną, usunął granice oddzielające tekst od kontekstu, stapiając oba w jeden obraz będący wynikiem „kolektywnej symbolizacji”, używając za Anną Zeidler-Janiszewską określenia Hansa Beltinga.

Irwin. W twórczości Irwin istnieje bardzo wiele odniesień do geografii, a perspektywa ta wyodrębnia się wyraźnie już w początkowym etapie działania grupy. Powodem takiego stanu rzeczy jest z pewnością fakt, iż – jak to określa Marina Gržinić – Irwin koncentruje się na „zabiegach tworzenia mapy”³⁴, za geograficzny punkt wyjścia mając niezmiennie

³² A. Erjavec, *Neue Slowenische Kunst...*, dz. cyt., s. 106.

³³ I. Rogoff, *Terra infirma...*, dz. cyt., s. 24.

³⁴ M. Gržinić, *Spektralizacja...*, dz. cyt., s. 51.

Słowenię, usytuowaną na styku Europy słowiańskiej i niesłowiańskiej, Wschodniej i Zachodniej. Część projektów została przedstawiona przy okazji NSK Państwa w Czasie oraz *East Art Map*. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na kilka wybranych inicjatyw z obszaru sztuk wizualnych.

Po powstaniu *Neue Slowenische Kunst* Irwin przejął motywy stosowane przez Laibach, co znalazło swoje odbicie w dużej serii prac rozpoczętej w 1985 roku, *Was ist Kunst?* W związku z zakazem rozpowszechniania estetyki zespołu, pierwsza jej wystawa zaprezentowana została w mieszkaniu prywatnym w Lublanie³⁵, co zdaniem Gržinić „wyrażało i podkreślało negatywną obecność grupy Laibach”³⁶. Obrazy powieszono zostały w swobodnej konfiguracji, zgodne z nowym modelem eksponowania prac przyjętym przez Irwin, kojarzącym się z „intymnością domu słoweńskiego”, czyli działaniami w sferze prywatnej, wolnymi od reguł instytucjonalności. Wystawianie w prywatnych mieszkaniach pozostawiało artystom możliwość samodzielnego wyboru kontekstu ekspozycji, co związane jest z odwiecznym problemem narzucania sztuce znaczenia przez prezentującą ją instytucję. Z drugiej strony, wybór prywatnej przestrzeni, do której docierają (i mają wstęp) jedynie nieliczni zaproszeni, oznacza zamknięcie i nadanie cech elitaryzmu miejscom, w których „historia sztuki jest tworzona”³⁷. Gržinić twierdzi, że „projekty Irwin

³⁵ A następnie w Malej Galeriji, z powodu zakazania działalności Laibach w latach 1983-87, dostępna tylko dla zaproszonych gościom. Zob.: I. Arns, *IRWIN (NSK) 1983-2002: From "Was ist Kunst?" via Eastern Modernism to Total Recall*, [online: <http://www.artmargins.com/index.php/archive/316-irwin-nsk-1983-2002-from-qwas-ist-kunstq-via-eastern-modernism-to-total-recall>]. [dostępny 01.09.2013] oraz I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 55.

³⁶ M. Gržinić, *Spektralizacja...*, dz. cyt., s. 46.

³⁷ Oczywiście sztuka funkcjonowała w przestrzeniach prywatnych nie tylko w Jugosławii. Temat ten (*Apt-Artu*) nieco szerzej omówiony został w dalszej części, odnoszącej się do Ambasady Moskiewskiej NSK.

i NSK reprezentowały wołanie o nowe, kulturalne, polityczne i artystyczne instytucje i organizacje³⁸ w ramach instytucji już funkcjonujących w socjalistycznej rzeczywistości lat osiemdziesiątych. Niewątpliwie jednak, ten sposób prezentacji był dla artystów przyczynkiem do szerszej refleksji na temat przestrzeni ekspozycji nie tylko w kontekście galerii, ale Europy Wschodniej i nie wyłącznie jako przestrzeni geograficznej, ale także duchowej³⁹. Choć oczywiście istnieje wyraźne nawiązanie do organizowanych na początku lat osiemdziesiątych wystaw i spotkań środowiska artystycznego Moskwy w prywatnych mieszkaniach w ramach ruchu Apt-Art, w przypadku Irwin wybór przestrzeni nieinstytucjonalnej w mniejszym stopniu służył uniknięciu cenzury, będąc raczej sposobem na omińnięcie kontroli i manipulacji ideologicznej.

Seria *Was ist Kunst?* charakteryzuje się napięciem pomiędzy „tradycyjnym malarstwem burżuazyjnym” a sztuką totalitarną, ikonografią nawiązującą do historii sztuki Europy Wschodniej i Słowenii⁴⁰. Prace są kombinacją różnych technik malarskich, a cykl zawiera „cytaty pochodzące nie tylko z różnorodnych struktur przestrzennych, lecz także czasowych”⁴¹. Wiele z używanych motywów stosowanych było wcześniej przez Laibach. Należą do nich koło zębate, filiżanka kawy oraz wspomniane już: hutnik (metalowiec czy też miotacz), jeleń, pijąca kawę czy mały bębniarz.

Choć oficjalnie Irwin określił swoją sztukę mianem „wschodniego modernizmu” w roku 1990, rozwój tej koncepcji, której celem było stworzenie alternatywy wobec modernizmu

³⁸ M. Gržinić, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 260–262.

³⁹ M. Gržinić, (wypowiedź radiowa), „Radio Slovenija 1”, 18.03.2000, „Kulturna Panorama”.

⁴⁰ M. Gržinić, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 262.

⁴¹ M. Gržinić, *Spektralizacija...*, dz. cyt., s. 48.

zachodniego, zapoczątkowała seria *Was ist Kunst?* Kontynuacja tej idei znalazła swoje odbicie w kolejnych inicjatywach grupy: Ambasadzie z tak zwaną Deklaracją Moskiewską w 1992 roku, projekcie *Transnacionala*, a ostatecznie w postaci *East Art Map*, mapy sztuki wschodnioeuropejskiej, zmierzającej do zapewnienia jej stałego miejsca w światowej historii sztuki.

Jednym z motywów wyraźnie nawiązujących do kultury słoweńskiej eksploatowanym przez Irwin i Laibach, był siewca z obrazu Ivana Grohara *Sejalec* (1907). Irwin użył tego wyobrażenia w 1985 roku jako elementu kolażu *Das Wesen der Kunst – die Ideologie* (Istota sztuki – ideologia), wykorzystując pomysł Dejana Kneza i wklejając postać siewcy w miejsce krajobrazu Magritte’a⁴². Motyw ten pojawił się także w serii obrazów *Slovenske Atene* (1983–1987), występując na tle różnych słoweńskich pejzaży. Stał się także motywem centralnym wystawy pod tym samym tytułem w 1991 roku, będącej efektem zaproszenia artystów słoweńskich do podjęcia tego tematu. Irwin pisał: „[Siewca] jest wspólnie rozpoznawanym tematem w historii kultury europejskiej, symbolem siania i zbierania plonów, poświęcenia i ofiarowania, ziemi i człowieka, płodności materii oraz moralnego piękna i władzy. Jest to również motyw narodowy, który mówi o przywiązaniu człowieka do ziemi, nieskończenie malowniczej idylli, która, pomimo to, zawiera egzystencjalny konflikt między zachłanną poświęcą gleby a ponadczasową, nieskazitelną wyższością wiedzy siewcy. Harmonia siania [...] jest momentem ukradzionym wieczności, w którym ręka, wskazująca na przepaść ziemi, rozluźnia swoją pięść, aby zapłodnić jej egzystencję”⁴³.

Występujące w tytule cyklu odniesie do greckich Aten, symbolizujących prymat intelektu i umysłu nad innymi przymiotami,

⁴² „Artist Condition I” (1934). Zob.: I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 48.

⁴³ Tamże.

w kontekście Słowenii pojawia się już w tekstach Josipa Vidmara z początku XX wieku. Słowenia, jak pisał Aleš Erjavec, „wylania się z marzeń” tego wybitnego męża stanu, właśnie jako ośrodek kultury i sztuki.

Wśród motywów wykorzystywanych przez Irwin obecny jest także, przejęty od Laibach, czarny krzyż Malewicza⁴⁴. Interpretowany jest on przez Irwin w następujący sposób: „krzyż ten z konotacjami i znaczeniami, które wokół niego narosły, stał się jednym z symboli elementarza kultury europejskiej. Na obrazie grupy Irwin krzyż jest zatem wyrazem tej kultury w sferze świadomości, naśladowaniem jej. Dla nas jednak, mieszkańców małego kraju, krzyż ten niesie inne, negatywne przesłanie. Jesteśmy w naszej kulturze przykuci do krzyża, zbiegu chorych ambicji Wschodu i Zachodu. Ten środek krzyża to określona geometria, pusta przestrzeń, lecz nigdy do końca w sferze znaczenia”⁴⁵. Fakt lokalizacji między Wschodem a Zachodem, od początku obecny w twórczości grupy, z biegiem czasu stał się tematem wiodącym, a efektem jego rozwoju były duże projekty, takie jak *East Art Map* czy *Transnacionala*. W tym kontekście pytanie „Was ist Kunst?” jest także pytaniem o to, co jest sztuką na Wschodzie i co nią jest na Zachodzie? Skoro, zgodnie z przyjętymi na Zachodzie prawami rynku, to „co artyści produkują, jest tylko rodzajem surowego materiału, który musi być oczyszczony w ocenie publiczności”⁴⁶, jaki w takim razie miałby być koncept sztuki Wschodniej? Igor Zabel twierdzi, że zbiór moty-

⁴⁴ W odróżnieniu od Laibach, Irwin wyraźnie wskazuje na inspirację twórczością Malewicza.

⁴⁵ *NSK: Neue Slowenische Kunst*, Zagrzeb: Grafički zavod Hrvatske (Zagreb), Amok Books (Los Angeles) 1991, s. 121–122 oraz A. Erjavec, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 106.

⁴⁶ E. Čufer, *Enjoy Me, Abuse Me, I am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 373.

wów z Europy Wschodniej widoczny w tej serii prac, jest ironiczną odpowiedzią na to pytanie, podobnie jak strategia przekształcania obrazów w „ikony”⁴⁷.

Cykl *Ikony* (1998) był próbą zajęcia stanowiska wobec powyższego zagadnienia oraz odpowiedzią na zainteresowanie Zachodu „egzotycznym światem po drugiej stronie Muru Berlińskiego [symbolicznie, bowiem mur nie istniał już od 6 lat] i malarstwem jako archaizmem, mądrością i metafizyczną duchowością”⁴⁸, czyli cechami, których brakuje Zachodowi podporządkowanemu prawom rynku. Sami artyści uznali, iż ów zwrot ku Wschodowi był efektem niezgody na dominację imperatywu nowości, oryginalności i indywidualizmu narzucających przez kulturę zachodnią⁴⁹.

Zdaniem Gržinić, elementem *Ikon* jest „artykulacja modeli, znaczeń i figur przypisanych wewnątrznie grupie Irwin. [Cykl ten] dotyczy reinterpretacji, odtworzenia i reartykulacji stworzonych przez Irwin modeli artystycznych oraz ikonografii”⁵⁰. *Ikony* prezentują sześć motywów wybranych z serii *Was ist Kunst?*: filiżankę kawy, krzyż, jelenia, małego bębniarza, siewcę oraz *Malewicza między dwiema wojnami*. Szczególnie ten ostatni uzyskał status współczesnej „ikony” i jest chyba najbardziej charakterystyczną pracą grupy. Suprematystyczny element z twórczości rosyjskiego artysty znalazł się w środkowym

⁴⁷ I. Zabel, *Icons by Irwin*, w: *Contemporary Art Theory*, red. I. Španjol, Zurich/ Dijon: JRP/Ringer & Les Presees du Réel 2012, s. 227. Po raz pierwszy opublikowany w: I. Zabel, *Icons by Irwin (2003)*, w: *Irwin: Retroprincip 1983–2003* [katalog wystawy], red. I. Arns, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 26 września – 26 października 2003, Kars Ernst Osthaus-Museum, Haga 15 listopada 2003 – 04 stycznia 2004, Museum of Contemporary Art, Belgrad 17 kwietnia – 17 maja 2004, Frankfurt nad Menem: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2003, s. 77–84.

⁴⁸ I. Zabel, *Icons by Irwin...*, dz. cyt., s. 224.

⁴⁹ J. Šutej Adamić, *Irwin. Slikarski kolektiv*, „Deloskop” 2004, nr 30, s. 14–17.

⁵⁰ M. Gržinić, *Spektralizacija...*, dz. cyt., s. 48.

wymiarze obrazu, podczas gdy na dwóch pozostałych widnieje tradycyjny portret oraz rzeźba nazistowska⁵¹. Tym samym czysto abstrakcyjny obiekt suprematystyczny umiejscowiony został w kontekście, który zmusza widza do odczytywania go w całkowicie nowy sposób, podobnie jak sentymentalny wizerunek jelenia autorstwa Landseera w grafikach Laibach.

Ikona, odwołująca się do religii Wschodu i kręgu kultury bizantyńskiej, kojarzona jest z typową rosyjską (czy też wschodnioeuropejską) ekspresją artystyczną i duchową⁵². Prace Irwin nie są oczywiście ikonami w klasycznym rozumieniu, lecz „kopiami kopii”, łączącymi elementy malarstwa ikonowego z motywami, na przykład, socrealistycznymi. Jak zauważył Daniel Spanke, stanowią „połączenie kiczu i ikon”⁵³. Ponieważ dla Irwin, podobnie jak dla całego NSK, w myśl zasady retrogardy, oryginał nie istnieje, początek serii, tradycyjnie rozumiany jako „oryginał” jest nieistotny, ponieważ otrzymuje on znaczenie dopiero poprzez proces pracy grupy, a nie dzięki początkowemu impulsowi.

Zasada ta, zakładająca brak poczucia winy w wyniku przywłaszczenia, sprawia, że trudno jest wskazać motywy, które Irwin przejął od Laibach, a które od Malewicza, ponieważ zgodnie z regułą retogardy, nie ma to znaczenia. Jak w takim razie interpretować powziętą około roku 2002 roku przez członków grupy decyzję, by od tego momentu podpisywać swoje prace własnymi nazwiskami? Niekonsekwencją, czy

⁵¹ I. Zabel, *Icons by Irwin...*, dz. cyt., s. 222.

⁵² Tamże.

⁵³ D. Spanke, *Irwin doesn't Believe in Deer: Irwin's Icons, Kitsch, Propaganda, and Art (2003)*, w: *Irwin: Retroprincip 1983–2003* [katalog wystawy], red. I. Arns, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 26 września – 26 października 2003, Kars Ernst Osthaus-Museum, Haga 15 listopada 2003 – 04 stycznia 2004, Museum of Contemporary Art, Belgrad 17 kwietnia – 17 maja 2004, Frankfurt nad Menem: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2003, s. 70–76.

zmianą formuły podyktowaną dynamiką wymogów współczesnego świata?

Nie tylko „Ikony”, ale gro projektów Irwin nawiązuje do jednej z ich głównych inspiracji, twórczości rosyjskiego suprematysty Kazimierza Malewicza⁵⁴. Źródła inspiracji dla sposobu prezentacji obu serii, także *Was ist Kunst?*, sięgają roku 1915 i Ostatniej wystawy futurystów 0,10 w Sankt Petersburgu. Malewicz przedstawił tam kilkanaście prac, w tym *Czarny kwadrat na białym tle*, sztandarowe dzieło zapoczątkowanego przez niego kierunku – suprematyzmu⁵⁵. Czarny kwadrat stał się najbardziej radykalną formą abstrakcjonizmu, „formą zerową”. Suprematyzm oznaczał wywyższenie odczucia wzrokowego nad przedstawienie, zgodnie z zamierzeniem Malewicza, stworzenia „sztuki odczuć”. Praca nad zastosowaniem suprematyzmu w urbanistyce, doprowadziła Malewicza do koncepcji planitu.

Czarny kwadrat Malewicza pojawia się często w twórczości Irwin. Podobnie jak Malewicz prezentował ten motyw na obrazie jak ikonę, dążąc do zniszczenia autorytetu religii⁵⁶, tak czarny kwadrat prezentowany był przez Irwin, jako symbol dominacji nad ideologią. Igor Zabel zauważa jednak, iż „czarny kwadrat nie stanowi konkurencji, nie wypiera ikon, ale sam

⁵⁴ Kazimierz Malewicz (1879–1935) – artysta i teoretyk od ok. 1910 roku związany z awangardą rosyjską. Wywarł istotny wpływ na powstanie konstruktywizmu: w latach 1913 – 1915 zaczęły wyodrębniać się dwie wyraźne tendencje – reprezentowany przez Tatlinę konstruktywizm oraz suprematyzm Malewicza. W 1913 roku Malewicz stworzył kostiumy i scenografię do opery *Zwycięstwo nad słońcem*, które to doświadczenie podobno zainspirowało artystę do stworzenia czarnego kwadratu. „Praca ta [...] stała się punktem zwrotnym w jego wizji sztuki. Opanowała go pokusa malarstwa niefiguratywnego, radykalnej abstrakcji”. Zob.: B. Toruńczyk, *Zagadka Malewicza*, „Gazeta Wyborcza” 2009, wyd. 17.12.2009.

⁵⁵ W 1916 roku opublikował swój pierwszy traktat: *Od kubizmu i suprematyzmu do suprematyzmu. Nowy malarzki realizm*.

⁵⁶ I. Zabel, *Icons by Irwin...*, dz. cyt., s. 223.

jest współczesną ikoną (modern icon). Malewicz osiągnął stan »obrazu zerowego« – ale to zero jest jednocześnie dawaniem prawdy. Tak jak malarstwo ikon, suprematyzm także konstytuuje sam siebie, przechodząc od czarnego kwadratu do innych podstawowych kształtów (koła, krzyża), a później do wielu złożonych suprematystycznych struktur⁵⁷.

Trzy podstawowe kształty zainspirowały Irwin do stworzenia prac należących do projektu *Transcentrala*, która, jak twierdzą artyści, była „punktem zbiorczym Europejczyków udających się do nowego świata na początku XX wieku”⁵⁸. *Transcentrala, New York, Moscow, Ljubljana* (1992–1997) to seria trzech fotografii. Jedna z nich przedstawia Irwin wraz z ludowym zespołem tańczący koło na słoweńskiej łące (z kozolcem w tle)⁵⁹. Druga relacjonuje moment malowania przy pomocy białej farby konturów krzyża Malewicza na dachu nowojorskiego wieżowca, a trzecia rozpostartą przez artystów na Placu Czerwonym w Moskwie olbrzymią, kwadratową czarną płachtę. Interpretacja tej serii nasuwa skojarzenia zarówno z dążeniem do rozprzestrzeniania – z Rosji, poprzez Słowenię, aż do Nowego Yorku – idei „sztuki odczuć” Malewicza. Może jednak także nawiązywać do historii Europy i geograficznych przemieszczeń mieszkańców tego kontynentu, czego ostatecznie, w przypadku artystów,

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Irwin, *Construction relations*, w: *Irwin: Retroprincip 1983–2003* [katalog wystawy], red. I. Arns, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 26 września – 26 października 2003, Kars Ernst Osthaus-Museum, Haga 15 listopada 2003 – 4 stycznia 2004, Museum of Contemporary Art, Belgrad 17 kwietnia – 17 maja 2004, Frankfurt nad Menem: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2003, s. 152.

⁵⁹ Fotografia ta, przedstawiająca taniec *kolo*, typowy dla południowych Słowian, nosi tytuł NSK Panorama, 1997. Zob.: *NSK Panorama, 1997 photo: Michael Shuster*, w: +MSUM *Museum of Contemporary Art Metelkova. The present and the presence. Selected works from the Arteast 2000 + collection and the Moderna galerija national collection*, Lublana: Moderna galerija 2011.

skutkiem była także „emigracja” wielu idei artystycznych do nowego świata.

Jak zauważył Peter Weibel, kolektyw Irwin nie stawiał sobie za cel wyłonienia składników słoweńskiej kultury, lecz dążył do ustalenia definicji „kulturowej, etnicznej, narodowej tożsamości jako zmiennej [...], która ewoluuje wraz z kontekstem. Tożsamość społeczna w rzeczywistości jest skonstruowana z narodowych, etnicznych i kulturowych zmiennych”⁶⁰. Thomas DaCosta Kaufmann podkreślał, iż tożsamość, traktowana jako kategoria niezmienna, może być użyteczna jedynie w odniesieniu do geografii fizycznej. W przypadku geografii kultury, na co wskazywała także Irit Rogoff, nie można mówić o „stałych” składnikach tożsamości, istnieją jedynie „zmiennie” w postaci intuicji, pamięci i subiektywnych doznań.

Instalacja *Transcentrala* (1993) należąca do projektu o tym samym tytule, składała się z dwóch głównych elementów: znajdującej się na pionowej ścianie mapy z dodanymi do niej obiektami w postaci obrazów oraz konstrukcji diagonalnej złożonej z przedmiotów o kształtach kwadratu, krzyża i koła, „ulegających transformacji w czasie i przestrzeni”⁶¹. Po raz pierwszy instalacja ta została zaprezentowana w elektrociepłowni w Lublanie w ramach projektu Kunst Heimat Kunst. W tym samym roku była eksponowana na biennale w Wenecji.

W 1996 roku w Ludwig Museum w Budapeszcie zaprezentowano wystawę *Wnętrze Planitu*. Planit był pojęciem używanym przez twórcę suprematyzmu, Kazimierza Malewicza, rozwinięciem jego prac nad zastosowaniem czystych form geometrycznych w architekturze. Irwin inspirując się pojęciem planitu, stworzył sześcian – pokój, którym znajdowały się instalacje i mini wystawy prac NSK. Znajdujące się we wnętrzu

⁶⁰ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 42.

⁶¹ Irwin, *Constructing...*, dz. cyt., s. 152.

planitu⁶², *Serce Transcentrali* to „wypełniona ironicznymi obrazami o rozmaitej, często totalitarnej proveniencji przestrzeń, nawiązująca [...] do słynnej ekspozycji rosyjskiej awangardy, *Ostatniej wystawy futurystów 0,10*⁶³, której ściany pokryte są lustrami, w których odbijają się prace z serii *Was ist Kunst?* Elementem wnętrza był także *Model NSK State* (1996) materializacja wirtualnej przestrzeni strony internetowej⁶⁴, będąca odzwierciedleniem koncepcji architektonicznej Plečnika. Ten eklektyczny projekt był hołdem złożonym Malewiczowi. Nie brak tu jednak także odniesień do dziejów Słowenii, słoweńskiej historii sztuki, a także samego kolektywu Irwin i NSK. Nazwy elementów umieszczonych wewnątrz sugerowały ruch, podobnie jak nazwa samego wirtualnego modelu Ambasady NSK Państwa w Czasie.

Nieco odmienny aspekt odniesienia do geografii stanowi przygotowana przez Irwin instalacja *Retroawangarda* (1999)⁶⁵.

⁶² *Wnętrze planitu* Irwin wypełniały także dźwięki i obrazy wideo Mariny Gržinić i Ainy Šmid (1993), oraz ścieżka dźwiękowa do przedstawienia *Chrzest pod Triglavem*, dochodząca z obiektu autorstwa Laibach, *State Generatora*. Elementem wnętrza był także powiększony portret grupy Irwin *Tajemnica czarnego kwadratu* (1995), instalacja *Transcentrala Icon* (1995) i *Model NSK State* (1996) w skali 1:33. Na ścianach modelu, zwieńczonego kopułą Kosmokinetycznego gabinetu Noordung, odwzorowane zostało wykonane przez Irwin w miniaturze, *Serce Transcentrali*. Zob.: A. Monroe, *Irwin/NSK in Glasgow: April 1997*, [online:] <http://www.gla.ac.uk/~dc4w/laibach/irwglasgow97.html> [dostęp 10.05.2010].

⁶³ P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 471.

⁶⁴ Ta wersja strony NSKSTATE.COM została zawieszona w kwietniu 2009 roku, w związku z pracami administratorów nad projektem *First NSK Citizens' Congress*. Obecnie jest wyłącznie stroną odnoszącą do bloga The NSK Times poświęconego First NSK Citizens' Congress, konta na Twitterze oraz dwóch galerii na Flickr (jednej poświęconej NSK State, drugiej – Laibachowi). Zdaje się, że obecnie najbardziej „oficjalną” stroną NSK jest: *The Official Pages of the NSK State Passport Office*, [online:] <http://www.passport.nsk.si/en/> [dostęp 02.10.2013].

⁶⁵ Pojęcie retroawangarda i jego definicje omówione zostały w rozdziale drugim.

Artyści skonstruowali schemat fikcyjnego jugosłowiańskiego ruchu artystycznego, wzorowany na *Diagramie stylistycznej ewolucji sztuki modernistycznej*, zarysowanym i rozwiniętym przez Alfreda H. Barra⁶⁶.

W tym przypadku stosowana przez Irwin „anarchistyczna”, parafrazując Czekalskiego omawiającego teorię Bal, retro-metoda, użyta została nie do stworzenia kolejnego obrazu czy ekspozycji, lecz całego systemu historycznego. Irwin tworzy obrazy w sposób, jaki Mieke Bal określiłaby mianem tłumaczenia historii „z czasu na czas”. De facto jest to bowiem ta sama metoda konstrukcji, strategia preposteryjna, stosowana przez nią w praktyce kuratorskiej, polegająca na łączeniu obrazów w sposób dowolny, całkowicie podporządkowany interpretacji artysty, bez oglądania się na historię i autorską intencję.

Twórczość Irwin oparta jest na cytatach. W perspektywie teorii Mieke Bal, zapożyczenia te poddają się wpływowi czasu, a oryginał w wyniku „wyprawy poprzez cytat” zmienia się, będąc odbiciem świadomości „wędrowca” i zapisem określonego momentu w czasie. Tym samym oryginał zdany jest na interpretację artystów, a interpretacja ich twórczości zależna jest z kolei od interpretacji ich odbiorców. I choć w efekcie oryginał, jakby powiedziała Bal, ulega zmianie, to właśnie on, przedmiot/tekst, ma ostatnie słowo.

Nowy Kolektywizm. Nowy Kolektywizm zasłynął dzięki projektowi z 1987 roku, który wywołał tak zwaną „afere plakатовą”. Jej sława wykroczyła poza granice Jugosławii.

⁶⁶ Pierwszy dyrektor Museum of Modern Art w Nowym Jorku (1929–1943) Alfred H. Barr zakładał, iż punktem finalnym rozwoju sztuki była abstrakcja, wywodząca się z kierunków artystycznych rozwijających się w najważniejszych ośrodkach europejskich. Schemat ten nie uwzględniał zjawisk nie wpisujących się w ten zbiór, w tym między innymi twórczości jednostek wybitnych, sztuki pozaeuropejskiej czy środkowoeuropejskiej.

25 maja w tym kraju hucznie obchodzono coroczny Dzień Młodzieży oraz niezmiennie, mimo śmierci przywódcy Jugosławii w 1980 roku, celebrowano jego urodziny. W 1987 roku „Belgradzki festiwal wciąż posiadał dużą rangę polityczną jako symbol socjalistycznej i federalnej spuścizny marszałka, a także równości narodów i grup etnicznych w obrębie kraju niezwykle zróżnicowanego gospodarczo, etnicznie i kulturowo. W skrócie był jednym – jeśli nie jedynym – przejawem ducha zjednoczonej Jugosławii, a wagi przydawał mu fakt, że był poświęcony młodzieży i organizowany przez jej przedstawicieli z różnych regionów kraju”⁶⁷. Gdyby pominąć aspekt geograficzny i historyczny, można by było uznać, iż cytowany przez Andrzeja Turowskiego fragment tekstu Anatola Łunczarskiego, odnoszący się do rzeczywistości Rosji sowieckiej lat trzydziestych, doskonale oddaje atmosferę jugosłowiańskiego święta: „A pomyślcie [...] jaki charakter zyskają nasze święta ludowe, kiedy wprowadzimy na nie [...] masy w rytmicznym ruchu, tysiące, dziesiątki tysięcy ludzi, nie tłum po prostu, ale zorganizowaną pokojową armię, kolektyw przesiąknięty jedną myślą! [...] Święto ludowe otoczy się miejscem wszystkich kunsztów: rozbrzmiewać będzie muzyką i śpiewem chóralnym na licznych estradach, nastrój święta będą wyrażały przedstawienia, pieśni i recytacje wierszy wśród radośnego tłumu – i wszystko to złączy się potem w jednym, masowym działaniu”⁶⁸.

Głównym elementem obchodów jugosłowiańskiego Dnia Młodzieży była Sztafeta Młodości. Rozpoczęła się za każ-

⁶⁷ A. Erjavec, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 113. W roku 1987 dodatkową okazją do celebracji była 50 rocznica objęcia przez Titę kierownictwa nad partią komunistyczną.

⁶⁸ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa: PWN 1990, s. 170.

dym razem w innej republice i kończyła w Belgradzie na stadionie Jugosłowiańskiej Armii Ludowej wręczeniem pałeczki przez przedstawiciela młodzieży najwyższemu reprezentantowi władzy, jako oznaki szacunku i gotowości do pracy na rzecz umacniania.

W 1987 roku za polityczny rytuał odpowiedzialna była Słowenia, a Związek Socjalistycznej Młodzieży Słoweńskiej ogłosił konkurs na plakat gloryfikujący sztafetę. Spośród wielu propozycji, jury złożone z ekspertów od sztuki i polityków, wybrało projekt Nowego Kolektywizmu, który to wybór potwierdziło kierownictwo naczelnej organizacji młodzieżowej – Związku Socjalistycznej Młodzieży Jugosławii. Wybuch skandalu i „politycznej hysterii” nastąpił po publikacji zwycięskiego plakatu w belgradzkim dzienniku „Politika”, kiedy to jeden z czytelników, inżynier geologii Nikola Grujić, skojarzył ten projekt z przedstawieniem propagandowym z okresu Trzeciej Rzeszy⁶⁹ i zaalarmował media. W ciągu jednej nocy wybuchł skandal⁷⁰, który zapoczątkował okres nieschodzących z nagłówek gazet wariantów tytułów: „Prowokacja w przebraniu sztuki”, „Ideologiczna i polityczna dywersja” czy „Neue slowenische witz”⁷¹ (Nowy słoweński dowcip).

Doszło do konfliktu pomiędzy ZSMS a ZSMJ, a główni politycy słoweńscy zostali oskarżeni o współudział w tym

⁶⁹ Zapamiętany z lektury publikacji Alana Johna Percivale’a Taylora *From Sarajevo to Potsdam*, wydanej w 1966 roku.

⁷⁰ *Plakatna afera/ Poster Scandal. Dan mladosti/ Youth Day*, w: *Oblikovanje/Design: New Collectivism. Novi Kolektivizem* [katalog wystawy], red. S. Bernik, Moderna galerija Lublana, Lublana: NSK Info Center Ljubljana 1999, s. 10.

⁷¹ W zagrzebskim dzienniku „Vjesnik” pojawiły się tytuły: *Provokacija pod maskom umjetnosti, Fašizmom protiv represje?! (Prowokacija pod przebraniem sztuki, Faszyzmem przeciw represjom?!)*. Tytuł w serbskim dzienniku „Borba” głosił: *Ideološka i politička diverzija (Ideologiczna i polityczna dywersja)*, a słoweński „Večer” pisał o *Neue slowenische Witz (Neue Slowenische žart/dowcip)*. Za: *Plakatna afera...*, dz. cyt., s. 13–20.

„akcie bluźnierstwa”. Odzew polityczny przeszedł wszelkie oczekiwania. Pojawiły się oskarżenia o rozpowszechnianie ideologii faszystowskiej, zamach na świętość i głosy żądające wyciągnięcia konsekwencji wobec odpowiedzialnych z karą więzienia włącznie⁷². Nowy Kolektywizm został oskarżony o dokonanie przestępstwa, ale dochodzenie, które trwało ponad rok, nie doprowadziło ostatecznie do procesu⁷³. Prokurator orzekł, że Studio NK użyło metody retrogardy, która „umożliwia różnorodne interpretacje”⁷⁴ i artyści zostali uniewinnieni.

Erjavec przypomina, iż „w drugiej połowie lat osiemdziesiątych stosunki [Lublany] z Belgradem były już napięte. Zdecentralizowany system (część projektu samorządowego) funkcjonował sprawnie, a rząd i sądy federalne nie miały prawa tknąć słoweńskich obywateli na terenie Słowenii”⁷⁵. Arns podaje, iż uniknięcie procesu politycznego na szczeblu federalnym i łagodny przebieg skandalu był możliwy dzięki intencji rządu słoweńskiego i dzięki interwencji którego sprawa została przesunięta z obszaru prawa cywilnego w obszar kultury i sztuki. Dodaje także, za Pavlem Gantarem, że „przypadek Laibach był miernikiem politycznej liberalizacji i demokratyzacji kraju”⁷⁶.

⁷² Informacja o skandalu przekroczyła granice Jugosławii, docierając między innymi do Michaela Bensaona, pracującego wówczas dla *The New York Timesa*. W 1996 roku wziął on udział w projekcie grupy Irwin *Transnacionala*. W tym samym roku wyreżyserował *Prediction of Fire*, film dokumentalny poświęcony NSK.

⁷³ Wówczas także (w maju 1988) w Lublanie doszło do głośnej sprawy „procesu sądowego czterech”, omówionego w rozdziale drugim. Por.: J. Gow, C. Carmichael, *Slovenia and the Slovenes. A Small State and the New Europe*, London: Hurst&Company 2000, s. 150–154.

⁷⁴ *Plakatna afera...*, dz. cyt., s. 10.

⁷⁵ A. Erjavec, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 113.

⁷⁶ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 155. W reakcji na atak przypuszczony na NK „Mladina” opublikowała *Klic k razumu* (Wołanie o rozsądek), petycję podpisaną przez czołowych intelektualistów słoweńskich „Mladina” wspierała działania kolektywu Neue Slowenische Kunst, gdyż były spój-

Sami artyści motywy swojego postępowania wyjaśniali argumentując, iż inspiracja przedstawiająca typologię heroizmu, doskonale korespondowała z motywem sztafety. „Plakat na Dzień Młodzieży na zawsze wymazał negatywną symbolikę mrocznej przeszłości. Swastykę przykryła pięcioramienna gwiazda i niebiesko-biało-czerwona flaga Jugosławii – tak jak (jugosłowiańska) partyzantka pod osłoną nocy przekreślała faszystowskie symbole znakiem czerwonej gwiazdy. Nazistowski herb zastąpiło sześć pochodni sześciu narodów Jugosławii, zaś niemieckiego orła – biały gołąb”⁷⁷.

Artyści nie ponieśli żadnych konsekwencji, ale obchody Dnia Młodzieży nigdy już nie były celebrowane z takim rozmachem. Wykorzystanie nazistowskiego plakatu przez NK było zabiegiem przewrotnym, a jego najwyższa ocena w oczach Komunistycznej Partii Jugosławii, skompromitowała tę ostatnią, bowiem w tym kraju „przeziąkniętym romantyczną mitologią antyfaszystowską”, plakat zmusił do refleksji na temat podobieństwa ideologii nazistowskiej i komunistycznej. Zdaniem Arns, to działanie NK może być traktowane jako działalność dywersyjna, gdyż poprzez oficjalne uznanie plakatu została ujawniona skłonność państwa do estetyki totalitarnej.

Jure Trampuš z „Mladiny” podsumował, iż „sztafeta ostatecznie umarła rok później. Trzy lata po niej umarła także Jugosławia. Afera plakatowa nie spowodowała tego zgonu, ale była sygnałem, że Jugosławia i jej samorządny socjalizm leżą na łożu śmierci”⁷⁸.

ne z misją tygodnika: przełamywać społeczne tabu różnymi środkami. Por.: J. Gow, C. Carmichael, *Slovenia...*, dz. cyt., s. 96.

⁷⁷A. Erjavec, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 113.

⁷⁸ J. Trampuš, *Plakatna afera*, [online:] http://www.mladina.si/te-dnik/200720/clanek/nar--obletnica-jure_trampus/ [dostęp 02.02.2012].

W tym kontekście warto wspomnieć także o wcześniejszej o kilka lat inicjatywie, o kampanii reklamowej grupy projektantów Studio Marketing Delo, której zadaniem było uatrakcyjnienie wizerunku Słowenii jako republiki i regionu turystycznego. Zaprezentowane w maju 1984 roku hasło „Slovenija moja dežela” (Słowenia mój kraj) z motywem lipowego liścia, zyskało w społeczeństwie szeroki oddźwięk wykraczający daleko poza cel promocyjny, stając się symbolem słoweńskości i rozbudzając apetyt na polityczną niezależność⁷⁹.

Inspiracją dla plakatu Nowego Kolektywizmu, który wywołał skandal w socjalistycznej Jugosławii, był obraz zatytułowany *Trzecia Rzesza* autorstwa Richarda Kleina, profesora w monachijskiej Wyższej Szkole Sztuk Stosowanych, znanego ze szczególnego upodobania do przedstawiania sztuki reżimu nazistowskiego i jednego z ulubionych malarzy Adolfa Hitlera⁸⁰.

W rzeczywistości cech wspólnych dla sztuki nazistowskiej i socrealistycznej jest wiele. Przede wszystkim podziela ją to samo założenie ideologiczne, eliminujące wszelkie przejawy wolności artystycznej i eksperymentu, czyli wszystkie te elementy, które wymagałyby od odbiorcy wysiłku intelektualnego, oraz których nie sposób byłoby kontrolować. Obie od-

⁷⁹ O wydarzeniu tym wspominał prof. Janez Bogataj podczas rozmowy w Lublanie w kwietniu 2013 roku. Pomimo dużej popularności, symbol ten nie został wykorzystany jako motyw ani na słoweńskiej monecie, ani na fladze Słowenii. W opinii profesora popularność lipowego liścia odeszła wraz z przynależnością do Jugosławii. Można by było się zastanowić nad nieobecnością tego symbolu w twórczości NSK, dążącego przecież do promocji kultury słoweńskiej.

⁸⁰ Richard Klein – artysta niemiecki. Projektował medale i scenografię na uroczystości nazistowskie. Jego prace zaprezentowane zostały na wystawie *Entartete Kunst* w 1937 roku, wśród tych, które gloryfikowały Trzecią Rzeszę, mając na celu moralną odnowę sztuki niemieckiej i jej wartości narodowych. Na owej wystawie, jako przykłady sztuki wynaturzonej, zaprezentowane zostały między innymi prace artystów skupionych wokół Die Brücke oraz Der Blaue Reiter.

rzucają bezprzedmiotowość i wszelką deformację. Podobieństwo polega także na tematyce, obok obrazów jawnie propagandowych, występuje malarstwo rodzajowe – krajobrazy, przedstawienia chłopów i robotników, obrazy animalistyczne, martwe natury, portrety (zwłaszcza przywódców) i akty, jak również tematy nowocześniejsze, takie jak praca w przemyśle, krajobraz przemysłowy czy tematyka sportowa podkreślająca kult zdrowia, tężyzny fizycznej i czystości rasowej. Często są to prace osadzone w tradycji ludowej i mające negatywny stosunek do religii (w tych obu elementach różnią się od sztuki faszystowskiej). Jak podaje Piotr Krakowski za niemieckim historykiem sztuki Wernerem Haftmannem: „Totalitaryzm [...] jest uogólnieniem, w którym w sposób widoczny sąsiadują ze sobą tak sprzeczne ruchy, jak bolszewizm okresu leninowsko-stalinowskiego, faszyzm Mussoliniego i narodowy socjalizm Hitlera [...]. Oficjalny styl sztuki krajów totalitarnych jest wszędzie taki sam”⁸¹, do czego oczywiście nigdy nie przyznałyby się żadna władza totalitarna⁸².

Problem ten rozpatruje także Jürgen Harten. Przypomina, iż w Dusseldorfie w 1987 roku „pokazano [na slajdach] zrekonstruowane części wystawy światowej w Paryżu, na której Rosja Sowiecka, Niemcy i Włochy demonstrowały swoje imperialistyczne zapędy, a w pawilonie hiszpańskim wisiała *Guernica*. Minister odpowiedzialny w Moskwie [za kulturę] odmówił przybycia, twierdząc, że socjalistyczny realizm w żaden sposób nie może być utożsamiany z nazizmem. Zaledwie kil-

⁸¹ P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, [online:] http://czytelnia.onet.pl/0,1091315,1,do_czytania.html [dostęp 01.06.2013].

⁸² Porównanie sztuki propagandowej różnych totalitaryzmów odzwierciedlonej w realizacjach artystycznych stanowiło przedmiot zainteresowania wielu badaczy i kuratorów po 1990 roku. Por.: P. Semka, *Sztuka i propaganda*, [online:] http://www.rzeczpospolita.pl/dodatki/plus_minus_070210/plus_minus_a_3.html [dostęp 20.09.2010].

ka miesiący później zatłoczone audytorium Centralnego Domu Artystów w Moskwie odpowiedziało zebrany raz obrazom nazistowskiego i sowieckiego pawilonu, spontanicznym aplauzem⁸³.

Członkowie Neue Slowenische Kunst nigdy nie ukrywali, że chętnie wzorowali się na obrazach i rzeźbach nazistowskich, gdyż twórczość ta była wyspecjalizowana w przedstawianiu relacji między sztuką i ideologią. Byli także świadomi wywrotowego potencjału tego typu inspiracji⁸⁴. Igor Zabel wskazywał, iż jedno z wcześniejszych zamówień Nowego Kolektywizmu dotyczyło wykonania „plakatu młodej brygady” dla ZSMS. Artyści wykorzystali wówczas motyw rzeźby Arna Brekera⁸⁵, ale, jak podkreśla Zabel, „nikt nie odkrył, bądź nie chciał odkryć, tej prowokacji”⁸⁶. Nie była to zresztą prowokacja na miarę jednego wydarzenia, ale element ideologicznego stanowiska – retroawangardy, czy też strategii artystycznej retro-metody, „używanej w warunkach politycznej manipulacji sztuki”⁸⁷.

Analizując przypadek Nowego Kolektywizmu i jego zwycięstwa w konkursie na plakat, Igor Zabel zwrócił uwagę na występującą w Jugosławii od lat pięćdziesiątych tradycję powierzenia ważnych zadań modernizmowi i artystom innowacyjnym.

⁸³ J. Harten, *From the Black Square to the White Flag*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 386–387.

⁸⁴ Gržinić wskazuje za Bucholchem, że Grosz i Heartfield już w 1916 roku, kiedy wynaleźli strategię montażu, stali się świadomi artystycznej i kulturalnej władzy alegorycznych przywłaszczeń, porównań i fragmentacji. Zob.: M. Gržinić, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 254.

⁸⁵ Arno Breker (1900–1991) – niemiecki rzeźbiarz i architekt, przedstawiciel ideologii *Blut und Boden* i członek NSDAP.

⁸⁶ I. Zabel, *Art and State: From Modernism to the Retroavantagrade*, w: *Contemporary Art Theory*, red. I. Španjol, Zurich/ Dijon: JRP/Ringer & Les Presees du Réel 2012, s. 62.

⁸⁷ Tamże, s. 63.

Modernizm deklarujący się jako apolityczny stał się doskonałym materiałem do użycia w celu manipulacji politycznej. „Twórcy retroawangardowi dobrze znali prace Maxa Kozloffa, Evy Crockroft i innych badaczy modernizmu, którzy wskazywali na fakt, że sztuka modernistyczna była bezpośrednio używana w zimnowojennej polityce. Patrząc na długą tradycję symbiozy między polityką i modernizmem w Jugosławii, retrogardyści odkryli, że modernizm, właśnie dlatego, że był tak »czysty« i »apolityczny«, może być używany przez różne systemy polityczne i ideologiczne. To jest szczególny polityczny kontekst, który determinuje jego rolę i znaczenie. W tym sensie nie różni się od tradycyjnej sztuki monumentalnej. Kiedy »wyczyścimy« pracę Kleina z symboli nazistowskich, otrzymamy prace bez szczególnego znaczenia, »abstrakcyjną«. Dając jej inne symbole rekontekstualizujemy ją i nadajemy jej zupełnie inne znaczenie. I w ten właśnie sposób retroawangarda używała języka politycznej manipulacji, by uniknąć tej manipulacji»⁸⁸. Projektanci z Nowego Kolektywizmu więc po raz kolejny postawili się „w roli państwa”, i przyjmując jego manipulatorskie, aczkolwiek ukryte, traktowanie modernizmu, ujawnili je. Największy skandal nie dotyczył wykorzystania przez grupę NSK motywów sztuki nazistowskiej, ale „całkowitego utożsamienia się jury z ideą plakatu”⁸⁹. Ten aspekt całego zdarzenia był szczególnie podkreślany raczej post factum przez teoretyków i badaczy kultury, niż przez ówczesną prasę jugosłowiańską, która aferze plakatowej poświęciła sporo miejsca na swoich łamach⁹⁰.

⁸⁸ Tamże, s. 66.

⁸⁹ M. Gržinič, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 254.

⁹⁰ Między innymi w „Mladinie” w numerze z 13.03.1987 roku, miała miejsce debata z udziałem Pavla Gantara, Rastka Močnika, Tomaža Mastnaka, Jože Vogrinca i Igora Vidmara: *Zob.: Tvoj je vstajenja Dan. Okrogla miza o plakatni aferi*, „Mladina” 1987, nr 10, s. 8–13. Można odnieść wrażenie, że wśród ilości materiałów prasowych od roku 1983 do początku lat 2000 (przynajmniej tych

Do głównych inspiracji Nowego Kolektywizmu Marina Gržinić zalicza rosyjski konstruktywizm, produktywizm, Bauhaus i „De Stijl”. Jej zdaniem te koncepcje artystyczne zdominowały idee słoweńskich twórców wpływając na typografię, strukturę obiektów (na przykład książek) oraz na estetykę sceniczną⁹¹. Sztuka okresu awangardy stanowiła istotny wzorzec dla twórczości Neue Slowenische Kunst, a tym samym także członków grupy projektowej, złożonej z artystów należących do poszczególnych komórek kolektywu. Dochodziło tu do swoistej fuzji oraz przepływu elementów, inspiracji i motywów pomiędzy Nowym Kolektywizmem i pozostałymi grupami NSK, których prace i projekty powstałe do 1984 roku, przetworzone zostały przez NK, stając się profesjonalnie przygotowanym produktem – okładką płyty czy publikacji, plakatem, scenografią sceniczną, lub kompletem dokumentów paszportowych.

Choć oczywiście gruntowna analiza muzykologiczna działalności zespołu Laibach, teatrologiczna – grupy kierowanej przez Dragana Živadinova, oraz specjalistyczne ujęcie z perspektywy historii plakatu zdecydowanie wzbogaciłyby obraz działalności NSK, niniejsza analiza, nie dysponując odpowiednimi do powyższych badań narzędziami, skupia się jedynie na aspektach geograficznych motywów wizualnych.

Działania teatralne

Zgodnie z początkowymi założeniami twórców kolektywu Neue Slowenische Kunst, Teatr Sester Scipion Nasice, przemianowany później na Czerwony Pilot, a ostatecznie na Kosmokinetyczny

zarchiwizowanych w Modernej galeriji w Lublanie), ilość tych, poświęconych „aferze plakatowej”, równać się może jedynie z ilością wywiadów przeprowadzonych z Draganem Živadinovem i artykułów poświęconych jego działalności.

⁹¹ M. Gržinić, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 254.

gabinet Noordung, za obszar artystycznych poszukiwań obrał sferę religii. W realizowanych przez grupę kierowaną przez Živadinova działaniach, obok aspektu duchowego, doniosłą rolę odgrywał także naukowy. Już w początkowym etapie rozwoju teatru, obie te dziedziny uległy zespoleniu, by stworzyć swoistą filozofię, stawiającą sobie za cel „osiągnięcie absolutu” poprzez osiągnięcie orbity okołozemskiej.

Choć, jak wyżej wspomniano, nie jest to analiza teatrolologiczna, charakterystyka działalności teatru kierowanego przez Dragana Živadinova pozwala na niezwykle interesujące obserwacje w perspektywie geografii artystycznej. Jej bazę stanowią dwa projekty reprezentujące różne fazy rozwoju teatru: *Chrzest pod Triglavem* (1986) oraz projekt *Noordung 1995–2045*. Pierwszy z wymienionych uważany jest za najlepszy przykład ilustrujący metodę stosowaną przez Neue Slowenische Kunst – retrogardę, „która oparta jest na przekonaniu, że traumy z przeszłości mają wpływ na terażniejszość i przyszłość, a rozwiązanie znajduje się w powrocie do pierwotnego konfliktu”⁹². Jest to także doskonała egzemplifikacja *Gesamkunstwerk* – totalnego dzieła sztuki.

Teatr Sester Scipion Nasice. *Chrzest pod Triglavem*

Inaugurację działalności głównego słoweńskiego centrum wystawienniczo-konferencyjnego Cankarjev dom w 1986 roku uświetniło przedstawienie operowe przygotowane przez grupę teatralną Gledališče Sester Scipion Nasice⁹³, przy współpracy pozostałych grup członkowskich

⁹² *Laibach 1980–2009*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 186.

⁹³ Wówczas, oprócz Dragana Živadinova, współtworzyli ją Eda Čufer

Neue Slowenische Kunst, zatytułowane *Krst pod Triglavom* (Chrzest pod Triglavem). Libretto zostało zainspirowane poematem słoweńskiego wieszczki narodowej France Prešerna (1800–1849), *Krst pri Savici* (Chrzest nad Sawicą, 1835), które to dzieło na potrzeby współczesnej realizacji zaadaptował Dominik Smole⁹⁴.

Tematem *Chrtu pod Triglavem* jest słoweński mit mówiący o nawróceniu na chrześcijaństwo pogańskiego księcia Črtomira i jego ukochanej Bogomiły w okresie chrystianizacji Słowian przez Niemców w IX wieku. Podobnie jak wcześniejsze realizacje oparte na systemie jednoninutowych dramatów⁹⁵, przedstawiał „pozbawioną emocji relację z konfliktu pomiędzy zakochaną parą głównych bohaterów a Kościołem. Eksponował odwieczną grę o władzę między państwem (Kościołem), a jednostką-artystą, wolnym duchem, jednym słowem: Innym. Projekt teatralny Scypiona pozostawał w zgodzie z perspektywą Laibach i jego zwolenników: sztuka jest formą polityki, a sztuka Słowenii zawsze powiązana była z ideologią, czyli z polityką”⁹⁶. Muzykę do spektaklu wykonywał Laibach⁹⁷, a minimalistyczną scenografię przygotował Irwin i Nowy Kolektywizm.

i Miran Mohar.

⁹⁴ Dominik Smole – słoweński dramaturg, w latach sześćdziesiątych należał do grupy intelektualistów krytycznych wobec ideologii.

⁹⁵ Składała się z 62 obrazów.

⁹⁶ A. Erjavec, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 112.

⁹⁷ Monroe podaje, iż Laibach w muzyce do spektaklu „pozostawił na boku industrial oddając raczej narodową i historyczną, niż ideologiczną atmosferę”. Cztery strony albumu winylowego ponumerowane były następująco: 1) 1983–1987, 2) 819–822, 3) 1095–1270, 4) 1961–1982, co odnosiło się do pierwszego okresu – funkcjonowania teatru Scipion Nacice, drugiego okresu, w którym Niemcy podbili pogańskich Słowian (Słoweńców), trzeciego okresu – dominacji Habsburgów na tym obszarze i czwartego okresu – życia Tomaža Hostnika. Zob.: A. Monroe, *Interrogation Machine. Laibach and NSK*, Londyn: Massachusetts Institute of Technology-Cambridge 2005, s. 220.

„W owym iście postmodernistycznym spektaklu zastosowano wszystkie nowinki techniczne świeżo zbudowanej sceny, a motywy konstruktywistyczne, czarny krzyż malewiczowsko-laibachowski, sztuczne ognie i inne efekty, wywoływały wśród publiczności zdziwienie i zmieszanie”⁹⁸. Przedstawienie otwierało pojawienie się repliki modelu *Pomnika III Międzynarodówki* (1919–1920) Włodzimierza Tatlina, a w całym spektaklu pojawiały się przetworzenia motywów rosyjskiej awangardy – Tatlina, Malewicza, a także, jak zauważa Arns wykorzystywane były doświadczenia teatru Wsiewołoda Meyerholda, Boba Wilsona i Jana Fabre’a⁹⁹. Choreografia stanowiła „nową interpretację utopijnych, wyidealizowanych wyobrażeń awangardy o maszynie, czy też mechanizacji człowieka”¹⁰⁰, zgodnie z którą tancerze i aktorzy wykonywali rytualne, mechaniczne ruchy. Spektakl nie kończył się opadnięciem kurtyny ani gradem oklasków, a publiczność w milczeniu opuszczała widownię¹⁰¹.

Ta największa i najbardziej kosztowna na ówczesny moment słoweńska produkcja teatralna była, jak określa ją Monroe, „obrazem heroicznej narodowej mitologii, paradoksalnie wyrażonej w języku abstrakcji międzynarodowej awangardy” oraz „monumentalną dramatyzacją korzeni słoweńskiej tożsamości”¹⁰². W 2011 roku Katja Čičigoj podkreślała istotny wpływ wydarzenia na rozwój słoweńskiej estetyki scenicznej i słoweńskiego dramatu: „Przedstawienie, które wtedy w rytualnej atmosferze dotykało »nietykalnych świętości«, mitologicznych toposów historii sztuki słoweńskiej,

⁹⁸ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 67.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Tamże, s. 71.

¹⁰¹ Tamże, s. 67.

¹⁰² A. Monroe, *Interrogation...*, dz. cyt., s. 90.

ostro w nią godząc, dziś staje się powoli jej częścią, [...] dlatego żadne poważne badania historii współczesnej sztuki scenicznej w słoweńskiej i jugosłowiańskiej przestrzeni nie mogą jej pominąć, a na polu produkcji nieinstytucjonalnej wiedzy, nie brakuje propozycji jej kontekstualizacji¹⁰³ i refleksji na jej temat¹⁰⁴.

Zapewne zarówno ani forma, ani treść widowiska nie pozostały bez wpływu na poruszenie wywołane wśród słoweńskiej publiczności w Cankarjev dom w 1986 roku. Przypomnienie o traumie związanej z dominacją kultury niemieckiej zestawione zostało z będącym efektem przemocy obrzędem chrztu, symbolizującym przyjęcie do chrześcijańskiej wspólnoty¹⁰⁵. *Trzeci List Sióstr* definiował chrzest [osób, narodów, epok] jako nieuchronny, zawsze powracający »fatalny motyw«. [...] Ten, odzwierciedlony w micie o Črtomirze i Bogomile akt chrztu, został [...] »oddany tak subtelnie jak to tylko możliwe [...] poprzez historię sztuki, nieustannego towarzysza, wędrowca i naocznego świadka wszystkich chrztów«¹⁰⁶.

Tytuł dramatu stanowi nawiązanie do głównego słoweńskiego symbolu narodowego – góry Triglav¹⁰⁷, najwyższego szczytu Słowenii i Alp Julijskich. Jej doniosłość jej w kulturze tego kraju związana jest także z pogańskim kultem Trigla-

¹⁰³ Por. K. Čičigoj, *Krst nove gledališke poetike*, [online:] <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/krst-nove-gledali%C5%A1ke-poetike> [dostęp 01.10.2013].

¹⁰⁴ Zagadnienie to wymaga weryfikacji, ale o ile niektóre źródła, głównie w postaci aktualnej prasy słoweńskiej, mówią o niedostatecznej dokumentacji tego wydarzenia, Alexei Monroe twierdzi, iż realizacja ta była powtarzana w Belgradzie oraz rejestrowana przez BBC. Zob. A. Monroe, *Interrogation...*, dz. cyt., s. 90.

¹⁰⁵ Przeważająca większość Słowenów jest wyznania rzymsko-katolickiego.

¹⁰⁶ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 66.

¹⁰⁷ 2864 m n.p.m.

va, pradawnego boga Słowian¹⁰⁸. Treść dramatu opartego na poemacie *Krst pri Savici*, zestawiając pogańskość góry „trzech głów” z chrześcijańskim obrzędem przyjęcia chrztu, ponownie przywołała historię dominacji obcej kultury nad pierwotną kulturą słoweńską.

Forma przedstawienia, a szczególnie ruch sceniczny, scenografia i kostiumy zainspirowane były projektami Kazimierza Malewicza do opery *Zwycięstwo nad słońcem* (1913). Dominowała estetyka awangardowa, a w szczególności konstruktywistyczna, mająca swoje korzenie w sztuce abstrakcyjnej. Konstruktywiści stawiali sobie cele polityczne i ideologiczne, aspirując do stworzenia nowej sztuki dla nowego człowieka i nowego języka plastycznego odpowiadającego rewolucyjnej rzeczywistości.

Aleš Erjavec przypomina, iż słoweńska retroawangarda często odnosiła się do wczesnych awangard¹⁰⁹. Wprowadzenie

¹⁰⁸ Wiadomo, że bóg Trzygłów pojawia się w tekstach dotyczących żywota św. Ottona z Bambergu (niemieckiego „chrystianizatora” Pomorza). W Trzygłowa wierzyli Słowianie Połabscy oraz Pomorzanie, aczkolwiek, jak podaje Czesław Białczyński, ślady znalezione w Dalmacji, na Ukrainie, oraz w innych miejscach, świadczą o tym, iż był to bóg „co najmniej ogólnosłowiański”. Por.: C. Białczyński, *Dobroslaw Wierzbowski – Trygław i Żurwan: trzygłowe – trzysobowe bóstwo dawnych Słowian i Irańczyków*, [online:] <http://bialczyński.wordpress.com/tag/swiatynia-ognia-i-trzyglawa-slowenia/> [dostęp 01.10.2013].

¹⁰⁹ Przykładów można wskazać kilka. Jednym z nich jest nazwa teatru Dragana Živadinova „Czerwony Pilot” wzorowana na tytule słoweńskiego awangardowego magazynu założonego w 1922 roku przez Antona Podbevška. Drugim jest tytuł „Obserwatorium baletowe Zenit” – Aleš Erjavec podaje, iż w pierwszym wydaniu pisma awangardowego „Zenit”, „będącego głosem Europy Wschodniej mówiącym do Europy Zachodniej [...] zenityzm promuluje się abstrakcyjnym, metakosmicznym ekspresjonizmem”. Zob.: A. Erjavec, *The Three Avant-gardes and Their Context: The Early, the Neo and the Postmodern*, w: *Histories Impossible. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, red. D. Djurić i M. Šuvaković, Cambridge, Massachusetts/ Londyn: The MIT Press: 2003, s. 40–42. Trzeci przykład stanowi aktualna działalność Dragana Živadinova w ramach projektu „Zavod Delak”, nawiązująca do postaci Ferda Delaka.

na scenę *Chrztu pod Triglavem* repliki modelu pomnika Tatlina¹¹⁰, zdaniem tego badacza, potwierdza opinię Williama Tuckera, iż projekt ten jest „w charakterze bliższy scenografii niż rzeźbie czy architekturze”¹¹¹, a zarazem jest „typową nadzieją konstruktywistów; ambicjonalny, romantyczny i całkowicie niepraktyczny”¹¹². Jednak nie tylko „scenograficzny potencjał” rzeźby oraz chęć nawiązania do awangardy były powodem pojawienia się tego elementu na scenie Cankarjev dom. Wieża Tatlina jako osiągnięcie inżynierii rewolucyjnej, miała być sowiecką odpowiedzią na paryską wieżę Eiffle’a (1889), która, choć upamiętniała rocznicę rewolucji francuskiej, była symbolem kapitalizmu. Konstrukcja Tatlina miała ją przerosnąć, zdominować, tak, jak komunizm miał przewyżżyć wszystkie inne „pośrednie stopnie rozwoju i postępu historii”. Erjavec uważa jednak, iż „słoweńska retroawangarda, mimo swojej specyficznej polityzacji szczególnie w sferze teatru, poświadcza postmodernistyczną nierewolucyjność i transhistoryczną orientację: pomnik Tatlina, rewolucji i utopii państwowej, służy w *Chrzcie pod Triglavem* jako rekwizyt”. Zamiast funkcji praktycznej, teatr Scipion Nasice nadał mu funkcję estetyczną, tym samym podkreślając fakt „przejęcia klasycznych awangard do archiwum historii”¹¹³.

¹¹⁰ Władimir Tatlin (1885–1953) – malarz i architekt. Tworzył reliefy, niezwykle uporządkowane formy geometryczne, które z czasem ewoluowały w obiekty łączące malarstwo, rzeźbę i architekturę. W późniejszym okresie poświęcił się scenografii. Największą sławę przyniósł mu projekt czterystumetrowego *Pomnika III Międzynarodówki* z lat 1919–1920, znany także jako Wieża Tatlina, który nigdy nie został zrealizowany ze względu na zbyt wysoki koszt budowy.

¹¹¹ A. Erjavec, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 112.

¹¹² A. Erjavec, *Avantgarda danes*, w: *Tank!:slovenska zgodovinska avantgarda: revue internationale de l'art vivant* [katalog wystawy], red. B. Ilich Klančnik, I. Zabel, Moderna galerija Lublana, 23 grudnia 1998 – 14 marca 1999, Lublana 1998, s.126.

¹¹³ Tamże, s. 127–128.

Pochylenie Wieży Tatlina nie jest wynikiem błędu konstrukcyjnego, ale zabiegiem celowym, podkreślającym, tak istotny dla konstruktywistów, ruch. Zestawienie tego elementu filozofii awangardowej z praktykowanym przez Dragana Živadinova „teatrem okrucieństwa”, pozwala na interpretację obu zaprezentowanych tu projektów słoweńskiego reżysera w ramach jednej, wspólnej idei – właśnie ruchu, jako metody i środka do osiągnięcia celu.

Wszystkie formy „przemocy” stosowane przez Živadinova, takie jak kontrola zachowań i gestów aktorów, czy wskazywanie konkretnych miejsc, które podczas przedstawienia powinni zajmować poszczególni widzowie, miały na celu ściślejsze zintegrowanie ich z odbywającym się wydarzeniem. „Uproszczenie, uogólnienie, funkcjonalność służyć tu miały wyzwoleniu mocy twórczych człowieka uwikłanego wcześniej w indywidualistyczne sprzeczności i sprzyjać powstawaniu szerokiej wspólnoty”¹¹⁴. Inke Arns, posługując się terminologią używaną przez Siergieja Eisensteina, mówi o pojedynczych atrakcjach (*Attraktionen*), z których składają się przedstawienia Scipion Nasice i Czerwonego Pilota: „Atrakcja [...] to każdy agresywny moment w teatrze, to znaczy każdy z jego elementów, który ma na widza zmysłowy lub psychologiczny wpływ, który jest perfekcyjnie wypróbowany i matematycznie obliczony na wywołanie określonego wstrząsu u odbiorcy”¹¹⁵.

Jak już wcześniej zostało wspomniane, o ile sam Živadinov podkreśla raczej inspiracje metodą Artauda, Inke Arns oraz Marina Gržinić, akcentują stosowanie przez słoweńskiego reżysera biomechaniki Meyerholda. Słowo to, jak zauważa Gržinić, jest „silnie związane z tradycją rosyjską – od

¹¹⁴ G. Sztabiński, *Idea wspólnoty sztuki w wieku awangardy*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków: Universitas 2006, s. 54.

¹¹⁵ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 63.

teatru do psychologii. [...] To, co jest dla rozwiniętego zachodu sprzężone z technologią i transformacją w terminologii inżynierii genetycznej, Rosjanie znają jako biomechanika”¹¹⁶. Gržinić określa ją także mianem „nowej artystycznej strategii genetycznej” ściśle związanej z psychologią, „czyli nauką mówiącą o funkcjach i procesach życiowych organizmów i o mechanicznych ruchach”. Zgodnie z ideą teatru rewolucyjnego Meyerholda, „będącego ruchomą przestrzenią z konstruktywistycznymi elementami”, wprowadzone przez reżysera elementy biomechaniki stanowią część dramaturgii. „Biomechaniczny teatr dotyczy nauki o ruchu i akcji sił działających na ciało. [...] W biomechanice teatr i wykonanie spotykają Realne. Jeśli myślimy o teatrze, jako o przestrzeni symbolicznej (z aktorami) i o wykonaniu, jako procesie połączonym z (gdzie aktor artykułuje swoją własną, niezapośredniczoną rzeczywistość), wówczas aktor przekształcony w astronautę jest prawdą teatru i wykonania. Ostatecznie jest fikcją”¹¹⁷.

Kosmokinetyczny gabinet Noordung. Projekt Noordung 1995–2045. Pięćdziesięcioletni projekt teatralny Dragana Živadinova zgodnie z wcześniejszym zamierzeniem, rozpoczął się w roku 1995. Zgodnie z planem, jego finał w roku 2045 ma mieć miejsce w przestrzeni kosmicznej. Zamysł ten wydawał się mało prawdopodobny, przynajmniej do momentu wzięcia przez reżysera udziału w szkoleniu na astronautę i zrealizowania pierwszego performance w przestrzeni nieważkości.

¹¹⁶ M. Gržinić, *Neue Slowenische Kunst*, w: *Histories Impossible. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, red. D. Djurić i M. Šuvaković, Cambridge, Massachusetts/ Londyn: The MIT Press 2003, s. 267–268.

¹¹⁷ Tamże.

W roku 1995 do *Projektu Noordung* dołączyła Dunja Župančič, a w 2005 roku Miha Turšič¹¹⁸. Tym samym we wspólnym celu połączone zostały trzy istotne dla jego realizacji elementy: metoda biomechaniki, mechatronika oraz projektowanie przestrzeni w zerowej grawitacji.

Zgodnie z zapowiedzią Živadinova, pierwsze przedstawienie pięćdziesięcioletniego *Projektu Noordung* odbyło się 20 kwietnia 1995 roku. Udział w nim wzięło 16 aktorów¹¹⁹. W tym samym składzie, z tą samą scenografią i kostiumami i w tych samym okolicznościach, przedstawienia mają być powtarzane co dziesięć lat. Jeśli któryś z aktorów umrze, zastąpi go zdalnie sterowana postać. Aktorzy i ich tekst zostaną zastąpieni przez rytm, a aktorki, przez melodię. W 2045 roku na scenie pozostanie 16 zdalnie sterowanych postaci i muzyka zamiast aktorów i aktorek. Tego roku Živadinov poleci statkiem kosmicznym i pierwszego maja, w szesnastu punktach orbity okołoziemskiej, na wysokości 35 900 km (oblizanej przez pioniera badań lotów kosmicznych Potočnika Noordunga), umieści szesnaście symboli zastępujących aktorów. Na orbitę Živadinov dostanie się z rosyjskiej wyrzutni raketowej. Cyfrowa podróż doprowadzi go do stacji – kosmokinetycznego gabinetu, który jest punktem [momentem] przejścia w pełną sztukę postgrawitacyjną. W noordungowej

¹¹⁸ Dyrektor KSEVT (Centrum Kultury Europejskiej Przetrzeni Technologicznej).

¹¹⁹ Damjana Černe (ur. 1958), Ivan Godnič (ur. 1963), Milena Grm (ur. 1942), Uroš Maček (ur. 1960), Marko Mlačnik (ur. 1959), Maruša Oblak (ur. 1966), Mojca Partljič (ur. 1964), Robert Prebil (ur. 1964), Pavle Ravnohrib (ur. 1956), Mateja Rebolj (ur. 1950), Romana Šalehar (ur. 1969), Mario Šelih (ur. 1962), Marinka Štern (ur. 1947), Borut Veselko (ur. 1959), Iva Zupančič (ur. 1931) i Jonas Žnidaršič (ur. 1962), za: *Pojmovnik slovenske umetnosti. Kosmokinetični kabinet Noordung*, [online:] http://www.pojmovnik.si/koncept/kozmokineticni_kabinet_noord/#sthash.7qvVzz1h.dpuf [dostęp 02.10.2013].

orbicie reżyser zakończy jednocześnie swój projekt i swoje życie. Symbole postaci umieszczone przez niego na orbicie staną się artystycznymi satelitami-umbotami, przekazującymi na Ziemię dwa rodzaje informacji: o swoim ziemskim życiu oraz własny sieciowy model w postaci zarysu obrazu w przestrzeni kosmicznej¹²⁰.

Podczas pierwszej realizacji projektu w 1995 roku Živadinov symbolicznie porzucił przestrzeń tradycyjnego teatru i wszedł w nową fazę zapowiadającą „pełną autonomię reżyserii, dlatego dziś nie określa się jako reżyser, ale atraktor. [...] „Dunja Župančič i Dragan Živadinov stają się rzecznikami abstrakcyjnego teatru w stanie nieważkości i w zerze absolutnym”¹²¹.

W 1998 roku słoweński artysta znalazł się w grupie kandydatów na kosmonautów wyselekcjonowanych przez Centrum Wyszkolenia Kosmonautów im. J. Gagarina w Gwiezdnym Mieście w Rosji¹²². I choć nie został wówczas wybrany, by wziąć udział w locie kosmicznym, uzyskał certyfikat i gruntowne przygotowanie.

Rok później w tym centrum kosmicznym odbył się pierwszy performance w przestrzeni nieważkości. *Gravitacija nič /Biomehanika Noordung* przybrała formę półminutowej choreografii w symulatorze lotów parabolicznych. 20 kwietnia 2005 roku w hydrolaboratorium rosyjskiego ośrodka szkoleniowego, w modelu międzynarodowej stacji kosmicznej, miało miejsce pierwsze powtórzenie

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Tamże.

¹²² To zamknięta jednostka terytorialna położona w pobliżu Moskwy. Training ten miał na celu wyłonienie osób, które wezmą udział w locie w kosmos. W okresie poprzedzającym decyzję centrum, fakt uczestnictwa szeroko komentowała słoweńska prasa, bowiem Živadinov byłby pierwszym Słoweńcem, któremu udało się wziąć udział w wyprawie w przestrzeń kosmiczną.

pięćdziesięcioletniego projektu *Noordung 1995–2045*. Jak donosiła prasa, „w pierwszym interwale czasu, nie umarł żaden z aktorów”¹²³.

Warto odnotować, iż choć tradycyjna scena została zastąpiona przez przestrzeń symulatora lotów, zachowana została zarówno metoda biomechaniki, jak i estetyka strojów nawiązująca do konstruktywizmu. Także przeniesienie realizacji tej najbardziej „rusofilskiej”, mówiąc słowami Alexeia Monroa, komórki NSK, do rosyjskiego ośrodka lotów kosmicznych, trudno uznać za dzieło przypadku.

Boris Buden zauważa, że „choć ów nowy stosunek [artystów] do utopii, inspirowany był przez postęp technologiczny w obszarze nowych mediów, jego korzenie tkwią w retroawangardzie lat osiemdziesiątych, która nigdy nie określała się jako antyutopijna. [...] Tym samym w obrębie jednego projektu dokonało się przejście od podejścia retroawangardowego do retroutopijnego”¹²⁴. To przedstawienie – „hybryda pomiędzy konwencjonalnym dyskursem i przestrzenną wyobraźnią”¹²⁵, stanowi końcowy efekt misji Dragana Živadina, zadeklarowanej w 1983 roku – odnowy teatru. Dokonywana przez niego obserwacja i kontrola zmian zachowań ludzkiego ciała w przestrzeni teatralnej poprzez metodę biomechaniki, rozwinęła się w badania nad „kinetycznymi konceptualizacjami nowych technologii i pracą nad problemem symulacji, symulaków, i cyborgów/cybernetyki/cybernatus. Paradygmaty współczesnej przestrzeni i czasu były centralnymi zagadnieniami w biomechanice Živadina, podobnie jak problem »przedmiotu«, jako aktora i performerera

¹²³ *Pojmownik...*, dz. cyt.

¹²⁴ B. Buden, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, przeł. M. Sutowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2012, s. 152–153.

¹²⁵ A. Monroe, *Interrogation...*, dz. cyt., s. 93–94.

w dobie elektroniki”¹²⁶. U Živadinova aktor ma stać się końcową lokalizacją wielu sieci, umiejscowionych w globalnej strukturze danych przestrzeni cybernetycznej, nowym przedmiotem cyberprzestrzeni. Jego zadaniem, jako reżysera, jest przygotowanie narracji, pola dla percepcji następującej po *kinosis*, pilotowaniu, mobilnym dystansie, grawitacji. Na tym polega „rekapitulacja rozwoju przedmiotu/aktora w generowanym przez Dragana Živadinova procesie fizjonomicznej rekonstrukcji teatru”¹²⁷.

Na przestrzeni rozwoju tego teatru dochodzi do spotkania dwóch tak pozornie odległych rzeczywistości, jak obrządek chrztu pogańskiego plemienia Słowian i misja zwyciężenia ziemskiej grawitacji. Obie jednak odnoszą się do historii Słowenii i elementów istotnych dla jej tradycji i kultury. O ile *Chrzest pod Triglavem* nawiązuje do historii średnio-wiecznej i – poprzez poemat Prešerna – do literatury okresu romantyzmu, drugi projekt jest wynikiem fascynacji postacią słoweńskiego inżyniera Potočnika Noordunga, „należącego do intelektualnych prekursorów załogowego lotnictwa raketowego i kosmicznego”¹²⁸.

Dla zbudowania pełniejszego obrazu geografii artystycznej w twórczości Živadinova, należy wziąć pod uwagę także jeszcze jedną cechę: „narodową”, słoweńską fascynację problemem przestrzeni, także przestrzeni kosmicznej, wyraźnie widoczną w obszarze sztuki.

W latach 2003–2005 Moderna galerija¹²⁹ prezentowała ekspozycję *Ku stanowi nieważkości. Grawitacja w słoweńskiej sztuce*.

¹²⁶ M. Gržinić, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 266.

¹²⁷ Tamże, s. 267.

¹²⁸ B. Buden, *Strefa...*, dz. cyt., s. 153.

¹²⁹ Uczestniczyła wówczas w europejskim projekcie *Gravity – Art, Religion, Science* (2003–2005).

ce w XX i XXI wieku¹³⁰. Jej kurator, Igor Zabel, postawił sobie za cel przeanalizowanie znaczenia grawitacji i dematerializacji w sztuce słoweńskiej. Jego zdaniem *Projekt Noordung* Dragana Živadinova „w pewnym sensie był kulminacją silnej tendencji, która była obecna w sztuce słoweńskiej przez wieki – pragnienia przekroczenia ciężaru materialności, reprezentowanej przez siły grawitacji i przebiccia się do nowych wymiarów nieważkości”¹³¹. Zdaniem kuratora, w sztuce słoweńskiej XX wieku znaleźć można wiele przykładów twórczości będącej odzwierciedleniem napięcia pomiędzy koncepcją grawitacji, ciałem, materią i granicą – z jednej strony i nieważkością, umysłem, duchowością i brakiem granic – z drugiej. Na wystawie, obok twórczości Dragana Živadinova, prezentowano także między innymi prace awangardowego artysty France Kralja, grupy OHO, Davida Neza, czy Marka Pogačnika¹³².

W tej perspektywie propozycja Živadinova jest spełnieniem marzeń kilku generacji artystów, nie tylko zresztą słoweńskich¹³³. Ideę tę traktować można więc jako uniwersalne

¹³⁰ *Towards Zero Gravity. Gravity in Slovene Fine Art in the 20th and 21st Centuries*. Jej kuratorem był Igor Zabel przy współpracy z Archiwum Moderne galeriji.

¹³¹ I. Zabel, *Towards Zero Gravity: The Meanings of Gravity and Dematerialization in Modern and Contemporary Slovene Art*, w: *Towards zero gravity. Težnost v slovenski likovni umetnosti 20. in 21. stoletja. Gravity in Slovene Fine Art in the 20th and 21st Centuries. Schwerkraft in den slowenischen bildenden Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts* [katalog wystawy], red. B. Rogina, Moderna galerija Ljubljana, Lublana 2005, s. 68.

¹³² Wspomniana ekspozycja skupiła się na czterech głównych tematach: wadze ciała, jako jednym z wiodących zagadnień sztuki nowoczesnej, także w kontekście zagadnień genderowych; technologiach i ich łączeniu z ciałem poprzez transformację genetyczną i biotechnologiczną; dematerializacji i świetle, jako metaforze duchowości; fantazjach i pragnieniach, w tym pragnieniu latania, osiągnięcia kosmosu, stanu nieważkości. Tamże, s. 68.

¹³³ Próbę przeciwstawienia się grawitacji w swojej twórczości podejmowali już artyści od początku XX wieku, np. Alexander Calder, czy László Moholy-Nagy, a także twórcy neoawangardowi, jak Ives Klein. W 1993 roku Arthur Woods wykonał *Kosmiczny Taniec* w przestrzeni nieważkości, w 2004

dążenie do przekroczenia własnych ograniczeń i chęć osiągnięcia wolności twórczej i indywidualnej, lecz można także uznać, że owa fascynacja „wertikalnością” przestrzeni ma wiele wspólnego z specyfiką terytorialną Słowenii i jej ograniczeniami „horyzontalnymi”. Położenie kraju w regionie o „maksimum różnorodności na minimum przestrzeni”, jak określane są Bałkany, w otoczeniu gór i morza, nigdy nie dawało dużych nadziei na ekspansję terytorialną.

Bez wątpienia jednak słuszność miał także Monroe, dostrzegając w akcjach teatru Noordung ucieleśnienie dążenia wszystkich grup Neue Slowenische Kunst „ucieczki od »grawitacyjnego« przyciągania przez historyczne, polityczne, artystyczne i ekonomiczne reżimy, które składają się na ich otoczenie”¹³⁴.

NSK Ambasada Moskwa

Ambasada Moskiewska NSK ze zrealizowanym w trakcie wydarzenia happeningiem *Czarny kwadrat na Placu Czerwonym* oraz podpisaniem *Deklaracji Moskiewskiej*, to inicjatywa o szczególnym znaczeniu dla historii kolektywu. Udział słoweńskich artystów w organizowanym w Moskwie międzynarodowym wydarzeniu w ramach ruchu Apt-Art, stał się momentem przełomowym dla funkcjonowania NSK State, pozwalającym na wyodrębnienie się dwóch wyraźnych kierunków jego dalszego rozwoju. Pierwszy z nich, zapoczątkowany już wraz z serią *Was ist Kunst?*, *Kapitał* i *Ikony*, aż do Ambasady Moskiewskiej i kolejnych inicjatyw, *Transnacionali*

roku Laurie Anderson zrealizowała projekt w NASA (jako jedyna w historii artystka), w 2008 roku Nasser Azam stworzył obrazy w zerowej grawitacji, a Michael Markovsky zaplanował malowanie na Księżycu w roku 2030. Zob.: M. Markovsky, *Space Art. What is it?*, [online:] http://www.michaelmarkovsky.com/Space_Art_History.htm [dostęp 02.10.2013].

¹³⁴ A. Monroe, *Interrogation...*, dz. cyt., s. 265.

i *East Art Map*, to badanie zagadnień dotyczących tożsamości artystycznej twórców z Europy Wschodniej. Drugi kierunek to przekształcenie NSK State¹³⁵ w NSK Państwo w Czasie i późniejsze projekty będące jego rozwinięciem.

Źródeł fenomenu Apt-Artu należy szukać już w okresie rewolucji rosyjskiej i zjawisku powszechnego zamieszkiwania wspólnej przestrzeni wтак zwanych komunalkach. Także artyści i intelektualisci funkcjonowali w tym systemie, hermetycznym z zewnątrz i całkowicie czytelny dla jego uczestników, pomiędzy którymi izolacja od świata zewnętrznego i mediów, wytworzyła szczególny typ porozumienia¹³⁶. Apt-Art, którego nazwa ironicznie nawiązywała do zachodniego pop-artu, zapoczątkowany został w latach osiemdziesiątych w ZSRR. Był to samoistnie stworzony przez środowisko twórców „miraż” życia artystycznego¹³⁷, łączący intymność przestrzeni prywatnej z elementami charakterystycznymi dla sfery publicznej¹³⁸. „Apt

¹³⁵ Istnieje różnica zdań wśród członków Neue Slowenische Kunst co do tego, czy było to przekształcenie czy rozpoczęcie całkowicie nowej inicjatywy.

¹³⁶ P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 229–230.

¹³⁷ Na temat „wyprowadzenia sztuki z przestrzeni systemu artystycznego w sferę pozaartystyczne” w latach siedemdziesiątych pisał Grzegorz Dziamski. Zjawiskiem tym na gruncie polskim zajmował się Jerzy Zagrodzki. Wojciech Ciesielski rozpatrywał je w kontekście „Kultury Zrzuty”. Por.: W. Ciesielski, *Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuty – alternatywna sztuka w Polsce w latach 80.*, w: *Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*, red. J. Ciesielska, Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki Wrocław, Dolnośląski Festiwal Artystyczny przy OkiS, Muzeum Narodowe w Szczecinie 2009, s. 116 – 122.

¹³⁸ Romilly Eveleigh jako ikoniczną dla tego ruchu na początku lat 80. wymienia wystawę w mieszkaniu artysty Nikity Aleksiejewa: Wypełniona sztuką niewielka przestrzeń stała się instalacją totalną złożoną z obrazów – tekstów, malarstwa, rysunków inspirowanych filmami animowanymi, abstrakcyjnymi grafikami, kolażami, obiektami i fotografiami. Prace Aleksiejewa i jego przyjaciół pokryły ściany i sufit, podłogę oraz przestrzeń pomiędzy nimi. Wystawa cieszyła się tak dużą popularnością, iż obejrzało ją około pięćuset osób w ciągu ponad 10 dni, przy czym mieszkanie przy Lenińskim Prospekcie stanowiło przestrzeń faktycznie zamieszkiwaną przez Aleksiejewa. Konieczność umiejscawiania prac na każdym skrawku wolnej przestrzeni była podyktowana ograniczeniem powierzchni wystawowej, lecz także pewnym świadomym

-Art umożliwił przetrwanie artystów i awangardy w okresie poprzedzającym głośność i piesiertojkę w ZSRR¹³⁹. Od połowy lat osiemdziesiątych oryginalna i „egzotyczna” kultura rosyjska zyskiwała coraz szersze uznanie na Zachodzie, a rosyjscy artyści włączali się w międzynarodowy nurt (i rynek) sztuki¹⁴⁰. Zjawisko Apt-Artu zamarło w połowie lat osiemdziesiątych, by ponownie zostać „wskreszone” w kolejnych dekadach¹⁴¹.

W styczniu 1991 w Moskwie rozpoczął się międzynarodowy projekt *Apt-Art-Int* (Apartment Art International). Jak zauważa Grżinić „był on propozycją aktualizacji zjawiska życia i kreacji odbywającej się w prywatnych mieszkaniach w czasach komunistycznego totalitaryzmu. Projekt ten nie zmierzał do osiągnięcia równowagi w opozycji między ideologią totalitarną i „pozaideologiczną”, nieskazitelną sferą prywatną, [...] ale prawdą jest, że próbował raczej zaktualizować obydwie sfery jako dwie strony tego samego medalu, [...] skazane na zniknięcie wraz z wprowadzeniem postsocjalistycznej demokracji”¹⁴². Zachowanie możliwie niekomercyjnej („undergroundowej”) formuły projektu i minimalnych kosztów organizacyjnych, okazały się niewykonalne w zderzeniu z zachodnim światem sztuki i reprezentującymi go artystami¹⁴³. Irwin

zabiegiem scenograficznym. Sam artysta porównywał to miejsce do rodzaju „nocnego klubu”, w którym odbywały się dyskusje, czytano poezję, słuchano muzyki rockowej. Działania grupy były entuzjastycznie przyjmowane przez środowisko dysydenckie. Zaniechano ich w roku 1984. Zob.: R. Eveleigh, *Going Inside. New exhibits revisit the city's homemade galleries*, [online:] <http://other-art.rsu.ru/kv-art/moscowtimesru.html> [dostęp 01.07.2011].

¹³⁹ M. Grżinić, *Spektralizacja...*, dz. cyt., s. 50.

¹⁴⁰ P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 229-230.

¹⁴¹ R. Eveleigh, *Going inside...*, dz. cyt.

¹⁴² M. Grżinić, *Spektralizacja...*, dz. cyt., s. 50.

¹⁴³ Misiano krytycznie komentował tę postawę twierdząc, iż w oczach tych artystów Moskwa jest *trendy*, a moskiewski projekt traktują oni jedynie jako ciekawy etap w karierze i fakt godny odnotowania w CV. Zob.: M. Megla, *Med Vzhodom in Zahodom*, „Mladina” 1992, nr 22, s. 39-40.

był jedną z pierwszych grup zaproszonych dzięki szczodrości sponsora, Galerii Regina¹⁴⁴. W maju 1992 roku słoweńscy artyści zabrali głos w zainicjowanej przez moskiewskie środowisko dyskusji, prezentując także wschodnią, choć nieco odmienną perspektywę.

Borut Vogelnik zaznacza, że wśród członków kolektywu Irwin w latach dziewięćdziesiątych pojawiła się wyraźna potrzeba artykulacji i rekonstrukcji tożsamości grupy, czego dotyczyły kluczowe projekty tej dekady, a których zapowiedź można było odnaleźć we wcześniejszych działaniach i inspiracjach. W tym celu artyści zwrócili się ku historii. „Irwin założył, że jest ze Wschodu. Ten rodzaj twierdzenia, że się jest ze Wschodu, jest bardzo niepopularny w Słowenii”¹⁴⁵, zauważa Vogelnik. Spośród najważniejszych powodów takiej auto-deklaracji, wymienia położenie kraju na terytorium tak zwanego bloku wschodniego, strukturę organizacyjną państwa, a także sam sposób postrzegania Słowenii przez Zachód. Kluczową kwestią rozwijaną przez Irwin, stała się artykulacja własnej „prywatnej, indywidualnej” pozycji artystycznej, stanowiąca ich zdaniem podstawowy warunek ustanowienia komunikacji z Zachodem.

Przedstawiciele NSK State przybyli do Moskwy z projektem, w ramach którego prezentowali swoje obrazy, plakaty i filmy Laibach oraz akcje teatralne Dragana Živadinova.

¹⁴⁴ Galeria Regina była jedną z pierwszych prywatnych inicjatyw tego typu w Moskwie. Do dziś doskonale prosperuje na rynku komercyjnym. Jej właścicielem był biznesmen Władimir Owczarenko.

¹⁴⁵ B. Vogelnik, *Total Recall*, w: *Who if not we should at least try to imagine the future of all this? 7 episodes on (ex)changing Europe*, red. M. Hlavajova, J. Winder, Amsterdam: Artimo 2004. Książka została opublikowana w ramach program kulturalnego „Thinking Forward”, organizowanego z okazji holenderskiej prezydencji w Unii Europejskiej w okresie 1 lipca – 31 grudnia 2004 roku.

Ambasada NSK Moskwa została otwarta na okres miesiąca 10.05.1992 roku w mieszkaniu na Leninskim Prospekcie 12 m. 24.

W obliczu transformacji i zburzenia Muru Berlińskiego, symbolu podziału na Wschód i Zachód, artyści zaczęli zadawać sobie pytanie o różnice i podobieństwa z twórcami zza żelaznej kurtyny. W tym też momencie zrealizowany został projekt Moskiewskiej Ambasady, którego treść nawiązywała i podkreślała przemiany ustrojowe tych lat. Późniejsze przyjęcie formuły Apt-Artu było przeniesieniem nurtujących wówczas artystów kwestii do prywatnego mieszkania, na grunt przestrzeni własnej, udomowionej, z definicji – znanej, ale wzbogaconej o nowy kontekst: doświadczenie okresu transformacji. Celem projektu było zachęcenie uczestników do krytycznego podsumowania doświadczeń totalitarnej przeszłości społeczeństw byłych państw socjalistycznych. Zdaniem Gediminas Gasparavičiusa „kluczem wartości projektu był nowy typ platformy, który zakładał bezpośrednią horyzontalną wymianę idei i zainteresowania między artystami wschodnioeuropejskimi – coś, czego wyraźnie brakowało w okresie socjalizmu. Główną troską uczestników ambasady było użycie fizycznych i logistycznych ograniczeń mieszkania, żeby ustanowić – albo przynajmniej wyobrazić sobie – mechanizm socjalizacji, który realizuje dwa pozornie sprzeczne cele: 1. Ustala kolektywność i komunikację, która odbija, przynajmniej w części, intymność doświadczenia Apt-Art. 2. Uświadamia, że autentyczność takiego doświadczenia bezpowrotnie odeszła w przeszłość. NSK Ambasada Moskwa była sztucznie ustanowionym wydarzeniem nawiązującym do ruchu Apt-Art, ponieważ w postsocjalizmie ograniczenia mieszkaniowe

nie były już dłużej koniecznością, [...] była wyczarowaną strukturą, która jednocześnie ogranicza, jak i umożliwia powstanie nowych form komunikacji”¹⁴⁶.

Viktor Misiano, jeden z kuratorów *Apt-Art-Int*, zwrócił uwagę na fakt, iż w swoich działaniach Irwin był „bardzo pedantyczny”. Fasada ozdobiona herbem ambasady, heraldyka, biel i czerń, swoista elegancja, nie były w stanie prowokować publiczności, w pewnym sensie oczekującej prowokacji. W mieszkaniu na Leninskim Prospeckie zabrakło atmosfery ironii, „awanturniczości i konfliktu”, do których przyzwyczajone było środowisko moskiewskie. Zamiast tego panowała „powaga tworzenia nowych wartości”. Jak wspomina Misiano, był to projekt całkowicie oparty na komunikacji, bez ozdóbek i udawania, naprawdę refleksyjny, odtwarzający i adoptujący doświadczenie suwerennego funkcjonowania społecznej wspólnoty¹⁴⁷.

Interesujące jest stanowisko Misiano, który opierając się na koncepcji estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda, umiejscowił Ambasadę Moskiewską w „sferze społecznej interakcji” i określił mianem projektu relacyjnego. Zdaniem rosyjskiego kuratora ta postawa – związana z pozbawieniem się iluzji krytycznej filozofii – definiuje najbardziej zaawansowaną sztukę lat dziewięćdziesiątych. „Wywrotowa i krytyczna funkcja sztuki współczesnej jest od teraz realizowana

¹⁴⁶ G. Gasparavičius, *The Tale of Two Squares (Told Twice)*. *NSK Embassy Moscow and Relationality on Postsocialism*, w: *Irwin – Time for a New State* [katalog wystawy], red. L. Džuverović, Calvert 22, 04 kwietnia 2012–24 czerwca 2012, Londyn 2012, s. 24–25.

¹⁴⁷ V. Misiano, *Emergency Ambassadors to a State of Emergency: The NSK Embassy and The Moscow Artistic Scene of 1990s*, w: *Irwin – Time for a New State* [katalog wystawy], red. L. Džuverović, Calvert 22, 4 kwietnia 2012 – 24 czerwca 2012, Londyn 2012, s. 10.

w inwencji linii indywidualnej czy kolektywnej walki, w czasowej i nomadycznej konstrukcji, w sytuacji, w której artyści kształtują i transmitują pewne niepożądane sytuacje¹⁴⁸.

Frekwencja na prelekcjach, dyskusjach, i prezentacjach odbywających się na Leniniskim Prospeckie była ogromna. „W tym środowisku artystycznym – pisała w 1992 roku Maja Megla – hiperaktywnym i ekspansywnym [...], Irwin zadziałał jak grom. Wielbiciele sztuki Zachodu oskarżali ich o słoweński nacjonalizm, wielbiciele sztuki Wschodu, tacy jak Oleg [Kulik]¹⁴⁹, uważali za niebezpieczną zarazę, która unicestwia ideę narodzin nowego, wschodniego stylu, podczas gdy pozostali potraktowali ich jako efektywną fuzję Wschodu i Zachodu¹⁵⁰. W odpowiedzi na pojawiające się zarzuty, NSK „naturalnie zaakceptowali figurę Innego. [...] Jakkolwiek rodzaj krytycyzmu, jakkolwiek byłby w złym guście, powodował neutralne czy nawet przyjemne reakcje ze strony NSK, którzy kontynuowali zbijanie z tropu rosyjskich widzów. [...] Dla Irwina, który ustanowił państwo suwerenne, było oczywiste, że społeczeństwo obywatelskie konstituuje się poprzez dialog i dysocjację z Innym¹⁵¹. To założenie przyświecało każdej z kolejnych ambasad i konsulatów NSK.

Jednym z istotniejszych wydarzeń podczas spotkania w Moskwie było podpisanie tak zwanej „Deklaracji Moskiewskiej”. Wobec postępującego w bloku wschodnim procesu transformacji, artyści i teoretycy sztuki próbowali zre-

¹⁴⁸ V. Misiano, *Confidential Community vs. the Aesthetics of Interaction*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 456–465.

¹⁴⁹ Oleg Kulik oświadczył: „Jesteście zarazkami, które trzeba wyciąć z żywej tkanki naszego organizmu”. Zob.: M. Megla, *Med Vzhodom...*, dz. cyt., s. 38.

¹⁵⁰ M. Megla, *Med Vzhodom...*, dz. cyt., s. 40.

¹⁵¹ V. Misiano, *Emergency...*, dz. cyt., s. 14.

widować swoją totalitarną przeszłość i przygotować grunt do funkcjonowania w odmiennej, wspólnej dla Wschodu i Zachodu rzeczywistości. W dokumencie „wyraźnie podkreślano wagę problemu wschodnioeuropejskiej identyfikacji, tożsamości opartej na wspólnej historii, wspólnej czasoprzestrzeni wschodnioeuropejskich krajów, doświadczeniu opresywnych reżimów, totalitarnych i autorytarnych systemów politycznych tworzących wyrazisty kontekst kształtującej się tu podmiotowości. [...] Uznano również, że to [...] specyficzne polityczne i kulturowe dziedzictwo ma wymiar uniwersalny i określa fizjonomię Europy jako całości; bez niego bowiem Europa nie jest Europą – nie jest w pełni zdefiniowana”¹⁵². Zdaniem Piotra Piotrowskiego deklaracja podkreślała wagę różnorodności miejsc, oraz konieczność „pluralistycznej definicji geografii artystycznej XX wieku”¹⁵³, a Inke Arns dodała, cytując Frederica Jamesona, iż zadaniem artystów ma być „opracowanie nowych, konstruktywnych kategorii opisu przestrzeni społecznej”¹⁵⁴.

Kilka dni przed zamknięciem Ambasady, Irwin wraz z innymi artystami i kuratorami uczestniczącymi w miesięcznym spotkaniu, wykonali happening *Black Square on the Red Square* (Czarny kwadrat na Placu Czerwonym). Polegał on na rozłożeniu płachty czarnego materiału wielkości 22x22 metry w centralnym punkcie stolicy imperium. Ta sprawnie przeprowadzona półgodzinna akcja wprawiła w konsternację zarówno obecną na placu przypadkową publiczność, jak i stróżów prawa,

¹⁵² P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s.473.

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ I. Arns, *Ruchome Państwa/ Zmienne Granice/ Wędrownie Byty. Kolektyw Artystów Słoweńskich Neue Slowenische Kunst (NSK)*, w: Irwin. *Trzy Projekty/ Three Projects* [katalog wystawy], red. M. Ślizińska, Warszawa Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski 7 grudnia 1998 – 24 stycznia 1999, s. 59.

którzy poczuli się w obowiązku czuwać nad niezakłóconym jej przebiegiem, instruując co bardziej rozkojarzonych przechodniów, by nie deptali tkaniny. Gasparavičius wyjaśniał, iż w świadomości tych przypadkowych uczestników, cokolwiek, co „w tej skali” miało miejsce na Placu Czerwonym, będącym „częścią patosu ZSRR”, musi być sygnowane przez władzę¹⁵⁵.

Viktor Misiano proponował interpretację inicjatywy Irwin zwracając szczególną uwagę na dwa aspekty. Pierwszym była aktualna sytuacja rozpadającego się imperium. Rosyjski kurator przypomina, iż w tym czasie prezydent federacji apelował¹⁵⁶ o podejmowanie działań zmierzających do suwerenności także na poziomie obywatelskim. Ogłoszenie suwerenności – pisał Misiano – jest ściśle związane z życiem wspólnoty i wynika z jej głębokiej egzystencjalnej energii, a „najbardziej programowym przykładem manifestacji suwerenności wspólnoty, stał się performance Irwin *Czarny kwadrat na Placu Czerwonym*¹⁵⁷. Drugim wyróżnionym przez autora aspektem, była chęć poddania testowi „ideologicznego naddatku” Placu Czerwonego. Irwin dążył do sprawdzenia w jaki sposób na postrzeganie tego miejsca, tak silnie związanego z historią awangardy i z ideologią totalitarną, wpływa gwałtowna, intensywna transformacja.

Gest zasłonięcia placu czarnym kwadratem może być także interpretowany jako symboliczne przewyciężenie przez sztukę ograniczeń nakładanych na nią przez system totalitarny. Niewątpliwie jednak działanie to nawiązywało do suprematyzmu Kazimierza Malewicza, kierunku i filozofii, zdaniem jego twórcy,

¹⁵⁵ G. Gasparavičius, *The Tale of...*, dz. cyt., s. 21.

¹⁵⁶ Borys Jelcyn był pierwszym prezydentem Rosyjskiej FSRR (od 10 lipca 1991). Od 26 grudnia 1991 do 5 listopada 1996 pełnił funkcję prezydenta Rosji.

¹⁵⁷ V. Misiano, *Emergency...*, dz. cyt., s. 12.

posłużyć także jako wzorzec nowych relacji społecznych, służący nowemu państwu. „Tak jak prace późnego Malewicza z ich niezgrabnym zestawieniem figury chłopa z monumentalną abstrakcją są symptomatyczne dla taktyki przetrwania awangardy pod autorytarnymi rządami, tak Czerwony Plac około 1990 roku z naruszoną ideologiczną stałością był pasującym symbolem konfuzji relacji władzy i adaptacyjnych strategii państwa w okresie dezintegracji socjalizmu”¹⁵⁸.

Gasparavičius wskazuje na jeszcze jeden charakterystyczny dla działań Irwin element: „Akcja nie była gestem spontanicznej kreatywności, ale przebiegle przygotowaną sztuką wstawioną w ideologicznie zdeterminowaną i kontrolowaną publiczną przestrzeń. Poszukiwanie przez Irwin nowego modelu komunikacji jest zawsze sprzężone z ogarnięciem rzeczywistych albo na siebie nałożonych restrykcji”¹⁵⁹. W ramach tych działań wytworzyła się platforma porozumienia i komunikacji, a fortel stał się elementem strategii, który to umożliwił.

Doświadczenie Moskiewskiej Ambasady utwierdziło artystów w przekonaniu, iż „konceptualna struktura państwa jest bardziej odpowiednia do wyrażenia estetycznej i politycznej złożoności w postsocjalistycznej Europie Wschodniej”¹⁶⁰. Konkluzja ta zaowocowała sprecyzowaniem przyszłego charakteru NSK State jako NSK Państwa w czasie, ignorującego presję przestrzeni. Lecz moskiewskie spotkanie stało się dla grupy także impulsem do wyjścia w poszukiwaniu własnej tożsamości poza Europę Wschodnią.

Idea powoływania ambasad, będących przestrzeniami-wyspami, otoczonymi obcą tożsamością, zarysowała się wśród członków NSK State już w roku w 1991 roku. Tym chętniej

¹⁵⁸ G. Gasparavičius, *The Tale of...*, dz. cyt., s. 23.

¹⁵⁹ Tamże, s. 25.

¹⁶⁰ Tamże, s. 24.

przyjęli oni zaproszenie organizatorów moskiewskiego spotkania, dostrzegając możliwość wzbogacenia refleksji na temat nurtujących ich zagadnień. Ambasada jest zarówno misją dyplomatyczną, jak i fizyczną przestrzenią przygotowaną do pełnienia tej funkcji. Zakłada ona nie tylko istnienie różnych obszarów geograficznych, lecz także ściśle określoną, wewnętrzną ich organizację, a także wzajemną koegzystencję i komunikację za pośrednictwem placówek oficjalnych. W perspektywie zasad rządzących polityką, ten sposób organizacji jest oczywistością. Skłania natomiast do refleksji jako projekt artystyczny, zadając pytanie o to gdzie jest i czym jest kraj reprezentowany przez „ambasadorów”? Z punktu widzenia uczestnika spotkania na Leninskim Prospeckie, powinien on być położony gdzieś pomiędzy Lublaną, skąd przybyli artyści, a Moskwą, oba punktami znajdującymi się na terenie byłego bloku wschodniego. Kolejnym tropem byłoby deklarowane przez Irwin usytuowanie „na styku” Wschodu i Zachodu, co można interpretować metaforycznie, jako dominację wpływów obu tych obszarów, bądź dosłownie, jako najbardziej wysunięty punkt Zachodu na Wschodzie, lub Wschodu na Zachodzie. Ostatecznie, Ambasada Moskiewska, zgodnie z założeniem artystów, by stworzyć nowy typ platformy o otwartej formule, była wydarzeniem *site specific*. Przejęła charakter miejsca, czasu, specyfikę artystycznego środowiska moskiewskiego i wyjątkowości zjawiska Apt-Artu oraz okoliczności wpływających na charakter projektu *Apt-Art-Int*.

Każda kolejna z powoływanych na różnych kontynentach ambasad, z jednej strony była rodzajem placówki dyplomatycznej reprezentującej NSK Država v Času, a z drugiej przestrzenią stwarzającą możliwość dyskusji, platformą wymiany poglądów, inicjatywą odbywającą się ściśle określonym, konkretnym czasie. Aby przygotować przestrzeń dla stworzenia

takiej platformy pomiędzy organizatorami-ambasadorami i gospodarzami spotkania, zaistnieć musiała wspólna płaszczyzna porozumienia. Przykładem braku takiej płaszczyzny była Ambasada w Pekinie, która nie wyszła poza fazę projektu.

NSK Država v Času/ NSK Państwo w Czasie

Organizm, jakim jest państwo, ze swoim systemem, ustrojem i emblematami władzy, został przekształcony przez NSK w projekt artystyczny. Symboliczny koniec podziału Europy dokonał się w momencie upadku Muru Berlińskiego w 1989 roku. Proces tworzenia się nowych jednostek państwowych przybrał wyjątkowo skomplikowaną formę w Jugosławii, gdzie wyzwalenie się spod dominacji rządu centralnego w Belgradzie przebiegało szczególnie dramatycznie. W przypadku Słowenii był to pierwszy moment niepodległości w historii tego narodu. Jak zauważa Aleš Erjavec: „proces dochodzenia Słoweńców do państwowości może pomóc zrozumieć obsesje związane z pojęciem państwa w ówczesnych poglądach Laibach i całej NSK. Kulminacją tych obsesji stało się NSK-państwo w czasie z własnymi paszportami, znaczkami i ambasadami. Członkowie i zwolennicy organizacji utworzyli państwo w wyobraźni, które posiadało jednocześnie namacalne dowody istnienia jako jednostka polityczna. Dotychczas intelektualisci słoweńscy wierzyli, że z powodu niewielkiego terytorium Słowenia może zaznaczyć swą obecność jedynie na kulturowej mapie Europy; do pewnego stopnia NSK zrealizowała to założenie. Wpisała się w nurt »nowych ruchów obywatelskich« ogarniających Europę¹⁶¹.

¹⁶¹ A. Erjavec, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 113.

Specyfiką NSK Państwa w Czasie jest kwestionowanie istnienia fizycznych granic. Czas jest terytorium duchowym, które podlega nieustannej transformacji, łącząc aspekt przestrzeni z aspektem ruchu. „Poprzez ruch, czyli fizyczną zmianę miejsca [...] i następnie poprzez intelektualny spór z tym »innym miejscem« lub z »innym duchowym terytorium«, będą możliwe nowe doświadczenia, które znów przyczyniają się do powstania czasu. W terminologii Irwin ta specyficzna forma »ruchu« jest utożsamiana z »transplantacją wiedzy«¹⁶². NSK materializowało się w ruchu, czyli w postaci kolejnych czasowo ustanawianych placówek dyplomatycznych, tymczasowych terytoriów państwa.

Jak zauważa Gediminas Gasparavičius, po 1992 roku do dotychczasowego sposobu eksponowania i czerpania inspiracji z suprematyzmu, Irwin dodał aspekt ideologii państwowej z jej systemem kontroli i biurokratyzacją. Powoływanie ambasad i konsulatów pełniło dwojaką funkcję – stwarzania przestrzeni dla prezentacji konwencjonalnych wystaw sztuki, oraz organizacji wydarzeń, w których widz jednocześnie bierze udział w rytuałach państwowych. Tym samym stawało się jednocześnie obiektem sztuki i kontekstem jej odbioru¹⁶³.

W pierwszym okresie funkcjonowania NSK Państwo w Czasie zrealizowało projekt ambasad w przestrzeniach prywatnych oraz galeriach sztuki m. in. w Moskwie (1992), Gandawie (1993), Berlinie (1993), Florencji (1993), Umag (1994), Warszawie (1998), a także w ramach „Transnacionala”, projektu realizowanego przez Irwin w różnych miejscach na terenie Stanów Zjednoczonych (1996). Każdemu wydarzeniu, oprócz wydawania dokumentów towarzyszyły wystawy, akcje artystyczne oraz spotkania i odczyty. Obywatelem państwa stać się

¹⁶² I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 158.

¹⁶³ G. Gasparavičius, *The Tale of...*, dz. cyt., s. 26.

mógł każdy, kto podzielał jego idee i złożył wniosek paszportowy. Ta interesująca idea artystyczna znalazła wielu zwolenników, którzy przystąpili do projektu stając się obywatelami NSK State in Time. Od 1992 roku, w biurach paszportowych tymczasowych ambasad, a także drogą internetową i pocztową, paszporty zakupiło kilkanaście tysięcy osób – przedstawicieli różnych narodowości, ras, zawodów i grup wiekowych, głównie mieszkańców Europy oraz Stanów Zjednoczonych¹⁶⁴.

Paszport jako symbol zależności i bolączek współczesnego świata. Paszport NSK Państwa w Czasie dostępny jest za opłatą, po odesłaniu lub przekazaniu wypełnionego formularza¹⁶⁵. Dzięki porozumieniu z państwową mennicą Republiki Słowenii, dokumenty te wyglądają niemal identycznie jak paszporty słoweńskie. Z logotypem NSK na okładce sprawiają wrażenie bardzo przekonujących i oficjalnych. Warto przyjrzeć się powodom, dla których ten dokument-gadżet, nie posiadający żadnej mocy prawnej, cieszy się tak dużą popularnością.

Wywiady z przedstawicielami krajów europejskich, zarejestrowane w Berlinie i w Sarajewie¹⁶⁶ w latach 2007–2008 wskazują na fascynację ich posiadaczy ideą wspólnotowości,

¹⁶⁴ Według danych Biura Statystycznego NSK – Nowego Kolektywizmu do grudnia 2007 roku wśród obywateli znacząco przeważali mężczyźni, przedstawiciele niemal wszystkich zawodów, choć najwięcej było studentów, artystów, biznesmenów i księgowych. Jeśli chodzi o kraje, w których idea i paszport NSK cieszyły się największą popularnością, były to kolejno: Wielka Brytania, Niemcy, Bośnia i Hercegowina, Nigeria, Słowacja i Stany Zjednoczone.

¹⁶⁵ Informacje na stronie internetowej: *The Official Pages...*, [online]: <http://www.passport.nsk.si/en/> [dostęp 01.10.2013].

¹⁶⁶ W latach 2007 i 2008 powstały zapisy dokumentalne rozmów z posiadaczami paszportów oraz osobami aplikującymi, zatytułowane *NSK passport holders*. Zob.: *NSK passport holders, projekt Irwin zrealizowany w Berlinie w dn. 1–3.07.2008* przez E. Hansena, wyprodukowany przez Irwin i Nordcross (I. Zupe, M. Turšič, D. Burnik) oraz *NSK passport holders, projekt Irwin zrealizowany w Sarajewie 28–29 września 2007* przez E. Hansena, edytowany przez Irwin i Nordcross (I. Zupe, D. Burnik).

kolektywności, niekomercyjności. Paszport stał się symbolem dostępu do rzeczywistości niematerialnej, do idei. W świecie współczesnym, w którym panuje nieustanny ruch i tendencja do przyjmowania elementów tożsamości różnych kultur, propozycja przynależności do państwa będącego „stanem umysłu”, jest bardzo atrakcyjna. To także alternatywa dla tych, którzy czują się obywatelami świata, nie uznając konstrukcji „narodów”, jak również dla tych, którzy chcą zmultiplikować swój status, jako obywatela¹⁶⁷. Chęci posiadania paszportu sprzyja także nieskomplikowana procedura jego otrzymania, estetyczna, profesjonalna forma i nierozpoznawalność przez czytniki elektroniczne. Niektórzy z respondentów utożsamiali tę ideę z jej źródłem – upadkiem komunizmu i tożsamością wschodnioeuropejską oraz słoweńską. Szczególnie doceniono strategię artystyczno-polityczną artystów, którzy korzystają ze zwyczajowo zmonopolizowanych przez państwo elementów, takich jak paszporty, czy przestrzenie ambasad, na ustalonych przez siebie zasadach. Istotną okazała się także łatwość uzyskania dokumentu bez względu na czynniki rasowe, czy państwowe. Dla niektórych dokument ten był jednak po prostu symbolicznym artefaktem wzbogacającym dyskusję w gronie artystów i teoretyków sztuki.

W przypadku państwa nieposiadającego fizycznego terytorium jego paszport nie może służyć do rzeczywistego przemieszczania się¹⁶⁸, może stać się jedynie „symbolem

¹⁶⁷ Katrin Klingan wspomniała o sytuacji z 2003 roku z Kosowa, kiedy to podczas spotkania któryś z przyjaciół pokazał swoje trzy paszporty – serbski (odnoszący się do terytorium), drugi, wydany przez tymczasowy protektorat ONZ (oba elementy – czasu i przestrzeni) oraz trzeci, paszport NSK State in Time. Zważywszy na czas i miejsce tego zdarzenia, kwestia tożsamości i odpowiadającego jej paszportu jawi się jako szczególnie skomplikowana.

¹⁶⁸ Jakkolwiek wywiady zarejestrowane w Sarajewie poświadczają takie przypadki. Zob.: *NSK passport holders...*, dz. cyt.

utopijnej projekcji” i „ucieleśnieniem humanizmu” w kraju pogrążonym w chaosie. Choć, zdaniem jednego z posiadaczy dokumentu, taki „wymaginowany kraj jest lepszy niż państwa rzeczywiste, w których sam fakt posiadania takiego paszportu daje poczucie wolności”¹⁶⁹.

Studium przypadku: *Projekt nigeryjski*. Warto przyjrzeć się jednemu z ostatnich dużych projektów zrealizowanych w ramach NSK State in Time. Jego przebieg i płynące z niego wnioski są niezwykle interesujące nie tylko w kontekście geografii artystycznej NSK i geografii artystycznej w ogóle, lecz również dla obszaru zainteresowania socjologii czy antropologii kultury. Kluczowym czynnikiem umożliwiającym zaistnienie omówionej poniżej sytuacji jest czas, w znaczeniu dosłownym – dwóch ostatnich dekad, charakteryzujących się gwałtownym rozpowszechnianiem się nowych technologii.

W 2007 roku inicjatorzy NSK Państwa w Czasie otrzymali ponad tysiąc aplikacji paszportowych z Nigerii, głównie z Ibadanu. Tak ogromne i nagłe zainteresowanie na obszarze, którego mieszkańcy jak dotychczas nie wykazywali zainteresowania artystyczną ideą wirtualnego państwa, zaintrygowało artystów. Jak się wkrótce okazało, słusznie podejrzewali oni, iż informacje umieszczone na stronie internetowej dotyczące użyteczności paszportu wyłącznie w celach artystycznych zostały nie do końca przyswojone, zignorowane bądź przeinaczone. Mając na celu wyjaśnienie ewentualnych wątpliwości aplikantów, postanowili „zmaterializować” swoją placówkę dyplomatyczną w Londynie, by spotkać się

¹⁶⁹ Wypowiedzi pochodzą z dokumentu filmowego *NSK passport holders*.

z zamieszkałymi tam obywatelami nigeryjskimi, którzy także wyrazili chęć wejścia w posiadanie paszportu.

Wielu z zaproszonych, być może ze względu na nieuregulowany status prawny w Wielkiej Brytanii, nie zdecydowało się stawić osobiście. Ci, którzy skorzystali z zaproszenia Mirana Mohara i Boruta Vogelnika¹⁷⁰, pytani o źródło informacji na temat projektu, wskazywali rodzinę, bądź znajomych, którzy już taki paszport posiadali. Na wstępie indywidualnej rozmowy z każdym z aplikujących, artyści wyjaśniali historię i ideę projektu. Pomimo to, wśród najczęściej zadawanych pytań, powtarzały się następujące: „Co daje posiadanie paszportu NSK, jak można go zastosować?”, „Jaka jest różnica między NSK i Słowenią?”, „Czy zostaną wpuszczeni do Słowenii z tym paszportem?”, „Czy jest to rodzaj wizy do Słowenii, bądź służy do jej otrzymania?”. Wyjaśnienie różnicy pomiędzy Słowenią i NSK State in Time z zaznaczeniem, iż nie ma możliwości fizycznego zamieszkania w tym państwie, generowało kolejne pytania: „Czy jest możliwe, że w przyszłości będzie można się tam przeprowadzić?”. Rozmówcy pytani o motywy wystąpienia o dokument, najczęściej wymieniali chęć podróżowania, natomiast w odniesieniu do NSK State in Time: chcieli „poznać kraj, więcej się o nim dowiedzieć, nauczyć się jego języka”, lecz także „pojechać [do państwa] NSK, żeby sprawdzić jak mogą mu się przydać, zaprezentować swoje umiejętności zawodowe”, a nawet „spędzić resztę życia w NSK”. Ostatecznie, na pytanie o powód popularności paszportu wśród Afrykanów, prawie wszyscy odpowiadali, iż ich zdaniem wynika ona z potrzeby zdobycia dokumen-

¹⁷⁰ Projekt *NSK passport holders*, projekt Irwin zrealizowany w Londynie w dn. 5–7 maja 2007 przez Esbena Hansena (współpraca Julie Boticello). Materiał nieedytowany. Udostępniony dzięki uprzejmości Mirana Mohara (Irwin, NSK).

tu uprawniającego do przekraczania granic oraz z przekonania o powstaniu nowej jednostki państwowej w ramach Unii Europejskiej. Pojawiły się także rady i zalecenia dla inicjatorów projektu, by dostępnymi sposobami informowali pozostałych aplikujących, że paszport NSK nie jest dokumentem podróznym. Nie zabrakło także zarzutów, że informacja na stronie internetowej jest nie dość precyzyjna¹⁷¹.

Doszło tu do zderzenia dwóch równoległe funkcjonujących rzeczywistości. Abstrakcyjna idea sterylnej sztuki europejskiej spotkała się z problemem polityki społecznej masowej tendencji migracyjnej z Afryki do Europy. Paszport NSK *Država v Času* znalazł się dokładnie pomiędzy tymi dwoma porządkami, z symbolu przynależności do idei artystycznej, przekształcając się w towar, znajdujący się w ofercie globalnego rynku nielegalnego obrotu dokumentami. Artefakt uniezależnił się od swoich twórców.

Analiza: Paszport NSK w kontekście Nigerii. „To, do którego państwa należysz, może być kwestią życia lub śmierci”¹⁷², zauważył jeden z obywateli, Christian Matzke, i stwierdzenie to wydaje się zasadne nie tylko w odniesieniu do Boko Haram czy Nigerii, ale także wielu innych rejonów świata o wy-

¹⁷¹ Na formularzu aplikacyjnym początkowo (do 2008 roku) widniała następująca informacja: „Okaziciel paszportu NSK staje się obywatelem NSK. Dane dotyczące okaziciela są rejestrowane w rejestrze obywatelstwa NSK. Paszport jest numerowany i nieprzekazywalny. Jego ważność jest ograniczona i odnawialna. Przez podpisanie załączonego oświadczenia okaziciel zobowiązuje się do [...] wspierania integralności państwa NSK. Paszport nie może być wykorzystywany w celach przestępczych, ideologicznych, religijnych lub politycznych sprzecznych z treściami głoszonymi przez NSK i / lub zagrażającymi reputacji i dobremu imieniu NSK. Obywatelstwo ustaje wraz z datą wygaśnięcia ważności, zwrotu lub konfiskaty paszportu”.

¹⁷² A. Monroe, *NSK: The State Which Ran Away With Itself...How Is It Possible?...*, w: *NSK Folk Art* [katalog wystawy], red. L. Džuverović, Calvert 22, 4 kwietnia 2012 – 24 czerwca 2012, Londyn 2012, s. 16.

jątkowo skomplikowanej historii i trudnej sytuacji ekonomicznej. Zdaniem Alexeia Monroe'a, dla Nigeryjczyków Państwo NSK jest jednocześnie „bardziej rzeczywiste i nie dość rzeczywiste”, a oni sami „nie tyle zdesperowani, co pozbawieni zachodniego cynizmu”¹⁷³.

Spotkanie w Londynie i jego dokumentalny zapis, „NSK passport holders”, przesunęło akcent projektu NSK State in Time z obszaru sztuki współczesnej, ku realnym problemom natury politycznej, ekonomicznej i kulturowej, w obszarze których paszport staje się symbolem zależności, wartościowania i złożonych międzypaństwowych relacji politycznych i ekonomicznych.

Efektom rozmów przeprowadzonych z Afrykanami w Londynie była zorganizowana w Centrum Sztuki Współczesnej w Lagos konferencja „Towards double Consciousness. NSK Passport Project”¹⁷⁴. Tytułowa „podwójna świadomość” dobrze oddaje charakter sytuacji, w której przekonanie aplikujących o istnieniu jakiegoś kraju jest tak silne, że mimo ogólnego dostępu do informacji, ignorują oni fakty. Artyści i teoretycy biorący udział w konferencji reprezentowali zarówno środowisko afrykańskie, jak i europejskie. Prezentacja dokumentu londyńskiego stanowiła punkt wyjścia do dyskusji na temat dążenia Nigeryjczyków do uczestnictwa w życiu globalnej społeczności, złożonego problemu autopostrzegania własnej

¹⁷³ Tamże, s. 22.

¹⁷⁴ Sympozjum to wpisało się w cykl wydarzeń organizowanych przez Centrum Sztuki Współczesnej w Lagos na okoliczność programu „On Independence and Ambivalence of Promise” z okazji pięćdziesiątej rocznicy uzyskania niepodległości przez siedemnaście krajów afrykańskich, w tym Nigerię. Kuratorką wydarzenia była Lorena Hansi Mamadou. Zob.: *Towards a Double Consciousness: NSK Passport project*, [online:] <http://times.nskstate.com/towards-a-double-consciousness-nsk-passport-project/comment-page-1/#comment-2486> [dostęp 02.10.2013].

tożsamości narodowej, czy też do refleksji dotyczącej znaczenia działań artystycznych w Europie w latach dziewięćdziesiątych dla współczesnej świadomości afrykańskiej. Poruszone także zagadnienia dotyczące sztuki nowych mediów i nowych technologii. Nie zabrakło również analizy pierwotnych założeń projektu NSK State in Time i jego aspektów etycznych¹⁷⁵. Idea ta wiąże się bowiem z istotnym problemem odpowiedzialności społecznej i moralnej twórców, choć oczywiście w roku 1992 trudno było przewidzieć jej skutki. W przypadku Słoweńców wzięcie odpowiedzialności przyjęło formę szeregu działań zmierzających do wyjaśnienia „nieporozumienia”, z organizacją spotkania w stolicy Wielkiej Brytanii, konferencji w Nigerii i całkowitą zmianą formuły strony internetowej, na której można zamówić paszport¹⁷⁶.

Po raz pierwszy to właśnie na ulicach Lagos pojawił się billboard z hasłem przeniesionym później na ulice Moskwy, Londynu i Lublany. Zamiast sloganów reklamowych, białe litery na czerwonym tle informowały: *Time for a new state. Some say you can find happiness there*, nawołując do stworzenia nowego państwa, bądź do wejścia w struktury już istniejącego. Tym samym, realizacja „projektu nigeryjskiego” zatoczyła koło i jako konceptualna inicjatywa artystyczna powróciła w obszar sztuki współczesnej i na ulice miast Europy, „Pierwszego Świata”. Wielka powierzchnia billboardu

¹⁷⁵ Założyciele NSK Państwa w Czasie wydali publiczne oświadczenie potępiające wykorzystywanie ich artystycznych paszportów w celu przekraczania granic. Zob.: L. Hansi Momodou, *Towards a Double Consciousness: NSK Passport Project*, [online:] <http://www.scribd.com/doc/48722144/CCA-Lagos-Newsletter-10-Sept-Dec2010> [dostęp 02.10.2013].

¹⁷⁶ Na obecnie działającej stronie internetowej znajdują się informacje dokładnie przedstawiające cel projektu i odpowiadające na większość pytań, które padły podczas spotkania z obywatelami Nigerii w Londynie. Zob.: http://www.passport.nsk.si/en/important_message oraz <http://www.passport.nsk.si/en/faq>.

silnie kontrastującą czcionką z tłem, obiecuje istnienie lepszego, szczęśliwszego, bardziej przyjaznego do życia państwa. O ile w kategoriach sztuki można tu mówić o idei artystycznej, w kategoriach polityki, to obietnica utopii. Niewiele jest miejsc, gdzie nie pasowałby ten wyróżniający się element krajobrazu, choć przyglądając mu się w otoczeniu ponurej, wielkomiejskiej zabudowy południowego Londynu, trudno się było oprzeć wrażeniu, że billboard ten nie znalazł się tam przypadkiem.

Perspektywa nigeryjska stanowiła jedną z nielicznych prób wyjścia NSK State in Time poza obszar szeroko rozumianej kultury europejskiej, czy też zachodniej¹⁷⁷. Geograficzny punkt wyjścia Irwin, Słowenia i Jugosławia, a nawet Europa, wydają się być bardzo odległe od problemów „pozostałej” części świata. W momencie pojawienia się czynników wiodących ku znacznie odrębnemu obszarowi geograficznemu i kulturowemu, relacje wewnątrz europejskie zyskują nową perspektywę. Sytuacja ta umożliwia spojrzenie oczami mieszkańców innych kontynentów na odległą Europę, której wewnętrzne podziały są trudne do pojęcia. Możliwość wyjścia poza zbudowaną przez siebie ramę dzięki projektowi artystycznemu, nawet jeśli nie było to intencją jego twórców, dowodzi jego wyjątkowości i wielopłaszczyznowości. Zderzenie dwóch rzeczywistości, a w szczególności wydarzenie zorganizowane w Lagos, można postrzegać jako przykład konstruowania perspektywy „horyzontalnej” postrzegania kultur, wykluczającej ich wartościowanie

¹⁷⁷ Próba organizacji ambasady w Pekinie nie powiodła się. Zdaniem Irwin powodem był brak możliwości ustanowienia komunikacji (z rozmowy z Irwin w kwietniu 2013 roku w Lublanie).

według jednego, zachodniego systemu, co postulował Piotr Piotrowski w odniesieniu do tworzenia historii sztuki.

Spośród obojga badaczy, których teorie odnoszące się do geografii artystycznej zostały omówione szerzej w rozdziale pierwszym, spojrzenie Irit Rogoff mogłoby zaferować w odniesieniu do NSK, taką właśnie oryginalną, nieosadzoną jedynie w perspektywie europejskiej, ramę. Należy jednak podkreślić, iż już od momentu poznawania jej elementów składowych, jest ona „filtrowana” przez pryzmat ramy poznającego.

Analiza: NSK Država v Času. *Projekt nigeryjski* był jedną z ostatnich inicjatyw Państwa w Czasie, dodatkowo mającą tak duży wpływ na grupę osób niewiązanych bezpośrednio ze sztuką współczesną. Warto przyrzeć się jego ewolucji w kontekście początkowych założeń, sięgających okresu lat osiemdziesiątych i działalności Neue Slowenische Kunst. Czy i w jaki sposób dwie zasadnicze strategie kolektywu – retroawangarda i nadutożsamienie realizowane są po roku 1990? Czy Państwo NSK stało się alternatywą dla słabej Jugosławii? Czy w sytuacji wyłaniania się nowych krajów Europy Wschodniej przeistoczyło się w jednostkę państwową z godnym do pozazdrozczenia stopniem suwerenności? Czy może przekształciło się w organizm ponadnarodowy reprezentujący interesy narodów tej części kontynentu, spychanych na margines kultury uniwersalnej? A może przybrało postać rzeźby społecznej, zgodnie z koncepcją niemieckiego artysty Josepha Beuysa, lub też postać utopijnych dążeń awangardy początku XX wieku?

Obecnie, kiedy polityka nie jest tak sprzężona z estetyką, jak w systemie totalitarnym, trudno jest dostrzec sens funkcjonowania strategii nadutożsamienia. Inke Arns uważa jednak, że rozwój artystycznej koncepcji NSK Država v Času

z jego specyficzną definicją pojęcia „terytorium” pozwolił artystom na „tematyczne i estetyczne”¹⁷⁸ zakreślenie ważnego w latach dziewięćdziesiątych obszaru, które Frederic Jameson określił jako „globalną kartografię naszego postrzegania nowej przestrzeni świata”: „Nowa polityczna sztuka – jeśli taka jest w ogóle możliwa – będzie trzymać się »prawdy« postmodernizmu, tzn. będzie musiała funkcjonować w nowej przestrzeni światowego międzynarodowego kapitału. Do tego powinien być możliwy przełom dziś jeszcze [1989] niewyobrażalnych nowych form reprezentowania tej przestrzeni, z którą możemy na nowo zaczynać określać swoje stanowisko, jako indywidualnych i kolektywnych podmiotów. [...] Jeśli istnieje coś takiego, jak przejaw postmodernizmu, to będzie on wykorzystany do tego, aby opracować globalną kartografię wiedzy i przenieść ją w dokładnie ocenioną społeczną przestrzeń”¹⁷⁹. Nowa sztuka polityczna może więc funkcjonować w oparciu ten aspekt postmodernizmu, który można by było określić mianem egalitarnego, czy też etycznego, bowiem dającego równouprawnienie wszystkim możliwym perspektywom, nie wyłączając uprawomocnienia rozmaitych map.

Marina Gržinić powraca do tematu relacji Wschód – Zachód, wskazując na bolesny proces wyłaniania się Europy Wschodniej jako podmiotu. Za Derridą i Žižkiem nawiązuje do metafory „widma”, „nieuchwytniej pseudomaterialności”, określając NSK *State in Time* mianem takiej właśnie „zjawy”, państwa, które musi zaistnieć, by możliwe było uchwycenie „realnego”¹⁸⁰. Piotr Piotrowski tak rozwija myśl Žižka: „całe nieszczęście dawnej Jugosławii, w tym także Europy, polega na rozpadzie struktur państwowych na rzecz interesów

¹⁷⁸ I. Arns, *Neue Slowenische...*, dz. cyt., s. 161.

¹⁷⁹ Tamże.

¹⁸⁰ P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 469.

etnicznych”, w związku z czym „należy wyzbyć się nie tylko nacjonalizmów, ale też anarchistycznych, czy też anarcho-liberalnych pomysłów społeczeństwa bezpieczeństwa. Odwrotnie, właśnie umacnianie państwa, abstrakcyjnych i sztucznych struktur władzy uchylającej ideologię zakorzenienia, narodu, więzi etnicznych itp., stać się może gwarantem bezpieczeństwa. Państwo w Czasie NSK jest więc wcieleniem w życie tej utopii. Jest ono, jak podkreśla Inke Arns, »suprematystyczne«¹⁸¹; określają je inne niż »normalne« kategorie, nie przestrzeń, lecz czas i ruch¹⁸¹. Warto mieć na uwadze, iż pierwsze Ambasady NSK powstawały w czasie, kiedy nowopowstała Republika Słowenii jeszcze nie posiadała zagranicznych placówek dyplomatycznych, więc materializację Państwa NSK były jedynym przedstawicielstwem kraju, nawet jeśli tylko symbolicznym.

Eulalia Domanowska w odniesieniu do okresu po rozpadzie „struktur zimnowojennych”, mówi o „konieczności określenia własnej tożsamości narodowej oraz nieustannej refleksji krytycznej, wprowadzającej twórczy ferment i będącej nieodzownym składnikiem »wolnego świata«¹⁸². Zauważa jednak przeciwną do idei Žižka tendencję, mianowicie do posługiwania się przez twórców strategiami zapożyczonymi ze świata polityki, ale w celu promowania „wywrotowych i alternatywnych kontridei, kwestionujących sens narodowo-kulturowej identyfikacji”¹⁸³.

Alexei Monroe przywołuje sowiecki termin *maskirovka*, oznaczający destabilizację wroga przez stworzenie wrażenia

¹⁸¹ Tamże, s. 473.

¹⁸² E. Domanowska, *Intryga – Prowokacja. 22.09–22.10.2000, Narodowe Muzeum Sztuki im. M. K. Ciurlionisa w Kownie*, [online:] wolnezawody.pl/s/view-file.php?fileID=info2&profileID=133 [dostęp 01.10.2013].

¹⁸³ Tamże.

posiadania większej siły, niż ta, którą się w rzeczywistości dysponuje. Monroe przypomina, że Irwin już w połowie lat osiemdziesiątych twierdził, że ich państwo jest bliźniakiem rzeczywistego państwa, poprawionym jego powtórzeniem. Obecnie natomiast, kiedy „utopia jest niemodna i podejrzana, nieprzerwana egzystencja NSK broni prawa do eskapizmu będącego krytyką rzeczywistości i odrzuceniem granic narzuconych przez aktualnie istniejące kulturalne, polityczne i ekonomiczne reżimy”¹⁸⁴.

Z pewnością niezwykle istotne jest zwrócenie uwagi na status suwerenności, podkreślany przez Viktora Misiano. Jej konsekwentne wcielanie w życie pozwoliło na otwarcie i zdynamizowanie formuły ambasad i stopniowego włączania do projektu kolejnych uczestników, z jednej strony na zasadzie więzi przyjacielskich (instytucjonalizacja przyjaźni), z drugiej poprzez „publiczną informację i racjonalne, biurokratyczne procedury”¹⁸⁵. Monroe określa ten mechanizm mianem *interrogation machine*, maszyny do przesłuchań „manipulującej na każdym poziomie, od psychicznego do narodowego”, „nieustannie przesłuchującej, aby zapobiec stworzeniu stanu hegemonicznego” i umożliwić „otwarcie na inne, nieznanne terytoria konceptów”¹⁸⁶.

Projekt ten, zakładający jednocześnie wzmocnienie relacji przyjacielskich i „zracjonalizowanie procedur rozdawania obywatelstwa i reprezentacji ambasadorialnej”¹⁸⁷, zdaniem Misiano, może być uznany za ideał państwa partycypacyjnego. Charakteryzuje się on świadomością obywateli, iż rezultatem ich zaangażowania i ustanowienia wewnętrznej komunikacji

¹⁸⁴ A. Monroe, *NSK: The State...*, dz. cyt., s. 11.

¹⁸⁵ V. Misiano, *Emergency...*, dz. cyt., s. 19.

¹⁸⁶ A. Monroe, *NSK: The State...*, dz. cyt., s. 11-23.

¹⁸⁷ V. Misiano, *Emergency...*, dz. cyt., s. 18.

jest stworzenie rzeczywistości, której są autorami i za którą są odpowiedzialni. Model ten znajduje się na drugim biegunie propozycji Žižka, posługującego się teorią Lacana – podświadomej rozkoszy, doznawanej przez jednostkę w systemie totalitarnym w wyniku pozbawienia jej prawa do wolności i zwolnienia z obowiązku odpowiedzialności.

W perspektywie historii sztuki jedną z istotniejszych inspiracji dla projektu wydaje się postać Josepha Beuysa¹⁸⁸, a w szczególności jego teoria rzeźby społecznej. Zakłada ona, iż „rzeczywistość społeczną można potraktować jako pewien rodzaj rzeźby, [co] znajduje swój odpowiednik w utopiach społecznych, gdzie jednostka, bądź większa grupa ludzi, na wzór twórcy organizuje ład społeczny”¹⁸⁹. Postulowane przez niego zatarcie granicy między światem pracy i światem sztuki pozwalałoby na stworzenie społeczeństwa przyszłości, którego istotą miałyby być powszechne tworzenie (rozumiane jako przekształcanie form), bez względu na to, czy odbywałoby się ono w pracowni artysty, czy w warsztacie rzemieślnika. Reiner Wick, badacz społecznych aspektów sztuki neoawangardowej, podkreśla, iż chodziło tu o „uwolnienie się od dyktatu technicznej i ekonomicznej racjonalności i poprzez regres, względnie nastawienie na archaiczne i mityczne treści myślenia i sposób postępowania, urzeczywistnienie swojej »prawdziwej

¹⁸⁸ Joseph Beuys (1921–1986) – artysta, reformator życia społecznego i politycznego, współtwórca grupy Fluxus, współautor Wolnego Międzynarodowego Uniwersytetu Twórczości, założyciel Partii Zielonych. Latem 1981 do Muzeum Sztuki w Łodzi artysta przybył niezapowiadany, przywoząc „Polenstransport’1981” – archiwum liczące 700 elementów składających się na kolekcję własnych obiektów i dokumentacji. W swoich pracach nawiązywał do gestów Władysława Strzemińskiego. Miał szczególny sentyment do „Solidarności” i do Polski, jako kraju „bezpośredniej demokracji, jako kolebki nowego porządku świata, początku realizacji nowej utopii”. P. Piotrowski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 430.

¹⁸⁹ J. Kaczmarek, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza 2001, s. 10.

natury»¹⁹⁰. Sztuka miałaby być jedynym medium, które pozwala na osiągnięcie tego celu.

Reżyser Michael Benson, mając na uwadze wrażliwość widoczną w produktach i estetyce grupy, zdecydowanie wywodzi formułę NSK z koncepcji Beuysa¹⁹¹. Wskazuje on na jeszcze jeden aspekt projektu Słoweńców – ideę sztuki jako lekarstwa homeopatycznego. Kolektyw, kanalizując mieszaną totalitaryzmów drugiej połowy XX wieku, zaoferował społeczeństwu rodzaj szczepionki, podanego w niewielkich ilościach leku homeopatycznego¹⁹².

Artysta Connor McGrady także odwołuje się do teorii rzeźby społecznej, stojąc na stanowisku, iż dzięki temu, że sztuka może mieć dziś tak znaczący oddźwięk społeczny, zachowuje ona swój potencjał. Jego zdaniem być może zdolność do interwencji społecznych oraz generowanie nieprzewidywalnych wyników powinny dziś być treścią praktyki artystycznej¹⁹³, które to spostrzeżenie można odnieść bezpośrednio do projektu nigeryjskiego.

Porzucając bezpieczny obszar sztuki i poszerzając pole działania o aspekt społeczny i polityczny, NSK postępował jak klasyczna awangarda. Czy jednak, także podobnie jak ona, połączył „artystyczną wolę kontroli i organizację według ar-

¹⁹⁰ Tamże, s. 6–7. *Nota bene* ów autor określa teorię Beuysa mianem „nawijnego utopizmu”.

¹⁹¹ Jak przyznał w rozmowie Borut Vogelink, Irwin oczywiście czerpał inspirację z postawy Beuysa, aczkolwiek głównym motywem działań grupy pozostawał problem tożsamości narodowej i artystycznej. Na podstawie rozmowy w Lublanie w kwietniu 2013 roku.

¹⁹² M. Benson. *Neue Slowenische Kunst: The “State in Time”*, [online:] <http://www.kinetikonpictures.com/films/state.htm> [dostęp 02.05.2011].

¹⁹³ C. McGrady, *The State As Utopian Gesamtkunstwerk. A Summary of the First NSK Citizens’ Congress in Berlin*, [online:] <http://www.brooklynrail.org/2011/06/express/the-state-as-utopian-gesamtkunstwerk-a-summary-of-the-first-nsk-citizens-congress-in-berlin> [dostęp 26.08.2011].

tystycznych zasad [...] z polityczną chęcią władzy”¹⁹⁴. Wiodąca w strategii kolektywu Neue Slowenische Kunst analogia do postaw artystów awangardowych została już wykazana. Warto jednak podkreślić tę łączność w kontekście NSK *Država v Času*. Jak zauważa Grzegorz Sztabiński, członkowie ruchów awangardowych „pojowali swą działalność jako wypracowywanie nowego modelu wspólnoty, który zostanie następnie rozszerzony, obejmując całą ludzkość, albo przynajmniej tę jej część, która nie uległa jeszcze skażeniu toksynami cywilizacyjnymi, którą można jeszcze uratować. Wierzono więc w możliwość powstania na bazie sztuki nowej, autentycznej odmiany więzi międzyludzkich. [...] Grupa ma więc w istocie charakter otwarty, a tworzący ją artyści to zarodek nowej wspólnoty. Aby do niej należeć istotne są »bezpośredniość i niezafalszowanie«. Kryteria te są w istocie bardziej moralne niż artystyczne”¹⁹⁵.

Państwo „w czasie”, odcinające się od problemu posiadania terytorium, a tym samym i granic, kładzie nacisk na komunikację i wymianę doświadczeń pomiędzy jego obywatelami: „Artystyczna koncepcja państwa NSK określa je jako »abstrakcyjne ciało«, którego granice podlegają ciągłym zmianom, w zależności od tego, co robią »ciała fizyczne« i »symboliczne«, a którego »terytorium« leży wewnątrz świadomości jego »członków«”¹⁹⁶.

Analiza: Projekt otwarty i Folk Art. Otwartość nabiera szczególnego wymiaru w dobie rozwoju technologii cyfrowych, systemów komunikacji i ściśle z nimi połączonych, tendencji globalizacyjnych. Lata dziewięćdziesiątych

¹⁹⁴ E. Čufer, *Enjoy me...*, dz. cyt., s. 364.

¹⁹⁵ G. Sztabiński, *Idea wspólnoty...*, dz. cyt., s. 46.

¹⁹⁶ I. Arns, *Ruchome państwa...*, dz. cyt., s. 64.

charakteryzowały się wieloma inicjatywami artystycznymi opartymi na mediach elektronicznych i modelu sieciowym, zakładającymi udział publiczności, która stawała się współtwórcą dzieła. Konceptje takie często badały relacje pomiędzy przestrzenią wirtualną i rzeczywistą, a także pomiędzy sztuką współczesną i życiem społecznym. Do projektów takich należą zarówno *NSK Państwo w Czasie*, jak i *East Art Map*¹⁹⁷. Dla geografii artystycznej jednak, fenomen rozwoju komunikacji poprzez media elektroniczne, otwiera zupełnie inny, szeroki obszar eksploracji. W sytuacji, gdy istnieje możliwość wirtualnej podróży na drugi kontynent w przeciągu ułamka sekundy, czy też czerpania inspiracji z najbardziej oddalony punktów globu bez konieczności ruszania się z miejsca, być może samo pojęcie geografii wymaga redefinicji.

Paszport NSK „podstępnie” sprzedawany na forach internetowych zaczął żyć swoim własnym życiem, niezależniąc się od swoich twórców. Ten sam rodzaj „emancypacji”, lecz w pozytywnym sensie, miał miejsce w przypadku Folk Artu – zbioru prac inspirowanych twórczością NSK, realizowanych przez obywateli Państwa NSK, jak podkreśla Monroe, prac nieoczekiwanych i nieautoryzowanych. Zaznacza on, że struktura państwa otwarta na koncepcje generuje rodzaj myślenia „koczowniczego”, wychodzącego poza ustalone, „zaprogramowane kanały geograficzne”¹⁹⁸.

Idea Folk Art rozwija się, począwszy od stworzonej w 2000 roku przez Harisa Harrarisa wirtualnej ambasady, poprzez stopniowy proces samoorganizacji rozrzuconych po

¹⁹⁷ Oraz interaktywna prezentacja zatytułowana *Outlook: Words from Africa*, utworzona z tysięcy maili przesłanych z Afryki na stronę internetową *nsk-state.com*. Zawierały one prośby o udostępnienie paszportu z nadzieją na rzeczywistą emigrację do wirtualnego państwa. Zob.: Radial, *Words from Africa*, [online:] <http://www.radial.gr/en/project/words-africa/> [dostęp 01.08.2012].

¹⁹⁸ A. Monroe, *NSK: The State...*, dz. cyt., s. 17.

całym świecie członków wspólnoty, aż do, w przeważającej mierze przez nich inicjowanych wydarzeń, takich jak Kongres Obywateli NSK w Berlinie w 2010 roku, czy przewidziane na jesień 2013 roku NSK Folk Art Biennale w Lipsku. Działania te, mające akceptację i wsparcie założycieli NSK State in Time, stanowią rodzaj informacji zwrotnej, są elementem dopełniającym ideę stworzenia państwa opartego na modelu partycypacyjnym, która, choć być może ubrana wówczas w inną terminologię, przyświecała jego twórcom.

Juliane Debeusscher wskazuje na aspekt, który pojawił się już w tej pracy w kontekście kolektywizmu: „NSK Folk Art kontynuuje projekt NSK, redefiniując granice kulturowej i narodowej tożsamości”. Zdaniem autorki „emfaza kontynuacji tradycyjnych wartości odróżnia tę sztukę [Folk Art] od estetycznych i filozoficznych paradygmatów modernizmu; [...] jest ekspresją żywej *community*, gwarantującej jej [struktury] trwanie; [...] wyrasta na marginesie struktury i legitymizuje ją”¹⁹⁹. O ile według wcześniej przedstawionej koncepcji *communitas* Viktora Turnera, w latach osiemdziesiątych kolektyw był opozycją wobec struktury państwa jugosłowiańskiego, którą to strukturę dopełniał, o tyle dziś to Folk Art pełni rolę *communitas*, a założyciele, „trzon” NSK, przyjęli rolę struktury.

Folk Art stał się dobrą ilustracją idei retrogardy. Obiekty artystyczne produkowane przez obywateli bezpośrednio nawiązują do twórczości NSK, lecz jednocześnie są one wykorzystywane na potrzeby NSK State in Time, stając się wspólnym, państwowym dobrem i w pewnym stopniu powracając do idei kolektywizmu.

¹⁹⁹ J. Debeusscher, *Some perspectives of dislocation on NSK Folk Art, Culture & The Nation*, w: *NSK Folk Art* [katalog wystawy], red. L. Džuverović, Calvert 22, 4 kwietnia 2012 – 24 czerwca 2012, Londyn 2012, s. 29.

W jakim kierunku podąża NSK Państwo w Czasie? Odpowiedzi na to pytanie można poszukiwać w podsumowaniu First NSK Citizens Congress, który odbył się w Berlinie w 2010 roku²⁰⁰. Jednym z kluczowych zagadnień, które wyłoniły się po kilku dniach intensywnej dyskusji panelowych, była kwestia rodzaju struktury, jaki w przyszłości powinno przyjąć państwo: stać się instytucją (zaangażowaną politycznie, społecznie?), czy pozostać „abstrakcyjnym ciałem”, „stanem umysłu”?

Zbigniew Bauman zauważa, iż „współczesne dzieła sztuki są zazwyczaj niedookreślone, niedostatecznie zdefiniowane, niekompletne; poszukują one wciąż swych znaczeń. [...] W takim stanie zwykły pozostawać aż do chwili spotkania ze swą »publicznością« (a właściwie z publicznością, jaką same winny powołać do życia [...]) – spotkania, w jakim obie strony są czynnymi uczestnikami. Prawdziwe znaczenie dzieła sztuki (a zatem i jego oświeceniowy i aktywizujący potencjał) rodzi się i dojrzewa w toku owego spotkania. Najlepszą (w sensie najpełniejszego spełnienia ich kulturowej roli) wśród współczesnych sztuk jest właśnie w ostatecznym rozrachunku ów niekończący się proces reinterpretacji wspólnych doświadczeń i nieustające zaproszenie do dialogu, a ściślej mówiąc – do nieustannie poszerzającego się polilogu”²⁰¹. Bez wątpienia taką właśnie propozycję stanowi NSK State in Time. Sytuacja komplikuje się

²⁰⁰ W dniach 21–24 października 2010 w Haus der Kulturen der Welt w Berlinie. Zob: *State of emergency. A documentary of the first NSK Citizen's Congress*, red. A. Monroe, Lipsk/ Londyn: Ploettner Verlag i Poison Cabinet Press 2011 oraz film dokumentalny Irwin we współpracy z Igozem Zupe „1st NSK Citizens' Congress, Berlin”.

²⁰¹ Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa: Agora SA 2011, s. 139.

jednak w momencie zderzenia z odbiorcami, jak aplikujący o paszport obywatele Nigerii, „pozbawionymi poczucia bezpieczeństwa”, które to poczucie, zdaniem Baumana, jest konieczne do nawiązania prawdziwego dialogu²⁰².

Jak już podkreślono, zestawienie wyimaginowanych problemów natury artystycznej uczestników berlińskiego kongresu z realnymi problemami przedstawicieli społeczności nigerijskiej ubiegających się o paszport w celach emigracyjnych, jest dojmujące. To zderzenie dwóch porządków, artystycznego i politycznego, możliwe stało się wyłącznie dzięki funkcjonowaniu nowych technologii komunikacyjnych. Nie tylko pokazuje ono jak ogromny w rzeczywistości jest zasięg tego projektu, docierającego do każdego zakątka globu, który dysponuje dostępem do sieci internetowej. Jest doskonałym przykładem tego, jak artefakt czy idea są w stanie „wymancypować” się od swoich twórców i stworzyć zagrożenie, jak w przypadku paszportu NSK, czy też stać się przyczynkiem do ustanowienia obszaru, w którym można realizować własną kreatywność, jak w przypadku Folk Art.

To mieszanie porządków, projekty na pograniczu sztuki i nauki, czy sztuki i życia społecznego, stały się znakiem rozpoznawczym grupy Irwin. Kluczowy w przypadku NSK *State in Time* jest element czasu – jakby powiedział Foucault – żywy, płodny, dialektyczny, w przeciwieństwie do przestrzeni – martwej, ustalonej, nie mobilnej. Czas łączący, jak obrazowo przedstawiła to Arns, przestrzeń z ruchem, jest jednocześnie spotkaniem dwóch dyscyplin: historii i geografii. Rozwinięciem tej fuzji jest inny z projektów konceptualnych NSK, *East Art Map*.

²⁰² Tamże, s. 86.

East Art Map

Mapa Sztuki Wschodniej grupy Irwin to w rzeczywistości „nie monografia, ale ułatwiający orientację w terenie rysunek”²⁰³. Kwestionując pryncypia tradycyjnej geografii artystycznej, realizacja ta spełnia wszystkie zasady geografii relacyjnej, nowej geografii krytycznej, czy też horyzontalnej, stając się ich ilustracją. Oddaje głos „peryferiom”, przyczyniając się do stworzenia bardziej kompleksowej wizji, niż ta proponowana przez „uniwersalną” historię sztuki. Podważa ustaloną, oświeceniową kartografię, mówiąc, słowami Marii Todorovej, „daleką od postępów czystej nauki”.

East Art Map – założenia. Projekt *East Art Map* zrodził się z potrzeby stworzenia całościowego systemu obejmującego sztukę Europy Wschodniej i ustanowienia platformy komunikacji między artystami oraz teoretykami i historykami sztuki z tego obszaru. Z przeprowadzonego przez Irwin rozoznania wynikało, że w latach 1945–2000 systemy funkcjonowania sztuki w tych krajach pozamykane były w wewnętrznych granicach, dostosowane do lokalnych potrzeb i kopiujące oficjalną historię sztuki. Istniały regionalne struktury artystyczne, jednak wyraźny podział między nimi uniemożliwił stworzenie spójnego systemu, którego zbudowanie było warunkiem wejścia w dialog ze sztuką Zachodu. Celem projektu *East Art Map* była prezentacja sztuki z całej przestrzeni Europy Wschodniej poprzez wyabstrahowanie artystów z systemów narodowych i ukazanie ich w jednym, wspólnym schemacie. Jak deklarują autorzy, ich celem nie było

²⁰³ K. Pabijanek, *Białe plamy i czarne kwadraty, albo konstruowanie mapy Europy Wschodniej*, [online:] <http://www.obieg.pl/artmix/4158> [dostęp 03.10.2013].

ustalenie prawdy, lecz stworzenie mapy, umożliwiającej organizację podstawowych relacji pomiędzy artystami z Europy Wschodniej²⁰⁴.

Pierwszy etap projektu miał miejsce w latach 1999–2001 we współpracy z magazynem „New Moment”²⁰⁵. W momencie rozpoczęcia projektu Irwin zaprosił kilkunastu selektorów, historyków sztuki z krajów wschodnioeuropejskich²⁰⁶, z których każdy poproszony został o wybranie dziesięciu artystów, którzy jego zdaniem powinni reprezentować kraj²⁰⁷.

East Art Map zorganizowano według następujących kategorii: (1) Artyści, dzieła sztuki albo wydarzenia, które wpłynęły na praktykę artystyczną w poszczególnych krajach, wraz z krótkim opisem. (2) Powody, dla których te wydarzenia czy artefakty miały tak znaczący wpływ. (3) Data stworzenia dzieła, albo wydarzenia, możliwa do udokumentowania; 4. Ich relacja (podobieństwa i różnice) ze współczesną międzynarodową praktyką artystyczną. Na mapie podstawowe elementy zdefiniowano jako: artystów, dzieła sztuki i wydarzenia. Każdemu z nich odpowiadał jeden punkt, a relacje między nimi oznaczone zostały za pomocą czerwonych linii.

Jedną z głównych ambicji twórców projektu *East Art Map* było przyczynienie się do ustanowienia pól, które mogłyby ułatwić komunikację w poszczególnych obszarach post-socjalistycznego świata i doprowadzić do opisanego rozwoju specyficznych tematów. Zagadnienia takie jak konceptualizm

²⁰⁴ Irwin, *General Introduction*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 11–14.

²⁰⁵ Projektowi poświęcony został specjalny numer tego magazynu w 2001 roku.

²⁰⁶ Sporód badaczy polskich do współpracy zaproszony został profesor Piotr Piotrowski z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

²⁰⁷ Z wyjątkiem Jugosławi i Rosji. Zob.: Irwin, *General Introduction...*, dz. cyt., s. 15.

moskiewski, Sots-Art czy retroawangarda połączone zostały niebieskimi liniami.

Drugi etap projektu, weryfikujący i obiektywizujący rezultaty etapu pierwszego, przypadł na lata 2002–2006. Składał się ze strony internetowej²⁰⁸, badań we współpracy z siecią uniwersytetów²⁰⁹, zbioru tekstów krytycznych i refleksji ekspertów oraz wystawy *East Art Museum*²¹⁰. Zwieńczeniem drugiego etapu projektu była publikacja *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*²¹¹, przy czym spójnik „i” pojawił się w tytule nieprzypadkowo, wskazując nie tyle na przynależność *Eastern Europe* do zbioru *contemporary art*, ile na równoległość obu zjawisk.

W podsumowaniu organizatorzy zwrócili uwagę, iż jedynie nieliczni selektorzy opisali zjawiska w kontekście międzynarodowym, co ich zdaniem wynikało z niewystarczającej refleksji teoretycznej zawierającej porównania ze sztuką

²⁰⁸ www.eastartmap.org. Strona prezentująca „subiektywną” historię ostatnich 60 lat w sztukach wizualnych w Europie Wschodniej otwarta była na modyfikację przez odwiedzających. Zob.: Irwin, *General Introduction...*, dz. cyt., s. 15.

²⁰⁹ EAM University Network była platformą do dyskusji skupiającą 8 partnerów uniwersyteckich z różnych europejskich miast (z Polski profesor Grzegorz Dziamski z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu). W Lipsku w 2005 roku zorganizowane zostało sympozjum „Mind the Map: History is not given!”. Por.: *Mind The Map! History is not given. A critical anthology based on the symposium*, red. M. Gržinić, G. Heeg, V. Darian, Lipsk: Institute of Theater Studies of the University of Leipzig & Revolver 2006.

²¹⁰ Wystawa zatytułowana *East Art Museum: An Exhibition of the East Art Map – A Re(Construction) of the History of Contemporary Art in Eastern Europe* miała miejsce w Muzeum Karl Ernst Osthaus w Hadze od 10 września do 13 listopada 2005 roku i prezentowała prace, które rok później pojawiły się publikacji *East Art Map*. Stanowiła także propozycję ustanowienia Muzeum Sztuki Wschodnioeuropejskiej prezentującej sztukę tego obszaru okresu od II wojny światowej. Kuratorzy: Michael Fehr i Irwin (Miran Mohar, Borut Vogelnik, Andrej Savski). Zob.: Irwin, *General Introduction...*, dz. cyt., s. 15.

²¹¹ *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006.

zachodnią, mimo stosunkowo licznych, wspólnych z zachodnimi artystami wystaw i dużej ilości samodzielnych opracowań sztuki wschodniej.

East Art Map był projektem kuratorskim, wydawniczym, sieciowym, i zgodnie z intencją jego autorów, przede wszystkim artystycznym, charakteryzującym się wielością form, w których był prezentowany.

Dyskusja wokół *East Art Map*. Zdaniem Grzegorza Dziamskiego cechą małych narodów Europy Środkowej jest traktowanie kultury jako substytutu polityki, a także nieufność wobec historii i ucieczka przed nią w prywatność. Oceniając projekt słoweńskich artystów autor podkreślił, iż zaproszenie do udziału krytyków i historyków sztuki było gestem stworzenia podstawy przyszłej historii sztuki regionu, a *East Art Map* – stworzeniem punktu wyjścia do dyskusji.²¹² Dyskusja ta, by wskazać wybrane z zagadnień poruszonych w części eseistycznej publikacji *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, dotyczyła różnorodnych kluczowych aspektów funkcjonowania sztuki w obrębie bloku wschodniego. Rastko Močnik postulował polityzację sztuki i powrót do momentu, w którym Wschód i Zachód „się rozstały”, czyli do momentu historycznej awangardy²¹³. Marina Gržinić nalegała na obudzenie oporu i ponowne upolitycznienie sztuki, „skażenie jej rzeczywistością”, wbrew zasadom rynku. Przedstawiła wspomniany już na okoliczność kontekstu historycznego, casus „Metelkovej”, lublańskiej instytucji kulturalnej, która stała się ofiarą bolesnego wprowadzania systemu kapitali-

²¹² G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań: Galeria Miejska „Arsenał” 2009, s. 225–233.

²¹³ R. Močnik, *East!*, R. Močnik, *East!*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 343–348.

stycznego i współczesnej biopolityki. Autorka wskazała, iż alternatywna historia Europy Wschodniej wymaga redefinicji w ramach współczesnej konstrukcji i relacji władzy oraz otwarcia się na inną czasowość²¹⁴. Ana Peraica zwróciła uwagę na dążenie do dopasowania się Wschodu do zachodniej narracji, a rekonstrukcję historii podjętą przez Irwin zinterpretowała jako próbę stworzenia odrębnego pola. Jej zdaniem interes sztuki zachodniej zawsze były tam, gdzie był otwarty rynek sztuki, a jako przykład „hegemonii interpretacji”, przywołała postać Ernsta Gombricha, zestawiając jego punkt widzenia z teorią Borysa Groysa²¹⁵. Roger Conover zanalizował recepcję sztuki wschodniej na rynku zachodnim i w zachodnich muzeach, określając ją jako „somasochistyczną zależność”. Poruszył problem tłumaczenia dzieła sztuki, przenoszenia go między granicami na wzór przenoszenia idei między kulturami. Krytycznie odniósł także się do tendencji egzotyzacji sztuki wschodniej przez kuratorów zachodnich²¹⁶. Eda Čufer zre-

²¹⁴ M. Gržinič, *On the Re-Politicisation of Art through Contamination*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 477–486.

²¹⁵ Ernsta Gombricha uważając za przedstawiciela zachodniej, centralistycznej historii sztuki, a Borysa Groysa za jego oponenta. Autorka podaje także, za Susan Buck-Morss, przykład czarnego kwadratu Malewicza, jako motywu wyczerpanego i skomercjalizowanego przez amerykański minimalizm. Zwraca jednak uwagę, że w Europie wciąż wykorzystywany on był przez artystów takich jak Đorđević, Tanja Ostojić, Irwin i NSK, nie biorący pod uwagę faktu „wyczerpania motywu”. Peraica dodaje za Groyssem, iż określenie *copyleft*, używane w narracjach zachodnich w odniesieniu do Europy Wschodniej, jest niewłaściwie, bowiem „nie mogło być *copyleft*, bo nie było *copyright*”. Zob.: A. Peraica, *A Corruption of the “Grand Narrative of Art”*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 472–476.

²¹⁶ Conover posłużył się metaforą lustra: Wschód był lustrem, w którym przeglądał się Zachód i w momencie rozbicia lustra (1989-91) powstała prześwitująca przestrzeń, a Mur zapakowany jako towar, zaczął być sprzedawany na Zachodzie. Tym samym dokładnie w momencie, gdy zyskał on znaczenie ekonomiczne, stracił polityczne i symboliczne. Zdaniem Conovera, doty-

ferowała zagadnienie polityki kulturalnej Wschodu i Zachodu, a także polityki między nimi po 1945 roku. Poruszyła również kwestię „praw” do historycznej awangardy²¹⁷. Sergiej Kapus przedstawił problem sztuki słoweńskiej w kontekście międzynarodowym²¹⁸. Michael Fehr podjął temat konstruowania historii poprzez instytucję muzeum, odnosząc się do ekspozycji wieńczącej projekt, *East Art Museum*²¹⁹, zgadzając się z Hanssem Beltingiem, iż „obecnie muzeum dyskursywnie zastępuje dawne miejsce publicznej pamięci”, staje się forum, „miejscem na debatę między historią i sztuką”²²⁰.

Historia a sztuka. Pytanie o to, czy inicjatywy artystyczne podejmujące tematykę historyczną „wniosą zmiany w kształtowanie historiografii także pozaartystycznej”²²¹, wydaje się szczególnie istotne w kontekście omawianego projektu *East Art Map*. Sztuka dokonuje uogólnień i jest mniej zdyscyplinowana niż dyskurs. Alicja Kuczyńska odnosi się do konceptualizacji wydarzenia historii poprzez przedstawienia, które służą jako swego rodzaju odpowiedniki Baudrilla-

czy to całej rzeczywistości i sztuki Europy Wschodniej, która „została pozbawiona kontekstu systemu, w którym powstała, wchłonięta przez inny system, przekształcona i znormalizowana w nowej konfiguracji”. Zob.: R. Conover, *Against Dictionaries: The East as She is Spoke by The West*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 349–361.

²¹⁷ E. Čufer, *Enjoy Me...*, dz. cyt., s. 362–376.

²¹⁸ S. Kapus, *Myth and Slovene Art*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 377–383.

²¹⁹ M. Fehr, *Constructing History with Museum: A Proposal for an East Art Museum*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 466–471.

²²⁰ H. Belting, *Historia w sztuce wystawiona na próbę*, w: *Historia w sztuce* [katalog wystawy], red. A. M. Potocka, Kraków: MOC AK 2011, s. 9–19.

²²¹ K. Wilkoszewska, *Wizje i rewizje. Wprowadzenie*, w: *Wizje i rewizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków: Universitas 2007, s. VI.

rowskich symulaków przeszłości: „Historia nie jest rozumiana jako zdarzenie, ale jako świadectwo lub świadomościowe odzyskanie pewnej przeszłości, [...] zatem jest przedstawieniem przedstawienia, które jednak nie wyraża tego ostatniego a jedynie dąży do jego rekonstrukcji – rekonstrukcji dopuszczającej sporą dozę dowolności”²²².

Zdaniem Waltera Benjamina historia jest formą tłumaczenia, „uzupełnieniem oryginału”, nie pełniąc roli służebnej wobec niego, a Jonathan Culler określa ją mianem „rozbieżności między intencją a zdarzeniem”. Mieke Bal przestrzegając przez „halucynację” obiektywizmu, proponuje przyjęcie chroniącej przed nią optyki preposteryjnej, zgodnie z którą kolejna wersja historii jest jedynie projekcją, równouprawnioną wobec już istniejących, pretendujących do miana uniwersalnej. Najistotniejszą chyba perspektywą w odniesieniu do tego projektu grupy Irwin, jest postulowane przez Piotra Piotrowskiego stworzenie horyzontalnej historii sztuki. Słoweńscy artyści podejmują się tego zadania z „marginalnej” pozycji „Innego”, odpowiadając tym samym na pytanie Gayatri Chakravorty Spivak, „czy podporządkowani Inni mogą przemówić?”²²³.

W odniesieniu do działalności kolektywu Neue Slowenische Kunst i grupy Irwin warto zwrócić uwagę na refleksję Nicolasa Bourriauda, dotyczącą prawa artysty do zajęcia stanowiska politycznego wobec historii. Autor posłużył się teorią psychoanalizy, wyjaśniając, iż „sposób tworzenia narracji o naszym życiu zależy od naszych wyobrażeń o własnej tożsamości. Podobnie, jeśli chodzi o zbiorowe narracje, a przede wszystkim historię. Narracja ta zmienia się w zależności od

²²² A. Kuczyńska, *Status historii a przedmiot estetyki*, w: *Wizje i rewizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 14–15.

²²³ G. C. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24–25, s. 196–239.

kraju, interesu politycznego i mitów założycielskich danych wspólnot²²⁴. Bourriaud uważa, że dzięki freudowskiej analizie istnieje możliwość przeformułowania narracji i odczytanie jej przeszłości. Tego typu strategię polegającą na „przepracowaniu” historii, kolektyw NSK wykorzystywał na początku lat osiemdziesiątych, co zostało odnotowane przez Slavoję Žižka. Działanie to było formą „stawiania oporu”, „penetracji strefy cienia”²²⁵, skąd tylko krok do jawnej aktywności politycznej.

Viktor Misiano podkreśla jednak, że o ile polityczne inicjatywy podejmowane przez Irwin były dla nich przede wszystkim projektami artystycznymi, o tyle nowe wspólnoty lat 2000 (np. Szto Delat²²⁶), nastawione są na polityczny aktywizm, „a związek politycznych aktywistów nie jest polityczną *community*, i dlatego nie jest dziełem sztuki”²²⁷.

Negocjacja i nowe technologie. Możliwości technologiczne wykorzystywane w latach dziewięćdziesiątych, głównie Internet, doprowadziły do rozszerzenia modelu interakcji z widzem, w związku z czym przestał on być obserwatorem, a stał się uczestnikiem dopełniającym dzieło sztuki. Taką formę przyjęła strona internetowa *East Art Map*. Odwiedzający ją mieli możliwość komentowania istniejącego „zestawu” artystów, lecz także dodawania własnych propozycji nazwisk twórców, którzy ich zdaniem powinni się w zestawieniu pojawić. Propozycje te były następnie weryfikowane przez

²²⁴ N. Bourriaud, *Aniol mas. Wykorzystanie ruin i strzępków historii w sztuce współczesnej*, w: *Historia w sztuce* [katalog wystawy], red. A. M. Potocka, Kraków: MOCAR 2011, s. 23.

²²⁵ Tamże.

²²⁶ Rosyjski kolektyw „Chto Delat” (Co robić?) istnieje od 2003 roku. Skupia artystów, filozofów, pisarzy, badaczy i aktywistów społecznych. Działa w obrębie sztuk wizualnych, literatury, filmu, teatru i myśli politycznej.

²²⁷ V. Misiano, *Emergency...*, dz. cyt., s. 19-20.

współpracujących przy projekcie teoretyków i historyków sztuki²²⁸. Zaangażowanie widza jako aktywnego uczestnika procesu konstruowania dzieła, Nicolas Bourriaud określa pojęciem „negocjacji”. „Niezależnie od tego, czy widzowie określają formę, czy nie, pozostaje ona nadal formą, czyli przedmiotem negocjacji”²²⁹. Prace artystów związanych ze sztuką relacyjną „odnoszą się do społecznych trybów wymiany, interakcji z widzem, procesów komunikacji potraktowanych jako konkretne narzędzia. [...] Przestrzeń, w której powstają dzieła w całości określa interakcja, otwarcie wyznaczające każdy dialog”²³⁰. Maria Lind omawiając rozwój jego koncepcji w Skandynawii, definiuje wspólnotę jako „opór wobec immanentyzującej władzy [...], nie jako byt absolutny, lecz jako relacyjny”²³¹. „Jedną z najważniejszych kategorii koncepcji estetyki relacyjnej jest forma, mająca potencjał projektu politycznego, możliwego do zmaterializowania, w której Przedmiot sztuki zyskuje rodzaj »buntowniczej aury«”²³².

Analiza *East Art Map*. W latach dziewięćdziesiątych artyści z grupy Irwin skoncentrowali się na krytycznej analizie historii sztuki „zachodniego modernizmu”, przeciwstawiając ją pojęciu retroawangardy. Działanie to stanowiło z jednej strony komentarz do nieobecności sztuki Europy Wschodniej

²²⁸ Przez Andę Rottenberg, Jeśę Denegri, Lię Perjovschi, Georga Schöllhammera oraz Chrostophą Tannerta. Zob.: Irwin, *General Introduction...*, dz. cyt., s. 15.

²²⁹ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie 2012, s. 23.

²³⁰ Tamże, s. 75–77.

²³¹ Tamże, s. 24.

²³² Bourriaud sugeruje zamianę określenia z „forma” na „formacja”, gdyż „sztuka współczesna pokazuje, że stanowi formę wyłącznie w spotkaniu”. Tamże, s. 50.

na kartach podręczników do historii sztuki, a z drugiej, było gestem zaznaczenia tej obecności.

Słoweńska badaczka Mojca Puncer zwróciła uwagę na interesujące powiązanie „modelu strategicznego” Yve-Alaina Bois’a z prezentacją przez Irwin w 1991 roku wystawy *Kapital* w Nowym Yorku, inicjującą dyskusję na temat obecności sztuki wschodniej w perspektywie globalnej. „Model strategiczny” odnosi się do odczytywania znaczenia w sposób ściśle ahistoryczny, podążający za wymaganiami rynku nieustannie poszukującego nowego produktu. „W przeciwieństwie do większości historyków sztuki, »model strategiczny« nie uznaje rozwoju jednoliniowego porządku czasowego bez punktów rozłączenia”²³³. W publikacji Wolfganga Kempa dotyczącej historii sztuki zachodniej istotne było ułożenie Irwin „na końcu historii, [...] na końcu zachodnioeuropejskiej kultury kanonicznej, w punkcie, w którym »kanon ten jest złamany i zagubiony w globalizmie i multikulturalizmie, w materialistycznej perspektywie i dekonstrukcyjnej interpretacji«”²³⁴. Słoweński historyk sztuki, Tomaž Brejc na podstawie historycyzacji Kempa dotyczącej grupy Irwin, „odkrył ten sam punkt rozłączenia, który przez rozpoznanie tak zwanej sztuki wschodnioeuropejskiej i w wyniku procesu globalizacji, wszedł do kanonu historii zachodnioeuropejskiej”²³⁵.

Po zainicjowaniu spotkania w Moskwie i przekształceniu NSK State w NSK Państwo w Czasie, grupa Irwin kontynuowała badanie tematu tożsamości. Następnym etapem analizy relacji pomiędzy wchodem a zachodem był projekt

²³³ M. Puncer, *Eastern-Western Fantasies: A Reflection on some new strategic links of contemporary art and cultural practices with the aesthetic and the political*, [online:] <http://www.sanart.org.tr/PDFler/90.pdf> [dostęp 10.09.2013].

²³⁴ Tamże.

²³⁵ Tamże.

„Transnacionala” (1996)²³⁶, miesięczna podróż „z Zachodu na Wschód” przez Stany Zjednoczone. Podczas podróży Irwin i zaproszeni goście²³⁷ dyskutowali na temat sztuki, polityki i tożsamości. Debaty te kontynuowane były podczas materializacji ambasad w Atlancie, Richmond, Chicago, San Francisco i Seattle z tamtejszym środowiskiem artystycznym²³⁸.

Na konferencji w Londynie w 2012 roku²³⁹, Eda Čufer wspominała, iż depresyjna atmosfera tego okresu inspirowała do podejmowania dyskusji²⁴⁰. Odczucie „bliskości” doświadczane w niewielkiej, intymnej przestrzeni mieszkalnej, udostępnionej artystom w Moskwie, kontrastowało z nastrojem debat przeprowadzanych w dwóch amperach, przemierzając ogromne przestrzenie Ameryki Północnej. Bezpośrednia konfrontacja ze społeczeństwem amerykańskim uwiarygodniła szereg wzajemnych uprzedzeń, przede wszystkim wynikających z polityki indoktrynacji, której jego członkowie okazali być poddawani równie intensywnie, jak obywatele Europy Wschodniej. Jak podkreślał Borut Vogelник, przeświadczenie zachodnich historyków sztuki o braku możliwości nawiązania

²³⁶ 28 czerwca – 28 lipca 1996. Zob.: *A Project by IRWIN. Transnacionala. Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art*, red. E. Čufer, Lublana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Študentska Založba 1999.

²³⁷ W wydarzeniu udział wzięła międzynarodowa grupa artystów: Alexander Brener, Vadim Fishkin, Yuri Leiderman, Goran Đorđević, Michael Benson, Eda Čufer i członkowie grupy Irwin.

²³⁸ Organizowane we współpracy z Mary Jane Jacob, Katharine Gates, Randy Alexander, Charlesem Kraffttem, Robinem Heldem i Larrym Reedem.

²³⁹ *Neue Slowenische Kunst (1984–1992): A Historical Perspective* 14 kwietnia 2012, Tate Modern w Londynie.

²⁴⁰ Być może depresyjna atmosfera wynikała z bieżącej, wciąż napiętej sytuacji w Jugosławii, a być może miał na nią wpływ skandal wokół wspomnianej już, wystawy „Interpol”, która miała miejsce w lutym 1996 roku w Sztokholmie. W związku ze szeregiem konfliktów, jak zauważył Misiano, natury geo-politycznej, wystawa została zamknięta po dwóch dniach. Zob.: *Interpol. The Art Exhibition which divided East and West*, red. E. Čufer, V. Misiano, Lublana/Moskwa: Moscow Art Magazine 2000.

komunikacji ze Wschodem wynikało z ich przekonania, że na Wschodzie nie ma sztuki²⁴¹. Jak w okresie Oświecenia, Europa Wschodnia pozostawała „wyobrażona”.

W czasie, gdy Irwin rozpoczął realizację *East Art Map*, w 2000 roku Moderna galerija w Lublanie, kierowana przez Zdenkę Badovinac oficjalnie zainicjowała powstanie kolekcji sztuki artystów z Europy Wschodniej, „Arteast Collection 2000+”²⁴². Jej trzon stanowią głównie prace wschodnioeuropejskiej neoawangardy, choć zgodnie z realizacją celu stworzenia dialogu między Wschodem a innymi przestrzeniami, w kolekcji znajdują się także prace artystów zachodnich²⁴³.

East Art Map. Podsumowanie analizy. Zadanie, jakie-go podjął się Irwin, odpowiadało na późniejszy o kilka lat apel Irit Rogoff, by łączyć dwa porządki: sztuki współczesnej i polityki. Parafrazując słowa autorki, słoweńscy artyści połączyli przestrzeń sztuki współczesnej z „przestrzenią zadawania pytań”. Tym samym edukacja przekształciła się w platformę polityczną kwestionującą współczesne relacje władzy.

²⁴¹ Spotkanie w londyńskiej galerji Calvert 22 towarzyszące konferencji *Neue Slowenische Kunst (1984–1992): A Historical Perspective*, 13.04.2012.

²⁴² Konsultacji w procesie jej tworzenia udzielili Viktor Misiano, Piotr Piotrowski, Harald Szeemann i Igor Zabel.

²⁴³ Pierwsza ekspozycja z kolekcji miała miejsce w 2000 roku i zatytułowana była *The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West (Sztuka Europy Wschodniej w dialogu z Zachodem)*. Kolejne z serii *Arteast Exhibitions*, koncentrujące się, podobnie jak sama kolekcja, na procesach redefinicji historii, to *Form-Specific* (2003), *7 grehov: Ljubljana – Moscow* (2005), *Prekinjene Zgodovine – Interrupted Histories* (2006), *Arteast 2000+23* (2006), *Šengenske Žene – Schengen Women* (2008). Od 2012 kolekcja prezentowana jest w ramach kolejnych „Powtórzeń” poświęconych wybranym aspektom i zagadnieniom: od *Sedanjust in prisotnost – ponovitev 1 (Teraźniejszość i obecność – potwórzenie 1)* (04–10.2012), poprzez kolejne odsłony do prezentowanej od czerwca 2013 *Ponovitev 4*, poświęconego „sytuacjom mikropolitycznym”. Zob.: *Collection Arteast 2000+*, [online:] <http://www.mg-lj.si/node/172> [dostęp 03.10.2013].

Jak zauważył bowiem Piotr Piotrowski, debata o miejscu sztuki w przestrzeni publicznej, to debata o kształcie demokracji. Wobec niedofinansowania sektora kultury, braku infrastruktury²⁴⁴, a przede wszystkim niedostatecznej historycyzacji i edukacji, Irwin stworzył alternatywne narzędzie do rozprzestrzenia konkretnego rodzaju informacji. Działanie to oparte było na założeniu, że historia stanowi rodzaj autorskiej konstrukcji.

Marina Gržinić podkreśla, że propozycja prezentacji alternatywnej wersji historii Europy Wschodniej, „oznacza żądanie redefinicji relacji w ramach współczesnej konstrukcji i relacji władzy. Za Giorgio Agambenem mówi ona o *Outside of Being*, „wyjściu poza”, które „nie jest zwykłym gestem otwarcia okien w starym domu antropologii, [...] lecz całkowitym opuszczeniem go! [...] Jest ważne, by zrozumieć, że »wyjście poza« nie jest gestem wykluczenia, czy znalezienia się nagle [...] w przestrzeni bezczasowej. [...] »Wyjście poza« oznacza otworzenie się na inną czasowość. Czy, by być bardziej precyzyjną, rozpoczęcie projekcji zupełnie innego filmu, zamiast spędzać czas [...] redefiniując pojedynczą sekwencję, nawet jeśli to sekwencja otwierająca”²⁴⁵. Zdaniem Gržinić, dobrym przykładem takiej postawy jest projekt *East Art Map*, w którym historia Europy Wschodniej zrekonstruowana została poprzez zestawienie ze sobą setek obrazów, faktów i odniesień, czyniąc widzialnym to, co przez dziesiątki lat ukryte było przed wzrokiem zachodniej historii. „*East Art Map* jest istotny także z tego względu, iż oferuje sposób postrzegania (nowego) ruchu awangardowego, nie tylko jako przestrzeni (przeszkadzającej) Inności, ale jako Innej przestrzeni. Po tym projekcie być może powinniśmy spoj-

²⁴⁴ Z kilkoma wyjątkami, przede wszystkim wspomnianej już Modernej galeriji z kolekcją Arteast 2000+.

²⁴⁵ M. Gržinić, *On the Re-Politicisation...*, dz. cyt., s. 485–486.

rzyć na [estetykę] *Aesthetics*, zgodnie z nową, konstruktywną perspektywą zwaną *Easthetics*²⁴⁶.

Aspekt estetyczny projektu był bowiem dla jego twórców kluczowy. Irwin, używając terminologii Bourriauda, zniekształcając stosunki społeczne, zaprojektował czasoprzestrzeń zakodowaną przez język sztuki i przez twórców. Grupa realizowała zadanie przeformułowania tożsamości, wyraźnie wyartykułowane podczas spotkania w Moskwie w 1992 roku. Historyk sztuki inicjujący taki projekt, mógłby zostać posądzony, jak Alfred Barr, o postawę arogancką²⁴⁷. Propozycja Irwin dotycząca stworzenia mapy sztuki Europy Wschodniej okazała się jednak na tyle zasadna i rozsądna, iż wybitni badacze²⁴⁸ zgodzili się na wzięcie w niej udziału, początkując tym samym szereg dyskusji i refleksji na polu teoretycznym.

Pytanie o to, czy *East Art Map* jest projektem artystycznym, zadane przez Edę Čufer na wspomnianym już spotkaniu w Londynie²⁴⁹, jest jednocześnie pytaniem o granice oddzielające twórczość artystyczną od aktywności politycznej. Jeśli pracownia artysty przekształciła się w laboratorium, przedsięwzięcia interdyscyplinarne mogą być odczytywane w kategoriach sztuki. Jeśli lata dziewięćdziesiątych, jak sugeruje Bourriaud, były okresem oczekiwania na formę, która będzie mogła zawrzeć w sobie projekt polityczny, to *East Art Map* jest propozycją takiej formy, z całym, tak istotnym dla teorii estetyki

²⁴⁶ Tamże, s. 486.

²⁴⁷ I. Arns, *Retroavantgarde*, w: *L'Internationale. Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986*, red. C. Höller, Zurich: JRP | Ringier 2013, s. 235.

²⁴⁸ Borut Vogelink (Irwin) podczas spotkania w Calvert 22 wyraził przekonanie, że prawdziwą wartością tego projektu była wiara w sens podejmowanych działań i otrzymane zaufanie, szczególnie ze strony specjalistów – historyków i teoretyków sztuki, którzy zgodzili się wziąć w nim udział.

²⁴⁹ Pytanie padło podczas spotkania towarzyszącego wystawom „Irwin – Time for a New State” oraz NSK Folk Art w galerii Calavert 22 w Londynie 13 kwietnia 2012 roku.

relacyjnej, ładunkiem cech takich jak gotowość do współpracy oparta na przyjacielskich stosunkach.

Dziś *East Art Map* funkcjonuje dwojako. Jest zakończonym projektem i zapisem stanu określonej świadomości historycznej, artystycznej i teoretycznej czasu, w którym powstał. Nie można wykluczyć, iż przy okazji procesu odsłaniania geografii oraz demontażu mitów, czemu służyć miał ten projekt, nie zostaną stworzone nowe mity. Ich powołanie do życia można wręcz przyjąć za pewnik, zgodnie z założeniem, iż każda historia jest jedynie konstrukcją.

Istotne jest tu jednak wskazanie, iż o ile zainicjowanie takiego działania znajduje się w kompetencjach artystów, o tyle jego kontynuacja wykracza poza ich kompetencje, będąc raczej domeną badaczy (i twórców) historii sztuki. Z drugiej strony, zainicjowana przez Irwin dyskusja jest wciąż ożywiona. Choć w ostatnich latach pojawiają się nowe inicjatywy mające na celu analizę recepcji sztuki Europy Wschodniej, należy mieć na uwadze, iż publikacja *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, jest jednym z pierwszych kompendiów wiedzy na temat sztuki współczesnej tej części Europy. Poruszona w projekcie problematyka wpisuje się w szerszy nurt refleksji globalnej, gdyż podobne działania, mające na celu przywrócenie lokalnej/regionalnej historii sztuki, obserwuje się dziś na przykład w Ameryce Południowej w odniesieniu do sztuki krajów latynoamerykańskich.

Na zakończenie warto zwrócić uwagę na jeden z aspektów tożsamości słoweńskiej. Na podstawie rozmów przeprowadzonych ze słoweńskimi badaczami kultury i tradycji Słowenii, a przede wszystkim na podstawie ilości i jakości materiałów zgromadzonych w archiwach słoweńskich instytucji kultury, można postawić tezę o wysokim poziomie świadomości

dokumentalistycznej w tym kraju. W tej perspektywie *East Art Map* jest przykładem i dowodem charakterystycznej dla Słoweńców troski o zachowanie pamięci i szczególnej dbałości o własną tożsamość, rozumianą tutaj szerzej, jako tożsamość wschodnioeuropejska.

Zakończenie

Sama kategoria geografii w jej rozumieniu wykraczającym poza obszar fizyczny, obejmującym zjawiska kulturowe i społeczne, jawi się w tym kontekście jako odpowiednie narzędzie do analizy zjawisk współczesnego świata. Geografia ściśle związana jest z historią, czyli przeszłością „przepisywaną” w teraźniejszości. Przeszłość natomiast jest integralnym składnikiem teraźniejszości i warunkiem różnorodności, pomimo uniformizacji wynikającej z tendencji globalizacyjnych.

Jak wykazano, analiza z perspektywy krytycznej geografii artystycznej zastosowana w odniesieniu do współczesnych realizacji artystycznych, jest uprawomocniona, a jej efekty wzbogacają refleksję dotyczącą zarówno twórczości kolektywu, jak i przestrzeni, do której działania te się odnoszą. Przede wszystkim jednak analiza ta dowodzi, iż wobec procesu nieustannego poruszania się w różnych kierunkach, będącego metaforą współczesnego funkcjonowania w świecie, użycie kategorii geografii, rozumianej jako przestrzeń kulturowa i społeczna, jest uzasadnione.

Dla aktywności NSK kluczowe było odniesienie się do przestrzeni i czasu. Stanowisko to jest ściśle związane ze świadomością istotności zabiegów mających na celu zachowanie pamięci i tożsamości. W latach osiemdziesiątych artyści

nawiązywali do idei germańskości, by od początku dekady lat dziewięćdziesiątych zwrócić się „na wschód“, podkreślając tym samym swój dystans wobec sztuki zachodniej. Punktem kulminacyjnym tego zwrotu było stworzenie *East Art Map*. W istocie taka forma manifestacji dowodzi nie tyle bezkrytycznej identyfikacji ze Wschodem, ile wskazania, iż tożsamość słoweńska sytuuje się na pograniczu różnych tradycji kulturowych, w punkcie, z którego dobrze widać oba obszary.

Niniejszy wywód przerpowadzony został zgodnie z założeniami geografii krytycznej, relacyjnej, przeciwstawiając się ujęciu proponowanemu przez tradycyjną geografę artystyczną. W perspektywie tej ostatniej kolektyw NSK zostałby zapewne potraktowany jako element składowy niewielkiego rozdziału poświęconego sztuce Europy Wschodniej i Środkowej, być może także jako twórca lokalnej mapy sztuki lub jeden ze wschodnioeuropejskich ruchów społecznych, który miał wpływ na upadek reżimu i przyczynił się do niepodległości Słowenii.

Przedstawienie kontekstu historycznego i kulturowego działalności grupy pozwoliło wyjaśnić mechanizmy umożliwiające zaistnienie kontrowersyjnych w tych okolicznościach czasowych i geopolitycznych faktów, zjawisk i postaw, oraz ostateczną ich akceptację przez słoweńskie społeczeństwo i organy państwowe. Ten niewielki obszarowo kraj porównać można do małej, dynamicznej jednostki organizacyjnej, pozbawionej wewnętrznej anonimowości, stosunkowo łatwej do kontrolowania i do wewnętrznego skomunikowania. Postawie tej towarzyszy szczególna dbałość o własną tożsamość, granice swojego terytorium i poczucie realnego wpływu na sytuację polityczną, kulturową, czy ekonomiczną. W tym kontekście propozycje kultury alternatywnej, pozornie trudne do oceny i niejednoznaczne, stają się integralną i równoprawną częścią dziedzictwa kulturowego tego narodu.

Istnieje pogląd odnoszący się do historii i rozwoju Słowenii, jakoby tak mały kraj uzyskawszy terytorialną niepodległość, w momencie gwałtownych przemian historycznych narażony był na utratę własnej tożsamości. By zawęzić w tym miejscu pole obserwacji jedynie do państw europejskich, charakteryzują się one różnej długości stażem posiadania własnej państwowości. Obserwowane są tu jednak dwie przeciwstawne postawy: z jednej strony istnieje ogólna tendencja do „integracji ponad narodami”, której formą ostateczną jest Unia Europejska, z drugiej koncentracja na własnej tradycji i historii, co może być przejawem nie dość solidnie ugruntowanej i „zabezpieczonej” tożsamości narodowej, szczególnie wśród narodów, które państwowością, na powrót odzyskaną bądź uzyskaną po raz pierwszy, cieszą się od niedawna. Na przykładzie Słowenii wysnuć można wniosek, iż w miarę nasilania się nacisków ku uniformizacji kultury, trzon świadomych obywateli, artystów i intelektualistów, mobilizuje się do przeciwstawienia się tej tendencji, wykorzystując impet i narzędzia komercyjnego rynku globalnego do promocji kultury narodowej.

Interpretacja wybranego tekstu kultury zależna jest od nadanych mu ram. I choć w przeprowadzonej tu analizie określenie „rama” praktycznie nie występuje, fakt ten bynajmniej nie świadczy o zaniechaniu praktyki jej stosowania. Cechą charakterystyczną ramowania jest bowiem brak obecności terminu, przy jednoczesnej obecności samej aktywności.

Kolektyw artystyczny NSK jako obiekt badań umożliwia przyjęcie wielu różnych perspektyw w zależności od zajmującego badacza kontekstu. Historia powstania grupy Laibach w 1980 roku z jej kłopotliwym dla władz ówczesnej

Jugosławii programem estetycznym i ideologicznym, powstanie Neue Slowenische Kunst w 1984 roku i reakcja kolektywu na rozpad powojennego ładu europejskiego, upadek federacji i narodziny niezależnych republik, pozwalają spojrzeć na dzieje tego obszaru przez pryzmat działalności artystycznej jednej tylko grupy twórców. Projekt NSK Państwa w Czasie osadzony już całkowicie w rzeczywistości nowych mediów, ograniczył reprezentację materialną sprowadzając ją do określonych w czasie spotkań w różnych punktach świata, bazując nieomal zupełnie na ogólnościowym dostępie do sieci internetowej. Niezwykle istotny jest fakt, iż od momentu zaistnienia, grupa ta miała już wypracowany swój bardzo charakterystyczny styl, indywidualną, złożoną estetykę budzącą kontrowersje, począwszy od treści przekazu i stylistyki języka, poprzez oprawę formalną, aż do aktywności w różnych dziedzinach sztuki.

Działalność grupy pozwala na uchwycenie zjawisk kultury słoweńskiej, jugosłowiańskiej i wschodnioeuropejskiej, choć dwuznaczność towarzysząca tym pracom i działaniom daleka była (i być może wciąż jest) od łatwego, bezrefleksyjnego odbioru. Cechą charakterystyczną realizowanych przez twórców projektów było oparcie się na zasadzie kolektywnego działania i przyjaźni, jako na konstytutywnej sile mającej wpływ na aktywność społeczno-artystyczną.

Neue Slowenische Kunst pojawił się jako jeden z głównych ruchów artystyczno społecznych w okresie narodzin słoweńskiej alternatywy przełomu dekad siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W efekcie panującej wówczas w Słowenii sytuacji społeczno-politycznej, tendencja ta była bardzo wyraźna, choć w perspektywie czasu to właśnie „alternatywa” w postaci Laibach i NSK, z charakteryzującą je bezkompromisowością i konsekwencją, stały się marką kulturalną Słowenii. Przyjęte przez kolektyw strategie pozwoliły jednocześnie

na krytykę systemu i stanowiły rodzaj zastępstwa dla niego. I podobnie jak część słoweńskich intelektualistów i artystów w 1929 roku krytycznie odniosła się do prezentacji „nowej sztuki słoweńskiej” w wydanym w Berlinie magazynie „Der Strum”, tak kolektyw NSK, ze swoim kontrowersyjnym programem artystyczno-ideologicznym, nie od razu zyskał akceptację różnych grup społeczeństwa słoweńskiego, szczególnie w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych

Po 1992 roku nastąpiło rozluźnienie więzi pomiędzy grupami członkowskimi kolektywu, choć twórcy niegdyś w nim skupieni wciąż prowadzą aktywną działalność artystyczną. Niektóre z projektów zapoczątkowanych w latach dziewięćdziesiątych, zaczęły żyć własnym, niezależnym życiem. Części z nich towarzyszą publikacje i opracowania naukowe.

Przy ocenie działalności NSK często podkreśla się, iż należy on do fenomenów kulturowych, które spełniają swoją funkcję w konkretnym momencie historycznym. Kolektyw nie stał się inicjatorem mody, prądu czy nurtu, pozostając koncepcją autorską, jakkolwiek jego działania stały się atrakcyjne dla bardzo wielu odbiorców sztuki współczesnej, którzy z mniejszą lub większą intensywnością zaangażowali się w zapoczątkowane przez NSK projekty. Nie byłoby to możliwe bez rewizji postaw i metod stosowanych przez artystów, bez ich odniesienia się do zmiany kontekstu rzeczywistości, w której funkcjonuje ich sztuka i oni sami. Intrygujące jest pytanie o to na ile rewizja ta jest wystarczająca, by zachować żywotność idei NSK.

Wydaje się, iż taką drogę odnalazł Irwin inicjując debatę na temat sztuki wschodnioeuropejskiej projektem East Art Map, które to zagadnienie jest obecnie coraz szerzej dyskutowane. Z „arogancką” ideą stworzenia mapy sztuki wschodniej wyszli nie historycy sztuki, lecz artyści, których, jako twórców, nie obowiązywały kryteria naukowe, a którzy,

jako Słoweńcy, zaoferowali spojrzenie z punktu, w którym Wschód spotyka się z Zachodem. *East Art Map* jest także odbiciem pewnej cechy, której uogólnienie można zaryzykować w odniesieniu do tej nacji, mianowicie szczególnej troski o zachowanie pamięci o własnej tożsamości i związanej z nią potrzeby gromadzenia śladów, katalogowania, dokumentowania. Taki, niezwykle istotny dla współczesnego świata problem, porusza także „projekt nigeryjski”, choć precedens przydarzył się Irwinowi niejako „przy okazji”, jako wynik zdarzenia się projektu NSK State in Time ze zjawiskiem upowszechniania dostępu do sieci i intensywnej internetyzacji. Artyści podjęli temat, wzięli pod lupę ten „przypadek”, dokonali jego gruntownej analizy, tworząc kolejne, inspirujące realizacje artystyczne.

Dorobek muzyczny grupy Laibach, szczególnie z okresu lat osiemdziesiątych, zapewnił jej grono oddanych fanów. Niektórzy z nich są aktywnymi obywatelami NSK Państwa w Czasie, dla innych fenomen ten jest jedynie chętnie przywoływanym muzycznym wspomnieniem sprzed trzech dekad. Grupa z żelazną konsekwencją kontynuuje przyjętą na początku lat osiemdziesiątych formułę estetyczną i ideologiczną. W jakim stopniu dziś może być ona żywa, nośna i atrakcyjna? Fakt, iż przedstawiciele pokolenia urodzonego w niepodległej Słowenii nie znają Neue Slowenische Kunst, lecz doskonale znają zespół muzyczny Laibach, chyba jest dowodem tego, że może.

Wybór geografii artystycznej jako kontekstu dla badań twórczości NSK, uzasadniają przywołane w części analitycznej odniesienia do istotności tematu przestrzeni dla obywateli tego kraju. Obserwacja działalności artystycznej Słoweńców wskazuje na ich niezwykle uwrażliwienie na materię ziemi i aspekty takie jak przestrzeń, lokalizacja czy krajobraz.

Elementy te były wyjątkowo istotne w sztuce słoweńskiej przynajmniej od okresu przełomu XIX i XX wieku. Fascynacja przestrzenią nie ograniczała się jednak do obszaru sztuki, czego najlepszym przykładem jest postać badacza Hermana Potočnika Noordunga.

Badanie zagadnienia geografii w kontekście Słowenii prowadzi do konkluzji, iż obecne są tutaj dwie przeciwstawne siły: potrzeba umocnienia się na własnym terytorium z zachowaniem własnej tradycji oraz, z drugiej strony, konieczność komunikacji zewnętrznej, globalnego otwarcia. O świadomości potrzeby tej ostatniej świadczy doskonała promocja turystyki kraju, efektem skuteczności której są tłumy zwiedzających, spędzających swój „weekend w Lublanie”, zazwyczaj w drodze do Chorwacji i dalej na południe. W rezultacie promocja turystyki podkreśla raczej rekreacyjne niż kulturalne walory kraju, niwecząc nieco wizje wielkich mężów stanu o jego przodownictwie w kulturze, „niczym Ateny lub Florencja”.

Zamieszkując własne terytorium, choć bez własnej państwowości, naród ten w pewnym sensie przywykł do „posiadania” przestrzeni i „nieposiadania” państwa, doskonale organizując sobie sposób funkcjonowania w tym układzie. Być może z tego powodu, kiedy w 1991 roku Słowenia ogłosiła niepodległość, nie było wybuchu historycznego szczęścia, lecz łagodna radość towarzysząca przejściu do suwerenności, na który to status apetyt pojawił się wyraźnie w połowie lat osiemdziesiątych, wraz z symbolem lipowego liścia. Przedstawiony tu obraz „wstrzemięźliwości” w obliczu tak istotnej zmiany, to oczywiście znaczne uproszczenie. Pokazuje ono jednak kontekst, który należałoby uwzględnić, zanim uzna się za słuszne racje byłego jugosłowiańskiego rządu w Belgradzie, zarzucającego Słoweńcom „nacjonalizm”.

Podjęcie stawianego tutaj problemu jest odpowiedzią na niedostateczną ilość badań i analiz funkcjonowania kultury i sztuki ostatnich dekad w kontekście zmian zaistniałych w Europie po upadku Muru Berlińskiego. Artyści, także członkowie słoweńskiego kolektywu, będący świadkami tego wydarzenia, zostali postawieni przed koniecznością rewizji własnej tożsamości twórczej, a rozwijająca się, zainicjowana nie tak dawno dyskusja, świadczy o tym, iż proces ten nie został zakończony.

Kolektyw Neue Slowenische Kunst złożony z przedstawicieli różnych dziedzin sztuki, jest doskonałym obiektem badań zarówno ze względu na dokonywane przez twórców próby przewartościowania własnej postawy w kontekście przemian, jak i traktowaną z ostrożnością ich ogólnoświatową „uniwersalność”, jako artystów pochodzących z małego kraju słowiańskiego. Stworzenie odpowiadającej działaniom NSK definicji geografii artystycznej, może stać się punktem odniesienia dla aktywności innych artystów z tego regionu Europy.

Praca ta, badająca pewien aspekt kultury artystycznej, może stać się głosem w podjętej przez intelektualistów środkowoeuropejskich dyskusji wynikającej z potrzeby budowania pomostów pomiędzy krajami byłego bloku wschodniego. W dalszej perspektywie, taka postawa może przyczynić się do ustalenia wspólnego stanowiska w kwestii dialogu z Zachodem i przyjmowanych paradygmatów. Niniejsza praca wskazuje także na niejednorodność pozornie analogicznych zjawisk, występujących w poszczególnych krajach bloku wschodniego w okresie poprzedzającym upadek Muru Berlińskiego.

Ujęcie tematyki geografii artystycznej w perspektywie kulturoznawczej staje się cennym opracowaniem nie tylko dla badań dotyczących sztuki krajów Europy Wschodniej, lecz

również – w szerszym kontekście – w odniesieniu do tożsamości mieszkańców tej części kontynentu. Ze względu na analizę wybranych zagadnień artystycznych w różnych aspektach, praca ta może stanowić atrakcyjny materiał także dla antropologów kultury, historyków sztuki oraz socjologów. W szerszej perspektywie, upowszechnianie rzetelnie przeanalizowanych i zinterpretowanych faktów, pozwoli stworzyć pełniejszy obraz rzeczywistości w kontekście podstawowych wartości, takich jak problem tożsamości (wschodnio-) europejskiej.

Ten interdyscyplinarny wywód stanowi także pierwsze w Polsce tak obszerne opracowanie zjawiska kulturowego i społecznego, jakim jest *Neue Slowenische Kunst*. Podejmowana przez twórców aktywność, będąca komentarzem do istotnych przeobrażeń dokonujących się w Europie, sprawia, iż grupa jest doskonałym nośnikiem idei pozwalających na zdefiniowanie tożsamości artysty z Europy Środkowo-Wschodniej.

Z analizy materiału zgromadzonego na temat *Neue Slowenische Kunst* wysnuć można wniosek o możliwości prezentacji kilku równoległych narracji dotyczących, pozornie, tego samego przedmiotu. Inną optykę prezentowałaby praca oparta wyłącznie na materiałach źródłowych w postaci oficjalnych publikacji grup. Zupełnie inny obraz kolektywu wyłoniłby się w wyniku zawężenia się wyłącznie do obserwacji, z jednej strony, Piotra Piotrowskiego, z drugiej, Alexeia Monroe, badaczy poruszających się w wyraźnie różnych obszarach naukowych. Jeszcze inny obraz NSK wyłoniłby się z wycinków prasowych, pieczołowicie przechowywanych w archiwach lublańskich instytucji. Wreszcie, inna historia zbudowana by została na podstawie narracji samych artystów, bowiem pomimo

dążenia do zachowania zobiektywizowanej prawdy, pamięć ludzka starannie konserwuje jedne fakty, kapryśnie odrzucając inne.

Przyjęta w tej pracy perspektywa pomija działalność muzyczną, co jest szczególnie istotne (i krzywdzące) w kontekście historii grupy Laibach i jej statusu „legandy industrialu”. Pobieźna analiza spektakli teatralnych także nie odpowiada wadze zjawiska, jakie, w obszarze współczesnej dramaturgii, szczególnie słoweńskiej, stanowią projekty Dragana Živadinova. Efektem większości projektów realizowanych po 1992 roku są publikacje. Każda z nich mogłaby stanowić punkt wyjścia dla analizy NSK, ze wskazaniem na inne aspekty działalności kolektywu.

Zanim przedstawione zostaną propozycje możliwej kontynuacji badań, w tym miejscu należy wskazać na trudności towarzyszące pracy nad tą analizą. Przede wszystkim pojawiła się konieczność wyjaśnienia charakteru atmosfery panującej w Słowenii, funkcjonującej w ramach federacji Jugosłowiańskiej, szczególnie w latach osiemdziesiątych XX wieku. Sytuacja przynależności do bloku wschodniego cechowała się tam bowiem odmiennością na tle innych krajów tego obszaru.

Większość działań Neue Slowenische Kunst, szczególnie tych z lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych, nie została udokumentowana. Nie było żadnych opisów ani oficjalnych ustaleń, co z biegiem czasu utrudnia ustalenie tak zwanych twardych faktów, szczególnie w przypadku kolektywu złożonego z twórczych indywidualności. Przykładem takiego zagadnienia o niejasnym statusie jest NSK Państwo w Czasie i kwestia tego, czy jest to kontynuacja NSK

State, czy też niezależny projekt grupy Irwin. Formalnie sam kolektyw Neue Slowenische Kunst nigdy nie został rozwiązany, lecz – jeśli przyjąć za decydujące kryterium istnienie dokumentacji – formalnie nigdy także nie powstał.

Analiza zjawiska tak aktualnego bywa ryzykowna, co wynika nie tylko z doświadczeń badaczy historii, lecz także historii sztuki. Z jednej strony bowiem przedmiotem badania jest dziedzictwo kulturowe, a z drugiej jest nim aktywna na scenie artystycznej grupa twórców, z których każdy nieco inaczej interpretuje przeszłość. W efekcie, w każdym momencie może zostać dodany element, który diametralnie zmieni aktualnie obowiązujący układ. Być może uda się te dylematy rozwikłać kuratorom planowanej na rok 2014 dużej ekspozycji retrospektywnej Neue Slowenische Kunst w Modernej galerji w Lublanie.

Przeprowadzone badania wskazują na wiele możliwych kierunków poszukiwań. Przede wszystkim, niezwykle interesująco pod względem badawczym jawi się zagadnienie słoweńskiej kultury alternatywnej, która wydaje się mieć w tym kraju status kultury uniwersalnej. Ciekawa problematyka zarysowuje się w momencie spojrzenia na sztukę słoweńską w perspektywie jugosłowiańskiej, z Zagrzebiem jako stolicą sztuki współczesnej byłej Jugosławii. Intrygującym zjawiskiem charakterystycznym dla tego, nieistniejącego już państwa, jest tak zwana „jugo-nostalgia”, wyczyszczony przez pamięciowe mechanizmy obronne obraz państwa pod rządami Tity. Mówiąc o autonomii Słowenii warto mieć świadomość, iż kilka pokoleń obywateli tego kraju to z urodzenia i poczucia tożsamości Jugosłowianie. To także ci, których karykatura tego wielonarodowego państwa w postaci filmu „Underground” Emira Kusturicy, nie urzeka, lecz uraża. Problematyka związana z obszarem geograficznym i kulturowym Bałkanów jest niezwykle złożona i wieloaspektowa.

Zajmującą kwestią jest nadutożsamienie, jako strategia wywrotowa, oraz inne występujące w przeszłości i stosowane obecnie przez artystów nietypowe strategie „antyświeceniowe”. Równie intrygującym tematem jest sztuka kolektywna czy też badanie analogii do NSK w twórczości grup artystycznych funkcjonujących w tym czasie na przykład w Polsce.

Fascynujący jest sam temat relacji władzy i sztuki we współczesnych państwach oraz zagadnienie istniejących dziś ograniczeń reprezentacji artystycznej. Z pewnością wart uwagi jest także temat małych narodów z ich niepewnym statusem w obecnej polityce, zawieszonych pomiędzy niedawno uzyskaną niepodległością, a strukturą unijną zakładającą homogenizację.

Bibliografia

- A Project by IRWIN. Transnacionala. Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art*, red. E. Čufer, Lublana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Študentska Založba 1999.
- Aby Warburg Nasz Bliźni. Antropologia i historia sztuki. Atlas Mnemosyne*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3.
- D’Alleva A., *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków: Universitas 2008.
- Appadurai A., *Tradycja a sztukoobrazy ery globalnej*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 23 (3/99), s. 55–59.
- Arns I., *Avantagarda v zvratnem ogledalu*, Lublana: Maska 2006.
- Arns I., *Neue Slowenische Kunst (NSK) – eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie 2002.
- Arns I., *Retroavantgarde*, w: *L’Internationale. Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986*, red. C. Höller, Zurich: JRP | Ringier 2013, s. 235.
- Arns I., *Ruchome Państwa/ Zmienne Granice/ Wędrowne Byty. Kolektyw Artystów Słoweńskich Neue Slowenische Kunst (NSK)*, w: *Irwin. Trzy Projekty/ Three Projects* [katalog wystawy], red. M. Ślizińska, Warszawa Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski 7 grudnia 1998 – 24 stycznia 1999, s. 59–67.
- Artaud A., *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Warszawa: Wydawnictwa artystyczne i filmowe 1966.

- Auge M., *Formy zapomnienia*, przeł. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków: Universitas 2009.
- Auge M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010.
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. Marta Bucholc, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2012.
- Bassin A., *Irwin/Słowenia: Pomędzy regionalizmem i uniwersalizmem*, „Magazyn Sztuki” 1998–1999, nr 20–21, s. 60–63.
- Bašin I., Tomažič B., *Novi rock: rockovski festival v Križankah 1981–2000*, Maribor: Subkulturni azil, zbirka Frontier 2006.
- Bauman Z., *Globalizacja*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2000.
- Bauman Z., *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa: Agora SA 2011.
- Bauman Z., *Ponowoczesność czyli o niemożliwości awangardy*, w: Z. Bauman. *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2000, s. 155–179.
- Belting H., *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Kraków: Universitas 2007, s. 12–13.
- Belting H., *Historia w sztuce wystawiona na próbę*, w: *Historia w sztuce* [katalog wystawy], red. A. M. Potocka, Kraków: MOCAK 2011, s. 9–19.
- Bourriaud N., *An Eye on the East. Irwin*, „Flash Art” 1989, nr 146, s. 110.
- Bourriaud N., *Anioł mas. Wykorzystanie ruin i strzępków historii w sztuce współczesnej*, w: *Historia w sztuce* [katalog wystawy], red. A. M. Potocka, Kraków: MOCAK 2011, s. 23.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Bialkowski, Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie 2012.
- Bryson N., *Dyskurs, Figura*, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Questiones”*, red. M. Bryl, P. Juszkievicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2009, s. 185–216.
- Bryson N., *Art in Context*, w: *Studies in Historical Change*, red. R. Cohen, Londyn: Charlottesville 1992, s. 18–42.

- Bucholc N., *Tożsamość transmigranta*, „Herito” 2013, nr 2 (1/2011), s. 64–77.
- Buden N., *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, przeł. M. Sutowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2012.
- Burszta W. J., *Antropologia kultury*, Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo s.c. 1998.
- Burszta W. J., *Asteriks w Disneylandzie. Zapiski antropologiczne*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2001.
- Burszta W. J., W Kuligowski, *Dlaczego kościotrup nie wstaje: ponowoczesne pejzaże kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 1999, s. 118–130.
- Burszta W. J., *Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa*, w: *Kultura popularna*, red. W. Godzic, A. Fulińska, M. Filiciak, Kraków: Rabid, 2002, s. 11–18.
- Burszta W. J., M. Buchowski, *O założeniach interpretacji antropologicznej*, Warszawa: PWN 1992.
- Burszta W. J., *Od mowy magicznej do szumów popkultury*, Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica 2009.
- Burszta W. J., *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2004.
- Burszta W. J., W. Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Warszawa: MUZA SA 2005.
- Cârnci M., *Another Image of Eastern Europe*, „Revue Roumaine d’Histoire de l’Art” 1993, t. XXX, 1993, s. 43.
- Cichocki S. (oprac.), *Seminarium „1968–1989”*. Dzień trzeci. *Wystawy i instytucje*, „Muzeum” 2008, nr 6 (4/08), s. 8.
- Ciesielski W., *Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuty – alternatywna sztuka w Polsce w latach 80*, w: *Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*, red. J. Ciesielska, Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki Wrocław, Dolnośląski Festiwal Artystyczny przy OkiS, Muzeum Narodowe w Szczecinie 2009, s. 116 – 122.
- Clifford J., *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa: PWN 2004, s. 217–239.
- Conover J., *Against Dictionaries: The East as She is Spoke by the West*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 349–361.

- Continuing dialogues. A tribute to Igor Zabel*, red. C. Benzer, C. Böhrler, C. Erharder, Zurich: JRP | Ringier 2008.
- Czekalski S., *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2006.
- Čolović I., *Balkany, terror kultury*, przeł. M. Petryńska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2007.
- Čolović I., *O makietach i sztafetach*, „Herito” 2012, nr 7 (2/2012), s. 12–20.
- Čufer E., *Art as Mousetrap: The Case of Laibach*, w: *L’Internationale. Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986*, red. Christian Höller, Zurich: JRP | Ringier 2013, s. 127–142.
- Čufer E., *Enjoy Me, Abuse Me, I am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 362–375.
- Čufer E., *Fortel Laibach: dwie opowieści autorstwa jednego widza*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 137–140.
- Čufer E., *Pogovor z Piotrom Piotrovskim. O poststalinistični umetnosti*, „Delo” 1999, nr 302, s. 9.
- Čufer E., *The State and its double*, w: *State of emergency. A documentary of the first NSK Citizen’s Congress*, red. A. Monroe, Lipsk/Londyn: Ploettner Verlag i Poison Cabinet Press 2011, s. 64–72.
- DaCosta Kaufmann T., *Adam Miłobędzki. Mapping and the geography of art*, „Rocznik Historii Sztuki” 2005, t. XXX, s. 23–29.
- DaCosta Kaufmann T., *Introduction*, w: *Time and Place. The Geohistory of Art*, red. T. DaCosta Kaufmann, E. Pilliod, Aldershot: Ashgate Pub Ltd 2005.
- DaCosta Kaufmann T., *Toward a Geography of Art*, Chicago: University of Chicago Press 2004.
- Dąbrowska-Partyka M., *Mapy jugosłowiańskie i postjugosłowiańskie*, „Herito” 2011, nr 2 (1/2011), s. 30–43.
- Debeusscher J., *Some perspectives of dislocation on NSK Folk Art, Culture & The Nation*, w: *NSK Folk Art* [katalog wystawy], red. L. Džuverović, Calvert 22, 04 kwietnia 2012 – 24 czerwca 2012, Londyn 2012, s. 24–30.

- Der Sturm in slovenska historična avantgarda/ and the Slovene historical avantgarde*, Muzej in galerije mesta Ljubljane [Kulturni center Tobačna 001], 18.05 – 26.06.2011, red. P. Bolantič, A. Gregorič, Ljubana: Muzej in galerije mesta Ljubljane, Mestna galerija, 2011.
- Der Sturm Monatschrift/ Herausgeber: Herwarth Walden. Sonderheft Junge Slowenische Kunst. Die führende Zeitschrift der neuen Kunst. 19. Jahrgang/ 10. Heft Berlin/ Januar 1929*, reprint: *Junge Slowenische Kunst, 1929–2011*, Ljubana: Zavod Delak, Muzej in galerije mesta Ljubljane, 2011.
- Derrida J., *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa: Wydawnictwo KR 1999, s. 217.
- Dosje razgovora o nekaterih pojavih alternativne kulture pri nas*, red. M. Gžinič, „Prizma”, Leto 14, nr 6, w: „Mladina” 1987, nr 22.
- Duvignaud J., *Ceremonia społeczna i ceremonia teatralna*, w: *Antropologia widowisk*, red. L. Konlankiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2005, s. 197–202.
- Dziamski G., *Awangarda w plastyce*, w: *Encyklopedia Kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa: Instytut Kultury 1996, s. 47.
- Dziamski G., *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań: Galeria Miejska „Arsenal” 2009.
- Dziamski G., *Sztuka w czasie globalizacji*, „Pogranicza” 2002, nr 6, s. 31–32.
- East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006.
- Erjavec A., *Avantgarda danes*, w: *Tank!: slovenska zgodovinska avantgarda: revue internationale de l'art vivant* [katalog wystawy], red. B. Ilich Klančnik, I. Zabel, Moderna galerija Ljubana, 23 grudnia 1998 – 14 marca 1999, Ljubana 1998, s.125-134.
- Erjavec A., *Eastern Europe, Art, and the Politics of Representation*, w: *boundary 2*, 2014 [numer w przygotowaniu].
- Erjavec A., *Introduction*, w: *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, red. A. Erjavec, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2003, s. 1–53.
- Erjavec A., Gržinič M., *Ljubljana, Ljubljana, The eighties in Slovene Art and Culture*, Ljubana: Založba Mladinska knjiga 1991.

- Erjavec A., *Przednia i wsteczna straż: awangarda i retro awangarda*, „Studia Kulturoznawcze. Awangarda w perspektywie postmodernizmu” 1996, nr 7, s. 39–48.
- Erjavec A., *Neue Slowenische Kunst – New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia, Self-Management, and the 1980s*, w: *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, red. A. Erjavec, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2003, s. 135–173.
- Erjavec A., *Neue Slowenische Kunst – Nowa Sztuka Słoweńska*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 104–114.
- Erjavec A., *The Three Avant-gardes and Their Context: The Early, the Neo and the Postmodern*, w: *Histories Impossible. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, red. D. Djurić i M. Šuvaković, Cambridge, Massachusetts/ Londyn: The MIT Press: 2003, s. 36–63.
- Fehr M., *Constructing History with Museum: A Proposal for an East Art Museum*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 466–471.
- Foster H., *O idei sztuki politycznej*, „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4, s. 124–133.
- Fudala T. (oprac.), *Seminarium „1968–1989”. Dzień pierwszy. Internacjonalizm*, „Muzeum” 2008, nr 6 (4/08), s. 2.
- Galusek Ł., *Multimedialna akropolis*, „Herito” 2010, nr 1/2010, s. 118–127.
- Gasparavičius G., *The Tale of Two Squares (Told Twice). NSK Embassy Moscow and Relationality on Postsocialism*, w: *Irwin – Time for a New State* [katalog wystawy], red. L. Džuverović, Calvert 22, 04 kwietnia 04.2012 – 24 czerwca 2012, Londyn 2012, s. 21–27.
- Geertz C., *Rytuał a zmiana społeczna: przykład jawański*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa: PWN 2004, s. 217–239.
- Gellner E., *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. Hołówka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1991.
- Gennep A. van, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2006, s. 30.

- Gow J., Carmichael C., *Slovenia and the Slovenes. A Small State and the New Europe*, London: Hurst&Company 2000.
- Gralińska – Toborek A., Świadomość ikonograficzna a nowoczesna praktyka artystyczna i refleksja nad sztuką, Łódź: Uniwersytet Łódzki 2004, s. 196.
- Groys B., *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Londyn/Nowy Jork: Verso 2011.
- Gržinić M., *Neue Slowenische Kunst*, w: *Histories Impossible. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, red. D. Djurić i M. Šuvaković, Cambridge, Massachusetts/ Londyn: The MIT Press, 2003, s. 246–269.
- Gržinić M., *On the Re-Politicisation of Art through Contaminantion*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 477–486.
- Gržinić M., *Sinteza: Retroavantgarda ali mapiranje postso-cjalizma*, w: *Tank!: slovenska zgodovinska avantgarda: revue internationale de l'art vivant* [katalog wystawy], red. B. Ilich Klančnik, I. Zabel, Moderna galerija Lublana, 23 grudnia 1998 – 14 marca 1999, Lublana 1998, s.141–143.
- Gržinić M., *Spektralizacja i archiwa*, w: *Irwin. Trzy Projekty/ Three Projects* [katalog wystawy], red. Milada Šlizińska, Warszawa Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski 7 grudnia 1998 – 24 stycznia 1999, s. 51.
- Gržinić M., *Uwidmowanie Europy*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 23 (3/99), s. 82–89.
- Hastrup K., *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, przeł. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008.
- Harten J., *From the Black Square to the White Flag*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 384–389.
- Hroch M., *Male Narody Europy. Perspektywa historyczna*, przeł. G. Pańko, Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich 2003.
- Hroch M., *Po co Europie potrzebny jest jeszcze naród?*, „Herito” 2012, nr 8 (3/2012), s. 14–36.
- Igor Zabel. *Contemporary Art Theory*, red. I. Španjol, Zurich: JRP/ Ringier&Les Presses du Reél 2013.

- Interpol. The Art Exhibition which divided East and West*, red. E. Čufer i V. Misiano, Lublana/Moskwa: Irwin i Moscow Art Magazine 2000.
- Irwin, *Construction relations*, w: *Irwin: Retroprincip 1983–2003* [katalog wystawy], red. I. Arns, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 26 września – 26 października 2003, Kars Ernst Osthaus-Museum, Haga 15 listopada 2003 – 04 stycznia 2004, Museum of Contemporary Art, Belgrad 17 kwietnia – 17 maja 2004, Frankfurt nad Menem: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2003, s. 152.
- Irwin, *General Introduction*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 11–14.
- Irwin. Trzy Projekty/ Three Porjects* [katalog wystawy], red. M. Śliżyńska, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski 7 grudnia 1998 – 24 stycznia 1999, Warszawa CSW 1999.
- Janevski A., *Seminarium „1968–1989”*. *Dzień trzeci. Wystawy i instytucje*, „Muzeum” 2008, nr 6 (4/08), s. 6.
- Jančar D., *Szczebel z drabiny świętego „Herito”* 2012, nr 7 (2/2012), s. 28–35.
- Jagodzińska K., *Co zostało z Europy Środkowej?*, „Herito” 2013, nr 10 (1/2013), s. 12–25.
- Jagodzińska K., *Sztuka: czy Europa Środkowa istnieje? Z profesorami Lászlo Beken i Piotrem Piotrowskim rozmawia Katarzyna Jagodzińska*, „Herito” 2011, nr 4 (3/2011), s. 78–93.
- Jakubowska A., *Feminizm i współczesna historia sztuki*, w: „Artium Quaestiones” 2009, t. XX, s. 103–114.
- Jałowiecki B., Szczepański M. S., *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa: Scholar 2006, s. 314.
- Jedliński J., *Lokalność – powszechność*, „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4, s. 74–79.
- Jergović M., *Serce i Jugosławia*, „Herito” 2012, nr 7 (2/2012), s. 22–26.
- Kaczmarek J., *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza 2001.
- Kapus S., *Myth and Slovene Art*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 377–383.

- Kasimov R., *Poetyka karnawału i obrzędów przejścia. Rozmyślenia nad pojęciem „karnawał”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 3–4, (258–259), s. 137–140.
- Kermauner T., *X + [-] 11 = ? [Tłumaczenie na język polski]*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 37–49.
- Klaić D., *Czy teatr przeczul wojnę?*, „Dialog” 2001, nr 12, s. 112–124.
- Kowalska J., *Obrzędy przejścia w rzeczywistości końca XX wieku. Wprowadzenie*, „Etnografia polska” 1999, t. 43, s. 21–32.
- Kristeva J., *Problemy strukturyzowania tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 246.
- Krivec Dragan J., *Z širokopoteżnim zamahom*, „Dnevnik” 2001, nr 331, s. 13.
- Kuczyńska A., *Status historii a przedmiot estetyki*, w: *Wizje i rewizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 14–15.
- Kuspit D., *Koniec sztuki*, przeł. J. Borowski, Gdańsk: Narodowe Centrum Kultury i Muzeum Narodowe w Gdańsku 2006.
- Kuspit D., *The New Subjectivism. Art in the 1980*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1988.
- L’Internationale. Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1968*, red. C. Höller, Zurich: JRP | Ringier 2012.
- Laibach, *10 Items of the Covenant*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 14.
- Laibach 1980 – 2009*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 186.
- Léger M. J., *Brave New Avant Garde. Essays on contemporary art and politics*, Alresford: Zero Books 2012.
- Lisowski P., *History is not given, please help us to construct it*, „Art-punkt. Opolski kwartał sztuki” 2012, nr 14, s. 13–14.
- Lovnik G., *Rozmowa ze Slavojem Žižkiem*. Społeczność obywatelskie, fanatyzm i rzeczywistość digitalna, „Magazyn sztuki” 1999, nr 20–21 (4–1/98/99), s. 45–51.

- Luković M. D., *Kryzys kosowski oczyma Serbów. Bezpośrednie przyzyny, korzenie historyczne, przebieg i konsekwencje*, Belgrad: Todra 2000.
- Marcus G. E., *Wymogi stawiane pracom etnograficznym w obliczu ogólnoświatowej nowoczesności końca dwudziestego wieku*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa: PWN 2004, s. 119–138.
- Marković I., *Postwschód i postzachód. W globalnej wiosce*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 23 (3/99), s. 74–81.
- Megla M., *Neue Slowenische Ekspert*, „Mladina” 1994, nr 3, s. 16–19
- Megla M., *Med Vzhodom in Zahodom*, „Mladina” 1992, nr 22, s. 38–40.
- Megla M., *Zapeljevanje non-stop*, „Mladina” 1991, nr 40, s. 36–39.
- Mladina Alternative. Posebna številka – Prispevki o razumevanju časa*, 25.04.2013.
- Milosavljević M., *Laibach. Na naših koncertih se pleše, kakor mi igramo*, „Delo” 1997, nr 118, s. 40.
- Mind The Map! History is not given. A critical anthology based on the symposium*, red. M. Gržinić, G. Heeg, V. Darian, Lipsk: Institute of Theater Studies of the University of Leipzig & Revolver 2006.
- Misiano V., *Confidential Community vs. the Aesthetics of Interaction*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 456–465.
- Misiano V., *Emergency Ambassadors to a State of Emergency: The NSK Embassy and The Moscow Artistic Scene of 1990s*, w: *Irwin – Time for a New State* [katalog wystawy], red. L. Džuveirović, Calvert 22, 4 kwietnia 2012 –24 czerwca 2012, Londyn 2012, s. 7–20.
- Mirzoeff N., *Podmiot kultury wizualnej*, w: „Artium Quaestiones” 2006, t. XVII, Poznań 2006, s. 250.
- Mitchell W. J. T., *Pokazując widzenie. Krytyka kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones” 2006, t. XVII, s. 273–294.
- Močnik R., *East!*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 243–248.
- Monroe A., *Interrogation Machine. Laibach and NSK*, Londyn: Massachusetts Institute of Technology – Cambridge 2005.

- Monroe A., *Kako je bil osvojen Zahod – NSK in osvajanje kulturnega prostora*, „Borec” 2004, nr 56, s. 287-296.
- Monroe A., *Laibach Kunst i sztuka całkowitej niekompatybilności*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 128–132.
- Monroe A., *NSK: The State Which Ran Away With Itself...How Is It Possible? ...*, w: *NSK Folk Art* [katalog wystawy], red. L. Džuverović, Calvert 22, 4 kwietnia 2012 – 24 czerwca 2012, Londyn 2012, s. 11–23.
- Monroe A., *Pluralni Monolit. Laibach in NSK*, Lublana: Maska 2003.
- Muka E., *Przyszłość z przeszłości i terażniejszości*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 23 (3/99), s. 62–67.
- Murawska-Muthesius K., *Introduction. Geography of art, or bordering of Other?*, w: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, red. K. Murawska-Muthesius, Warszawa: Instytut Sztuki 2000, s. 9–17.
- Murawska-Muthesius K., *Who drew the Iron Curtain? Images East and West*, w: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, red. K. Murawska-Muthesius, Warszawa: Instytut Sztuki 2000, s. 241–248.
- Muthesius S., *Kunstgeography revamped?*, w: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Warszawa: Instytut Sztuki 2000, s. 19–26.
- Myerhoff B., *Przekształcenie świadomości w przedstawieniach rytualnych: kilka myśli i problemów*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1998, nr 2 (241), s. 29–31.
- Nancy J.L., *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2002.
- Nancy J.L., *Rozdzielona wspólnota*, przeł. M. Gusin, T. Załuski, Wrocław: Dolnośląska Szkoła Wyższa 2010.
- Neue Slowenische Kunst*, Zagrzeb: Grafički zavod Hrvatske (Zagreb), Amok Books (Los Angeles) 1991.
- Neue Slowenische Kunst 1984–1992* [katalog wystawy], red. M. Dracssek, Chelsea space 20 marca – 21 kwietnia 2012, London: Chelsea space 2012.
- North M., *Sfera publiczna jako rzeźba. Od civitas idej do ornamentu z ludzkiej masy*, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 6/7 (2–3/95), s. 179–197.

- NSK *Folk Art* [katalog wystawy], red. L. Džuverović, Calvert 22 4 kwietnia – 24 czerwca 2012, Londyn: Calvert 22 2012.
- NSK *Panorama, 1997 photo: Michael Shuster*, w: +MSUM Museum of Contemporary Art Metelkova. *The Present and the Presence. Selected works from the Arteast 2000 + collection and the Moderna galerija national collection*, Lublana: Moderna galerija 2011.
- Osmanagić S., *Irwin: umetnost ali zmožnost samopromocije?*, „Nedelo” 2000, nr 12, s. 17.
- Pelko S., *Dragan Živadinov. Molitveni stroj Noordung*, „Maska” 1993; leto III/ nr 2–3, s. 22–23.
- Peraica A., *A Corruption of the “Grand Narrative of Art”*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. Irwin, Londyn: Afterall Books 2006, s. 472–476.
- Pietraszko S., *Studia o kulturze*, Wrocław: AVA 1992.
- Piotrowski P., *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postmodernistycznej Europie*, Poznań: Rebis 2010.
- Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań: Rebis 2006.
- Piotrowski P., *O dwóch głosach historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2006, t. XVII, s. 195–214.
- Piotrowski P., *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2009, t. XX, s. 60.
- Piotrowski P., *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków: Universitas 2007.
- Piotrowski P., *The geography of Central/East European Art*, w: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Warszawa: Instytut Sztuki 2000, s. 43–50.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań: Rebis 2011.
- Plakarna afera/ Poster Scandal. Dan mladosti/ Youth Day*, w: *Oblikovanje/Design: New Collectivism. Novi Kolektivizam* [katalog wystawy], red. S. Bernik, Moderna galerija Lublana, Lublana: NSK Info Center Ljubljana 1999.
- Potočnik Noordung H., *The Problem of Space Travel. The rocket motor*. Lublana: KSEVT 1929/2010.

- Przybysz P. J., *Sztuka wobec procesów globalizacyjnych*, w: *Wizje i rewizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków: Universitas 2007, s. 131–144.
- Punk je bil prej. 25 let punka pod Slovenci*, red. P. Lovšin, P. Mlakar, I. Vidmar, Lublana: Cankarjeva založba, Ropot 2002.
- Punk pod Slovenci*, red. N. Malečkar, T. Mastnak, Ljubljana: KRT 1985.
- Ranciére J., *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2007.
- Rogoff I., *Geo-Cultures. Circuits of Art and Globalization*, "Open" 2009, nr 16, s. 106–115.
- Rogoff I., *Terra infirma. Geography's visual culture*, Londyn i New York: Routledge 2000.
- Schechner R., *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen 2000.
- Sedej I., *Prostor za novo alternativo*, „Dnevnik” 1985, nr 264, s. 7.
- Skok W., *Laibach Kunst Rekapitulacja – spektakl monolitu*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 5.
- Ślōdkowski P., *Centrum a peryferie, kanon a inna historia sztuki. Prezentacja sztuki Europy Środkowej na Zachodzie na przykładzie wystaw Constructivism in Poland 1923–1926 (1973) i Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation (2001–2003)*, w: „Mishelannea” 2009, nr 5 (9), s. 78.
- Spanke D., *Irwin doesn't Believe in Deer: Irwin's Icons, Kitsch, Propaganda, and Art (2003)*, w: *Irwin: Retroprincip 1983–2003* [katalog wystawy], red. I. Arns, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 26 września – 26 października 2003, Kars Ernst Osthaus-Museum, Haga 15 listopada 2003 – 04 stycznia 2004, Museum of Contemporary Art, Belgrad 17 kwietnia – 17 maja 2004, Frankfurt nad Menem: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2003, s. 77–84.
- Spivak G. C., *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24–25, s. 196–239.
- State of emergency. A documentary of the first NSK Citizen's Congress*, red. A. Monroe, Lipsk/ Londyn: Ploettner Verlag i Poison Cabinet Press 2011.

- Subotić I., *God Lost-God Refound. Study Case of Yugoslav Contemporary Art*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 20–21 (4–1/98/99), s. 52–59.
- Szczepanik J., *Od przestrzeni do transmigracji. Tożsamość narodowa w zwierciadle kultury artystycznej na przykładzie twórczości kolektywu Neue Slowenische Kunst*, „Sprawy narodowościowe” 2012, z. 41, s. 153–166.
- Szkołut T., *Estetyka współczesna a „polityka tożsamości”. Konserwatywny vs. liberalny dyskurs o sztuce*, w: *Wizje i rewizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków: Universitas 2007, s. 91–103.
- Sztabiński G., *Idea wspólnoty sztuki w wieku awangardy*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków: Universitas 2006, s. 43–60.
- Sztabiński G., *Wspólnota, sztuka, estetyka*, w: *Wizje i rewizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków: Universitas 2007, s. 119–130.
- Szyjewski A., *Człowiek w drodze do życia sakralnego: sacrum, rytuał i symbol w koncepcji Viktora Turnera*, w: Victor Turner. *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Kraków: Nomos 2006, s. II – XXXII.
- Świdziński J., *Sztuka i jej kontekst*, Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim i MCSW Elektrownia w Radomiu 2009.
- Škrabec S., *Geografia wyobrażona*, „Herito” 2011, nr 2 (1/2011), s. 4–19.
- Škrabec S., *Balkańska walka z przestrzenią*, „Herito” 2012, nr 7 (2/2012), s. 38–44.
- Štefančič M. Jr, *Teror Zgodovine: Kako je Laibach na začetku osemdesetih premaknil nacijo, partijo in filozofijo*, Lublana: UMco d. d. 2012.
- Šutej Adamič J., *Irwin. Slikarski kolektiv*, „Deloskop” 2004, nr 30, s. 14–17.
- Šutej Adamič J., *Irwini v napomembnejših svetovnih muzejih. Kdo Jim je verjel?*, „Aerodrom Ljubljana” 1996, nr 5 (1/96), s. 24–25.
- Šuvaković M., *Art as Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mittleuropa and the Balkans*, w: *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, red. A. Erjavec, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2003, s. 90–134.

- Šuvaković M., *Impossible Histories*, w: *Histories Impossible. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, red. D. Djurić, M. Šuvaković, Cambridge, Massachusetts/ Londyn: The MIT Press: 2003, s. 2–34.
- The Present and Presence. Selected works from the Arteast 2000+ collection and the Moderna galerija national collection* [katalog wystawy], red. I. Španjol, Muzeum Sztuki Współczesnej w Lubalnie, Muzeum Sztuki Współczesnej Metelkova, Lublana 17 kwietnia – 28 października 2012, Lublana: Moderna galerija Lublana 2012.
- Tibi B., *Fundamentalizm religijny*, przeł. J. Danecki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1997.
- Todorova M., *Balkany wyobrażone*, przeł. P. Szymor, M. Budzińska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2008.
- Todorova M., *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment by Larry Wolff*, „Slavic Review” 1997, nr 1, s. 124–126.
- Tvoje vstajenja Dan. Okroglja miza o plakatni aferi*, „Mladina” 1987, nr 10, s. 8–13.
- Toruńczyk B., *Zagadka Malewicza*, „Gazeta wyborcza” 2009, wyd. 17.12.2009 (archiwum).
- Turner V., *Liminalność i communitas*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa: PWN 2004, s. 240–266.
- Turner V., *Czy istnieją uniwersalia widowiskowe w micie, rytuale i teatrze?*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 3–4 (258–259), s. 53–59.
- Turner V., *Gry społeczne, pola i metafory: Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005.
- Turner V., *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przekł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa: Volumen 2005.
- Turner V., *Pomiędzy (betwixt and between): faza liminalna w Rites de Paassage*, w: *Las symboli: aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, Kraków 2006, s. 111–131.
- Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2010.

- Turner V., *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, „Dialog” 1988, nr 9, s. 97–115.
- Turowski A., *Fenomen nieostrości*, „Artium Quaestiones” 2009, t. XX, s. 75–102.
- Turowski A., *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa: PWN 1990.
- Ugresic D., *Kultura kłamstwa*, przeł. D. J. Ćiričić, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2006.
- Weibel P., *ArtEast: Retroavantgarde (2001)*, w: *Irwin: Retroprincip 1983–2003* [katalog wystawy], red. I. Arns, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 26 września – 26 października 2003, Kars Ernst Osthause-Museum, Haga 15 listopada 2003 – 04 stycznia 2004, Museum of Contemporary Art, Belgrad 17 kwietnia – 17 maja 2004, Frankfurt nad Menem: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2003.
- Wiatr J. J., *Słowenia: przykład udanej transformacji*, Warszawa 1998.
- Wilkoszewska K., *Wizje i re-wizje. Wprowadzenie*, w: *Wizje i re-wizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków: Universitas 2007, s. VI.
- Wolff L., *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Calif.: Stanford University Press 1994.
- Vogelink B., *Total Recall*, w: *Who if not we should at least try to imagine the future of all this? 7 episodes on (ex)changing Europe*, red. M. Hlavajova i J. Winder, Amsterdam: Artimo 2004.
- Vojnović G., *Czefurzy raus!*, przeł. T. Łukaszewicz, Gdańsk: Wydawnictwo Międzymorze 2010.
- XY-nierozwiązany. Laibach, 23.06.1983, TV Tednik, Lublana*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 32.
- Zabel I., *Art and State: From Modernism to the Retroavantgarde*, w: *Contemporary Art Theory*, red. I. Španjol, Zurich/ Dijon: JRP/Ringer & Les Presses du Réel 2012.
- Zabel I., *Body Art in Slovene Art: 1960s to 1980s*, w: *Contemporary Art Theory*, red. I. Španjol, Zurich/ Dijon: JRP/Ringer & Les Presses du Réel 2012, s. 200–208.

- Zabel I., *Icons by Irwin*, w: *Contemporary Art Theory*, red. I. Španjol, Zurich/ Dijon: JRP/Ringer & Les Presees du Réel 2012.
- Zabel I., *Icons by Irwin (2003)*, w: *Irwin: Retroprincip 1983–2003* [katalog wystawy], red. I. Arns, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 26 września – 26 października 2003, Kars Ernst Osthaus-Museum, Haga 15 listopada 2003 – 04 stycznia 2004, Museum of Contemporary Art, Belgrad 17 kwietnia – 17 maja 2004, Frankfurt nad Menem: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2003, s. 77–84.
- Zabel I., *Towards Zero Gravity: The Meanings of Gravity and Dematerialization in Modern and Contemporary Slovene Art*, w: *Towards zero gravity. Težnost v slovenski likovni umetnosti 20. in 21. stoletja. Gravity in Slovene Fine Art in the 20th and 21st Centuries. Schwerkraft in den slowenischen bildenen Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts* [katalog wystawy], red. B. Rogina, Moderna galerija Ljubljana, Lublana 2005, s. 68–84.
- Zajc M., *Nova Slovenska Umetnost*, „Mladina” 1990, nr 1, s. 40–41.
- Zalar V., *Laibach odgovarja Slovincu*, „Slovenec” 1994, nr 6, s. 3.
- Zeidler-Janiszewska A., *O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs” t. IV, s. 151.
- Žižek S., *Dlaczego Laibach i NSK nie można nazwać faszystami*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 94.
- Žižek S., *List z daleka*, w: *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacja/Recapitulation* [katalog wystawy], red. N. Henning, W. Skok, Muzeum Sztuki w Łodzi 26 maja – 23 sierpnia 2009, Łódź 2009, s. 98–99.

Źródła internetowe:

- Akademia Otwarta. Wykład Irit Rogoff 27.01.2012*, [online] <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-akademia-otwarta12> [dostęp 01.07.2013].
- Anacronism. Mieke Bal & Michele Williams Gemaker. Didaktika MGB 2010*, [online] <http://www.youtube.com/watch?v=GuFco-A8gYOI> [dostęp 01.07.2013].

- Badovinac Z., Čufer E., Freire C., Groys B., Harrison C., Havránek V., Piotrowski P., Stipančić B., *Conceptual Art and Eastern Europe: Part I*, [online] <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/> [dostęp 05.10.1977].
- Badovinac Z., Čufer E., Freire C., Groys B., Harrison C., Havránek V., Piotrowski P., Stipančić B., *Conceptual Art and Eastern Europe: Part II*, [online] http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8962432.pdf [dostęp 05.10.1977].
- Badovinac Z., *What Will the Next Revolution Be Like?*, [online] <http://www.e-flux.com/journal/what-will-the-next-revolution-be-like/> [dostęp 05.10.2013].
- Balantič P., *Kje je njeno mesto v mednarodni skupnosti?*, [online] <http://www.times.si/kultura/drzava-nsk-kje-je-njeno-mesto-v-mednarodni-skupnosti--NONE-8fa5fef516.html><http://www.veza.sigledal.org/prispevki/krst-nove-gl> [dostęp 05.10.2013].
- Benson M., *Neue Slowenische Kunst: The "State in Time"*, [online] <http://www.kinetikonpictures.com/films/state.htm> [dostęp 02.05.2011].
- Białczyński C., *Dobroslaw Wierzbowski – Tryglaw i Zurwan: trzygłowe – trzyosobowe bóstwo dawnych Słowian i Irańczyków*, [online] <http://bialczynski.wordpress.com/tag/swiatynia-ognia-i-trzyglawa-slowenia/> [dostęp 01.10.2013].
- Bojarska K., *Do Europy tak, ale razem z naszymi sąsiadami*, [online] <http://www.obieg.pl/teksty/7875> [dostęp 20.08.2013].
- Bojarska K., *Na Wschodzie dialog wciąż trwa! Wspomnienie z Ljubljany, rozmowy z WHW i Fouadem Asfourem*, [online] <http://www.obieg.pl/prezentacje/7377> [dostęp 01.10.2013].
- Boras I. A., *No fear, no Führer*, [online] <http://www.mladina.si/109360/?cookieu=ok> [dostęp 01.10.2013].
- Broz Tito J., A. Michnik, *Tito: Stalin to zbrodniarz i imperialista*, [online] http://wyborcza.pl/magazyn/1,132517,13881303,Tito__Stalin_to_zbrodniarz_i_imperialista.html [dostęp 09.05.2013].
- Čičigoj K., *Krst nove gledališke poetike*, [online] <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/krst-nove-gledaliske-poetike> [dostęp 05.10.2013].
- Darian V., *Examining the Excavations of History: Veronika Darian on the Genesis of the "Mind the Map!" Project*, [online] <http://>

- www.artmargins.com/index.php/2-articles/124-examining-the-excavations-of-history-veronika-darian-on-the-genesis-of-the-mind-the-map-project [dostęp 05.10.2013].
- Darian V., *Interview with Miran Mohar & Borut Vogeltnik. Creating Own Context(s)-Meeting of Participation*, [online] <http://www.performap.de/map2/kart/creating-the-own-context-s> [dostęp 05.10.2013].
- Domanowska E., *Intryga – Prowokacja-22.09. – 22.10.2000, Narodowe Muzeum Sztuki im. M.K. Ciurlionisa w Kownie*, [online] wolnezawody.pl/s/view-file.php?fileID=info2&profileID=133 [dostęp 01.10.2013].
- Dziamski G., *Lata dziewięćdziesiąte. Nasza postsocjalistyczna nowoczesność*, [online] <http://www.wtk.poznan.pl/Orw/Archiwum/200001019/Dziamski.html> [dostęp 19.03.2006].
- East Art Map*, [online] www.eastartmap.org [dostęp 15.06.2012].
- Eveleigh R., «Going Inside» *New exhibits revisit the city's homemade galleries*, [online] <http://other-art.rshu.ru/kv-art/moscowtime-sru.html> [dostęp 01.07.2011].
- Fałęcka K., *Kreowanie wątpliwych kontekstów*, [online] <http://obieg.pl/felieton/28861> [dostęp 12.06.2013].
- Griffin W., *NSK: Retro-Spection*, [online] <http://www.artmargins.com/index.php/archive/402-nsk-retro-spection> [dostęp 01.10.2013].
- Halawa M., *Wyobrażenia Etnograficzna w badaniach kultury współczesnej. Refleksje po projekcie „Młodzi i media”*, [online] <http://www.mim.swps.pl/halawa-wyobrazenia-etnograficzna.pdf> [dostęp 03.07.2013].
- Irwin. Like to Like*, [online] <http://www.mg-lj.si/node/706> [dostęp 01.10.2013].
- Janevski A., *“Kiedy rano otwieram oczy widzę film”. Eksperyment w sztuce Jugosławii lat 60. i 70.*, [online] <http://artmuseum.pl/pl/publikacje/red-ana-janevski-kiedy-rano-otwieram-oczy-widze-film> [dostęp 05.10.2013].
- Jacob M. J., *Transnational/Irwin Live. Wywiad z grupą IRWIN*, [online] http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_21/archiwum_nr20-21_tekst_5.htm [dostęp 05.10.2013].
- Kolenda K., *Kuratorowanie Wschodu*, w: *Rozmawiając o wystawie/ Talking about exhibiton*, red. M. Hussakowska, Kraków: 2012,

- s. 194, [online] <http://www.worldofart.org/aktualno/wp-content/publikacje/Talking-about-Exhibition.pdf> [dostęp 01.09.2013].
- Kopaliński W., *Retro-Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, [online] <http://www.slovník-online.pl/kopalin-ski/FB2EA26FE5A6A179C12565860067B4C9.php>. [dostęp 01.07.2012].
- Kowalska J., *Znaczenia awangardy*, [online] <http://www.obieg.pl/ksi-%C4%85%C5%BCki/5613> [dostęp 01.06.2013].
- Krakowski P., *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, [online] http://czytelnia.onet.pl/0,1091315,1,do_czytania.html [dostęp 01.06.2013].
- Laibach, *Laibach. The Influencers Festival 2006*, [online] <http://theinfluencers.org/en/laibach> [dostęp 15.03.2012].
- Leśniak A., *Antropologia na gruzach historii. Recenzja „Antropologii obrazu” Hansa Beltinga*, [online] <http://www.obieg.pl/ksi-%C4%85%C5%BCki/5627> [dostęp 01.07.2013].
- Livius. *Articles on Ancient History*, [online] <http://www.livius.org/li-ly/livy/periodic/periodic048.html> [dostęp 01.10.2013].
- McGrady C., *The State As Utopian Gesamtkunstwerk. A Summary of the First NSK Citizens' Congress in Berlin*, [online] <http://www.brooklynrail.org/2011/06/express/the-state-as-utopian-gesamtkunstwerk-a-summary-of-the-first-nsk-citizens-congress-in-berlin> [dostęp 26.08.2011].
- Markovski M., *Space Art. What is it?*, [online] http://www.michael-markowsky.com/Space_Art_History.htm [dostęp 02.10.2013].
- Hansi Momodou L., *Towards a Double Consciousness: NSK Passport Project*, [online] <http://www.scribd.com/doc/48722144/CCA-Lagos-Newsletter-10-Sept-Dec2010> [dostęp 02.10.2013].
- Monroe A., *Irwin/NSK in Glasgow: April 1997*, [online] <http://www.gla.ac.uk/~dc4w/laibach/irwglasgow97.html> [dostęp 10.05.2010].
- Laibach history and interview*, [online] http://www.dailymotion.com/video/x10g9m_laibach-history-and-interview_music [dostęp 05.10.2013].
- Navarrete Cardona S., *¿Más allá del enfoque! Edward Soja y la Geografía contemporánea* [online] <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/27186/27457> [dostęp 01.07.2013].

- Novi Kolektivizem*, [online] http://www.culture.si/en/Novi_kolektivizem_%28NK%29 [01.09.2013].
- Olechnicki K., *Teoria, praktyka i sztuka eseju fotograficznego*, [online] www.koran.yoyo.pl/files/Krzysztof%20Olechnicki.pdf [dostęp 10.06.2013].
- Pabijanek K., *Białe plamy i czarne kwadraty, albo konstruowanie mapy Europy Wschodniej*, [online] <http://www.obieg.pl/artmix/4158> [dostęp 03.10.2013].
- Piotrowski P., *W stronę nowej geografii artystycznej*, [online] http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_19/archiwum_nr19_tekst_4.htm [dostęp 20.09.2013].
- Pojmovnik slovenske umetnosti. Kosmokinetični kabinet Noordung*, [online] http://www.pojmovnik.si/koncept/kozmokineticni_kabinet_noord/#sthash.7qvVzz1h.dpuf [dostęp 02.10.2013].
- Ponger L., *ImagiNative*, [online] <http://lislponger.com/imaginative/hm/013/page-e.htm> [dostęp: 12.09.2013].
- Postgravity art by Delak*, [online] <http://www.postgravityart.org/> [dostęp 10.07.2013].
- Puncer M., *Eastern-Western Fantasies: A Reflection on some new strategic links of contemporary art and cultural practices with the aesthetical and the political*, [online] <http://www.sanart.org.tr/PDFler/90.pdf> [dostęp 10.09.2013].
- Radial, *Words from Africa*, [online] <http://www.radial.gr/en/project/words-africa/> [dostęp 01.08.2012].
- Towards a Double Consciousness: NSK Passport project*, [online] <http://times.nskstate.com/towards-a-double-consciousness-nsk-passport-project/comment-page-1/#comment-2486> [dostęp 02.10.2013].
- Sandomirskaja I., *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, [online] <http://www.artmargins.com/index.php/4-books/140-east-art-map-contemporary-art-and-eastern-europe-> [dostęp 01.10.2013].
- Semka P., *Sztuka i propaganda*, [online] http://www.rzeczpospolita.pl/dodatki/plus_minus_070210/plus_minus_a_3.html [dostęp 20.09.2010].
- Spiekier S., N. Petrešin-Bachelez, *Creating Context: Zdenka Badovinac on Eastern Europe's Missing Histories (Interview)*, [online] <http://>

- www.artmargins.com/index.php/5-interviews/497-creating-context-zdenka-badovinac-on-eastern-europes-missing-histories-interview [dostęp 01.10.2013].
- Swoboda B., *Zniewalająca siła ekfrazy. (Rzecz o zmaganiach słowa i obrazu w poglądach W.J.T. Mitchella)*, [online] <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/2102/1/041-050.pdf> [dostęp 01.07.2013].
- Szczepanik J., *Ekspozycje w ramach londyńskiej wiosny Neue Slowenische Kunst. Czas na nowe państwo!*, [online] <http://www.obieg.pl/teksty/25644> [dostęp 01.09.2013]
- Szczepanik J., *Nad-identyfikacja jako strategia nie-ironiczna* [online] <http://magazynsztuki.eu/index.php/teksty/128-neue-slowenische-kunst> [dostęp 01.10.2013].
- The Official Pages of the NSK State Passport Office*, [online] <http://www.passport.nsk.si/en/> [dostęp 02.10.2013].
- Trampuš J., *Plakatna afera*, [online] http://www.mladina.si/tehdnik/200720/clanek/nar--obletnica-jure_trampus/ [dostęp 02.02.2012].
- Turowski M., *James M. Blaut. Teoria rasizmu kulturowego*, [online] <http://www.turowski.uni.wroc.pl/blaut-rasizm.htm> [dostęp 05.07.2013].
- Zmyślony I., *Polska sztuka z perspektywy Niemiec. Co w nas kręci?*, [online] <http://www.obieg.pl/teksty/287233> [dostęp 01.05.2013].

Dodatkowe źródła audiowizualne

- 1st NSK Citizens' Congress*, film dokumentalny Irwin we współpracy z Igorem Zupe (premiera marzec 2013).
- Gržinić M., (wypowiedź radiowa), „Radio Slovenija 1”, 18.03.2000, „Kulturna Panorama”.
- Kosmokinetični Balet Molitveni Stroj Noordung / Prayer Machine Noordung*, 1993/2007. Zapis spektaklu przygotowanego we współpracy z Słoweńskim Narodowym Teatrem, Operą i Baletem oraz Cankarjev dom Lublana-Centrum Kulturalnym i Kon-

gresowym. Choreografia: V. Bassara, muzyka: 600, 000 V.K.,
Postprodukcja: Studio Meg Lublana.

NSK passport holders, projekt Irwin zrealizowany w Berlinie w dn.
1–3.07.2008 przez E. Hansena, wyprodukowany przez Irwin
i Nordcross (I. Zupe, M. Turšič, D. Burnik).

NSK passport holders, projekt *Irwin* zrealizowany w Londynie w dn.
5–7.05.2007 przez E. Hansena (współpraca J. Boticello). Mate-
riał nieedytowany.

NSK passport holders, projekt Irwin zrealizowany w Sarajewie 28–
29.09.2007 przez E. Hansena, edytowany przez Irwin i Nord-
cross (I. Zupe, D. Burnik).

Materiał zdjęciowy udostępniony został dzięki uprzejmości:

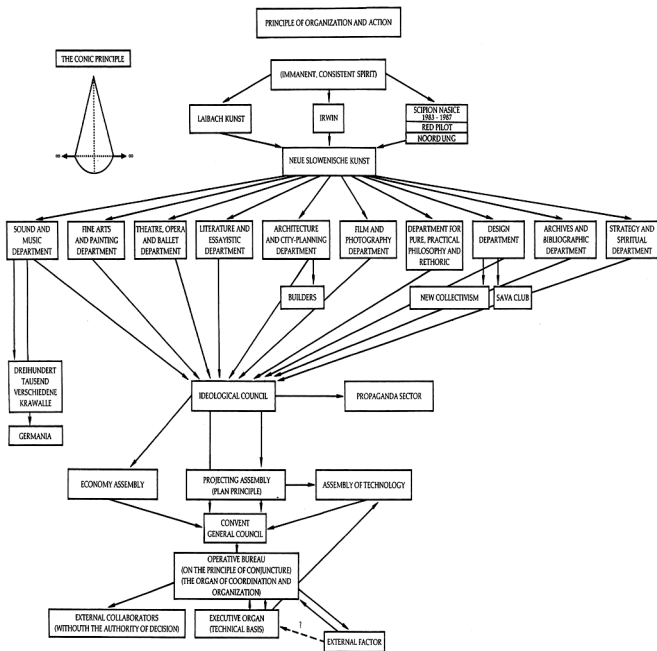
Darko Pokorna (Nowy Kolektywizm): 1–4, 18, 22, 24–30, 48–51, 53

Mirana Mohara (Irwin): 5–16, 19–20, 41–47

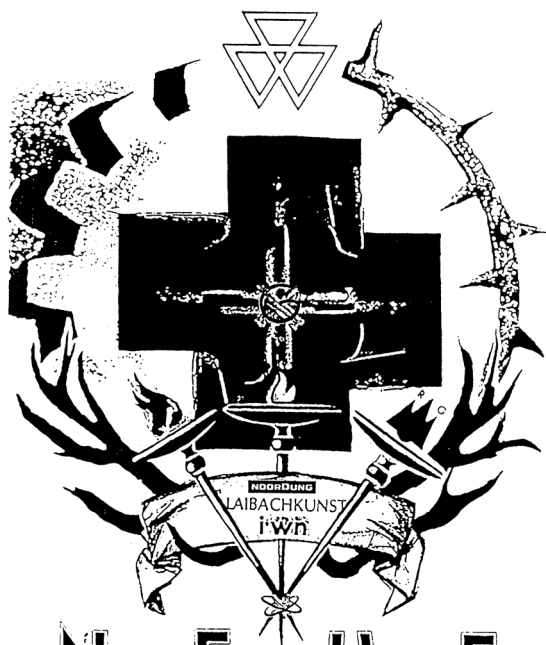
Grupy Laibach: 31–40

Galerii Chelsea space (Londyn): 17, 21

Galerii Calvert 22 (Londyn): 54



1. *Organigram* Neue Slowenische Kunst – schemat organizacyjny i funkcyjny, 1984. Wzorowany na schemacie Laibach Kunst z 1982 roku



NEUE
SLOWENISCHE
KUNST

2. Logo Neue Slowenische Kunst, Lublana, 1983



3. Logo NSK, 1992



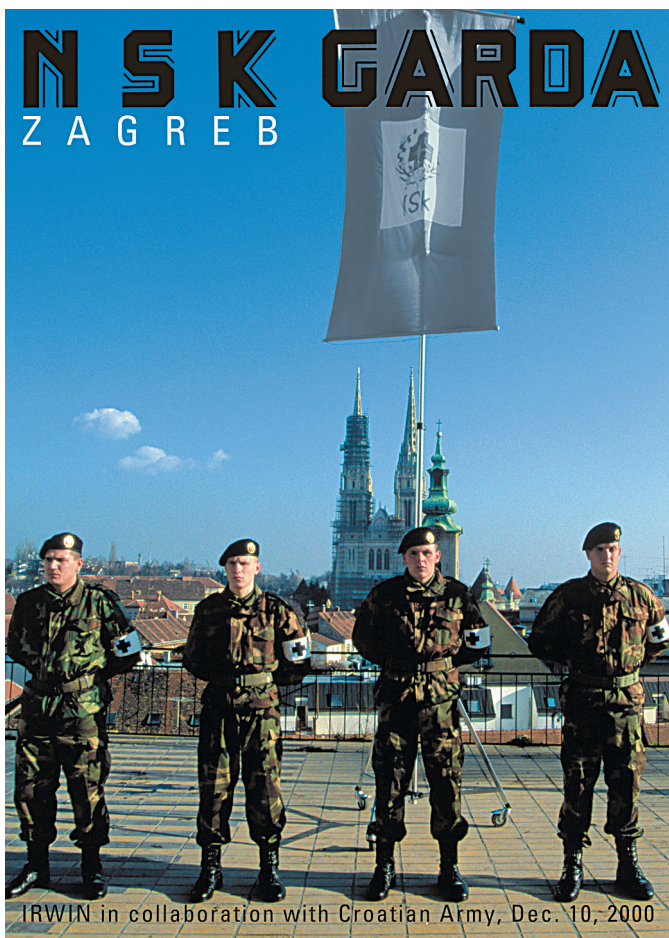
4. Kolektyw Neue Slowenische Kunst, 1986. Cankarjev dom, Lublana, 1986



5. Irwin, *Like to Like*, Mount Triglav, 2004



6. Irwin, *Retroavantgarde*, 1997



IRWIN in collaboration with Croatian Army, Dec. 10, 2000

7. Irwin we współpracy z Armią Chorwacką, NSK Garda Zagreb, 2000



8. Irwin we współpracy z Armią Kosowa, *NSK Garda Priština*, 2002

NSK GARDA

SARAJEVO



IRWIN in collaboration with Bosnian Army, February 8, 2006

9. Irwin we współpracy z Armią Bośniacką, *NSK Garda Sarajevo*, 2006



10. Irwin, *Tajemnica czarnego kwadratu*, 1995, fot. Andres Serrano



11. Irwin, *Slovenske Atene – Polja* (*Słoweńskie Ateny – Pola*), 1987.
Serię tworzyło pięć przedstawień (*Pola, Morze, Las, Kras, Alpy*)



12. Irwin, Lublana 1997 – Irwin, *Transcentrala*, New York, Moscow, *NSK Panorama*, Ljubljana, 1992–1997



13. Irwin, *Malevič med dvema vojnama* (*Malevich między dwiema wojnami*), 1984-1986, z serii *Was ist Kunst?*



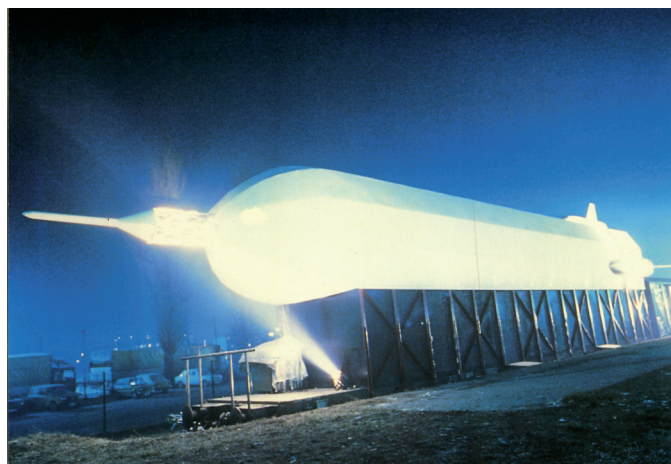
14. Irwin, *Transcentrala*, 1993



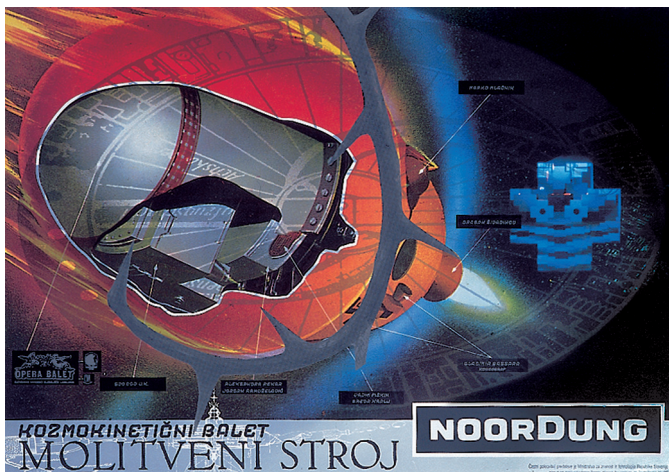
15. Gledališče Sester Scipion Nasice, *Retrogardistični Dogodek Marija Nablocka*, 1985



16. Gledališče Sester Scipion Nasice, *Retrogardistični Dogodek Marija Nablocka*, 1985



17. Kosmokinetično Gledališče Rdeči Pilot, *Dramski Observatorij Zenit*, grudzień 1988, arch. David Gothard, Londyn



18. Nowy Kolektywizm, Plakat, *Molitveni stroj Noordung* (*Maszyna do modlitwy Noordunga*), Cankarjev dom – Centrum Kulturalno – Kongresowe i Narodowa Opera Słoweńska, Lublana, 1993



19. Gledališče Sester Scipion Nasice, *Krst pod Triglavom* (*Chrzest pod Triglavem*), Cankarjev dom, Lublana, 1986, arch. David Gothard, Londyn



20. Gledališče Sester Scipion Nasice, *Krst pod Triglavom (Chržest pod Triglavem)*, Cankarjev dom, Ljubljana, 1986, arch. David Gothard, Londyn



21. Gledališče Sester Scipion Nasice, *Krst pod Triglavom (Chržest pod Triglavem)*, Cankarjev dom, Ljubljana, 1986, arch. David Gothard, Londyn



22. Nowy Kolektywizm, *Dan Mladosti*, 1987



23. *Biomehantični projekt Noordung/ Biomechaniczny projekt Noordung*, 1995–2045, 1999, fot. Joanna Szczepanik. Praca umieszczona na wystawie w Modernej galeriji w Lublanie



24. *Nowy Kolektywizm, Poczta NSK, Poczta Główna w Lublanie*, ul. Čopova 11, 9 listopada – 31 grudnia 1994



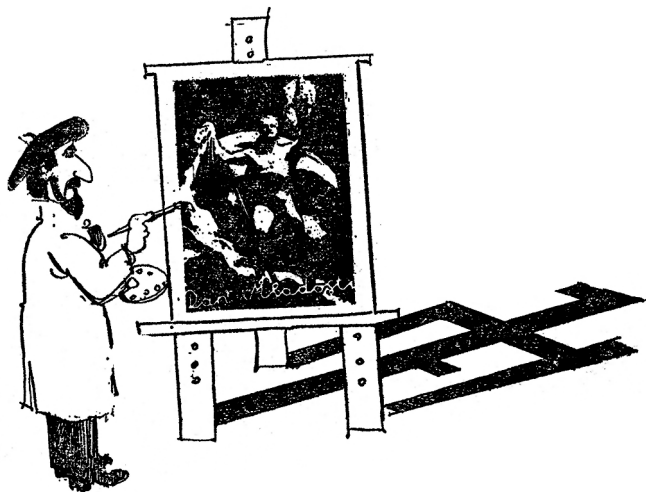
25. Nowy Kolektywizm, *Poczta NSK*, Poczta Główna w Lublanie, ul. Čopova 11, 9 listopada – 31 grudnia 1994



26. Nowy Kolektywizm, *Poczta NSK*, Poczta Główna w Lublanji, ul. Čopova 11, 9 listopada – 31 grudnia 1994



27. Nowy Kolektywizm, Lepienie plakatów podczas wojny dziesięciodniowej, 1991



Ранко ГУЗИНА

29. Reakcja na plakat Nowego Kolektywizmu na Dan Mladosti, Karikatura w dzienniku *Vjesnik*, 1 marca 1987



30. Reakcja na plakat Nowego Kolektywizmu na Dan Mladosti, Karikatura w dzienniku *Večer*, 5 marca 1987

G A L E R I J A Š K U C



Ausstellung
Laibach kunst

21. APRIL 1983 / OTVORITEV 18⁰⁰ ZATVORITEV 22⁰⁰ /
STARI TRG 21 / LJUBLJANA

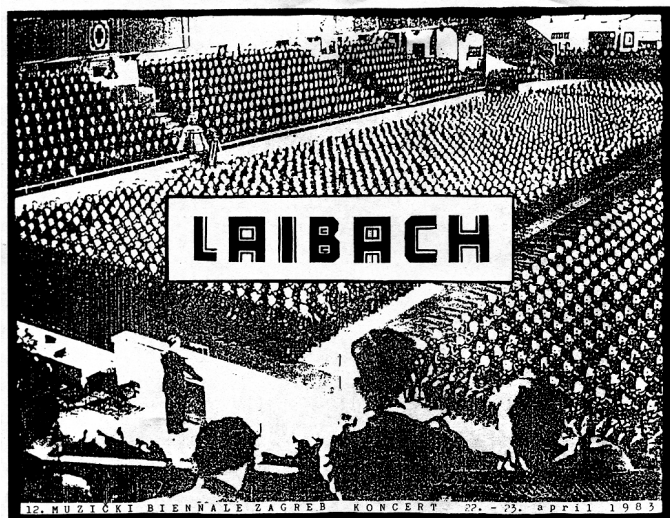
31. Laibach, *Ausstellung Laibach Kunst* – Pijača kave, Galerija ŠKUC, Lublana, 1983



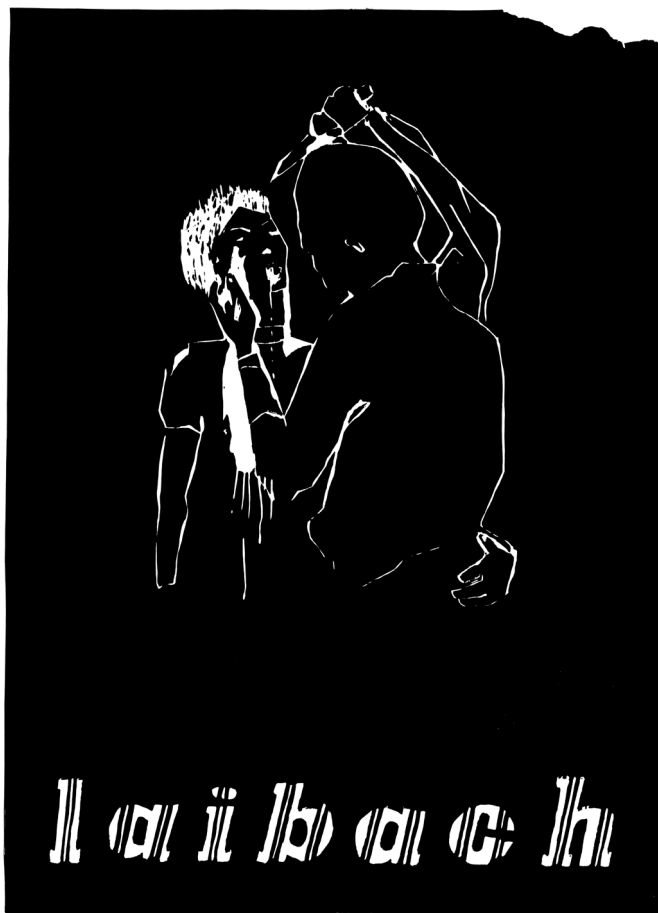
32. Laibach, *The Occupied Europe Tour* [Tournée po okupowanej Europie], 1983



33. Laibach, *Zmultiplikowany metalowiec z jeleniem* [fragment], 2009. Instalacja zaprezentowana po raz pierwszy na wystawie *Ausstellung Laibach Kunst* w 1982 roku w ŠKUC w Lublanie



34. Laibach, *Biennale Muzyczne Zagrzeb*, 1983

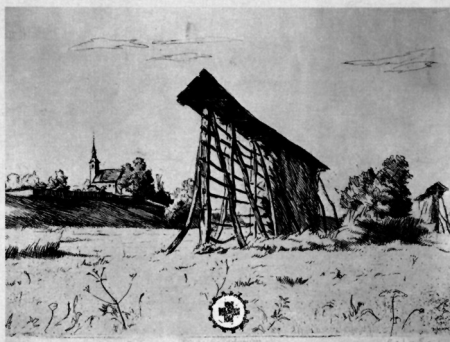


35. Laibach, *Šmiertelny taniec*, Trbovlje, 1980



36. Wywiad telewizyjny Laibach, ŠKUC, Lublana, 1983, fot. Joco Žnidaršič

LAIBACH

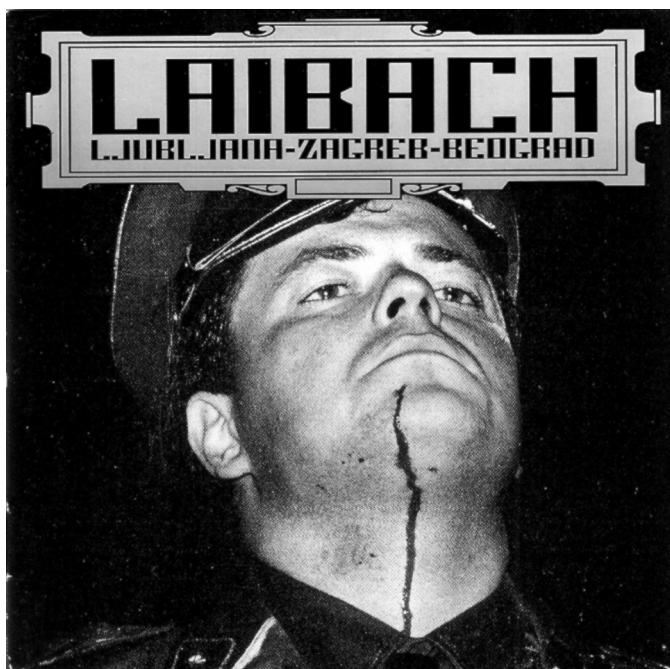


REKAPITULACIJA 1980–84

**PREŠLA BO SODBA VEKA
IN NAŠIH DNI STREMLJENJE,
IN NAROD VSTAL BO SLAVEN
V MOGOČNO POMLAJENJE!**

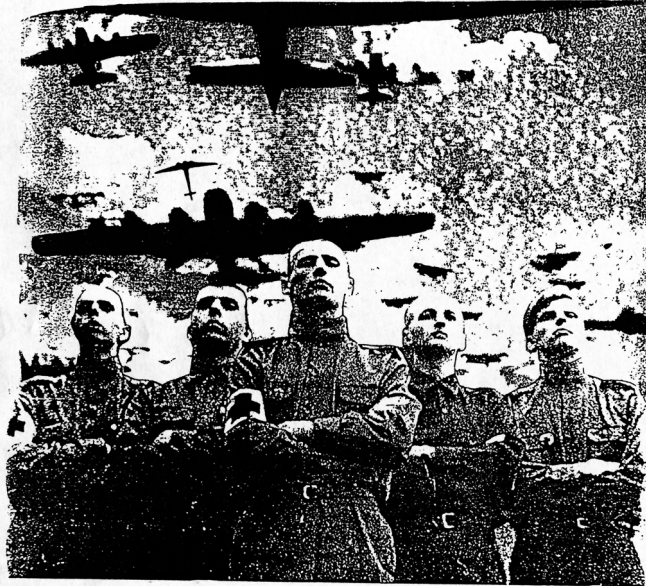
WALTER ULBRICHT SCHALLFOLIEN

37. *Rekapitulacija 1980–1984*, okładka płyty, Walter Ulbricht Schallfolien, Hamburg, 1985



38. Tomaž Hostnik (Laibach). Laibach na *Festiwalu Novi Rock* w Lublanie we wrześniu 1982, fot. Jane Štravs. Okładka płyty *Ljubljana, Zagreb, Beograd*, Londyn, 1993

DIE ERSTE BOMARDIERUNG!



LAIBACH

ÜBER DEM DEUTSCHLAND

39. Laibach, *Die erste Bomardierung!* [Pierwsze bombardowanie!], 1983



40. Laibach Kunst, *Ceci n'est pas Malevich*, 2011



41. Irwin, *NSK Embassy Moscow (NSK Ambasada Moskwa)*, Galeria Regina, Apt-Art, Moskwa, 1992



42. Irwin, *NSK Embassy Moscow (NSK Ambasada Moskwa)*, Galeria Regina, Apt-Art, Moskwa, 1992, fot. Jože Suhadolnik



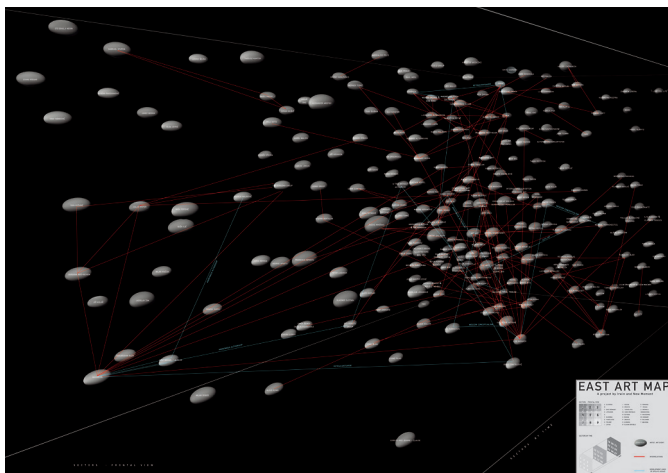
43. Irwin, *NSK Embassy Moscow (NSK Ambasada Moskwa)*, Galeria Regina, Apt-Art, Moskwa, 1992, fot. Jože Suhadolnik



44. Irwin, NSK Ambasada Moskwa: wieszanie flagi, Moskwa, 1992



45. Irwin i Michael Benson, *Black Square on Red Square* (Czarny kwadrat na Placu Czerwonym), Moskwa, 1992, fot. Kinetikon Pictures. (W ramach serii: *Transcentrala, New York, Moscow, Ljubljana*, 1992–1997)



46. Irwin, *East Art Map*, 2002, we współpracy z New Moment (sieć internetowa)



48. Nowy Kolektywizm, *Become a Citizen...*, NSK Info Center Ljubljana, 1994



49. Nowy Kolektywizm, Biuro paszportowe NSK Ateny, 2009



50. Paszporty NSK, 1993



51. NSK Država Sarajevo, Teatr Narodowy Sarajevo, 1995



52. Irwin, *Czas na nowe państwo*, w ramach wystawy w galerii Calver 22, Londyn, 2012, fot. Joanna Szczepanik



53. Członkowie NSK podczas First NSK Citezn's Congress, Berlin, 2010



54. NSK Folk Art, Widok ogólny. Calvert 22, Londyn, 2012