

NSK

OD KAPITALA DO KAPITALA
NEUE SLOWENISCHE KUNST
DOGODEK ZADNJEGA DESETLETJA JUGOSLAVIJE



Vodič po razstavi

NSK

OD *KAPITALA* DO KAPITALA

11. maj – 16. avgust 2015
Moderna galerija, Ljubljana
Kustosinja: Zdenka Badovinac

Uvod	7	7 IRWIN, <i>NSK ambasada Moskva – Interierji</i>	35
Neue Slowenische Kunst		8 IRWIN, <i>Was ist Kunst</i>	35
1 NSK, Iz interne knjige zakonov, Konstitucija članstva in osnovne dolžnosti članov NSK	14	Laibach	
2 Organigram NSK-ja	17	1 Laibach, <i>Alternativa slovenski kulturi</i>	39
3 Tomaž Mastnak, Osemdeseta leta: retroprihodnost	18	2 Laibach, <i>Ausstellung Laibach Kunst, SKC</i>	40
4 NSK država v času	18	3 Laibach, <i>Žrtve letalske nesreče</i>	40
5 <i>NSK ambasada Moskva</i> , organiziral IRWIN	19	4 Laibach, <i>Ausstellung Laibach Kunst, ŠKUC</i>	41
6 Laibach, <i>Geburt einer Nation</i>	20	5 Laibach, <i>Ausstellung Laibach Kunst, SKC</i>	42
7 IRWIN in Michael Benson, <i>Black Square on Red Square</i>	20	6 Nastop Laibacha na festivalu <i>Novi rock</i>	43
8 GSSN, <i>Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom</i>	21	7 Laibach, koncert <i>Dotik zla</i>	43
9 Institucionalna gradnja	22	8 Laibach, <i>Ausstellung Laibach Kunst – Režimska transavantgarda</i>	44
10 Člani NSK-ja, fotografije 1984–1992	24	9 <i>Totalitarizem, Nova revija</i>	45
11 Marina Gržinić in Aina Šmid, <i>Transcentrala (Neue Slowenische Kunst država v času)</i>	24	10 Laibach, <i>Ausstellung Laibach Kunst – Monumentalna retroavantgarda</i>	45
12 Trije projekti <i>Kapital</i>	25	11 Laibach, <i>Mi kujemo bodočnost</i>	46
13 Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot, <i>Dramski observatorij Kapital</i>	25	12 Laibach in TV Ljubljana, <i>XY-nerešeno</i>	47
14 Laibach, <i>Kapital</i>	26	13 Laibach, <i>Documents. Occupied Europe</i>	47
15 IRWIN, <i>Kapital</i>	27	14 Laibachovi nastopi v Nemčiji	48
IRWIN		15 Laibach, <i>No Fire Escape in Hell</i>	49
1 IRWIN, Zgodnji projekti z grafiti	30	16 Prepoved imena Laibach	49
2 IRWIN, <i>Back to the USA</i>	31	17 Laibach, jugoslovanska turneja <i>Sympathy for the Devil</i>	50
3 IRWIN, <i>Rdeči revirji</i>	32	18 Diskografija	51
4 IRWIN–OHO, <i>Svoji k svojim</i>	32	19 Videospoti skupine Laibach	62
5 Fra-Yu-Kult	33		
6 IRWIN, <i>Slovenske Atene</i>	34		

Gledališče sester Scipion Nasice, Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot in Kozmokinetični kabinet Noordung	
Gledališče sester Scipion Nasice	
1 <i>Retrogardistični dogodek Hinkemann</i>	65
2 <i>Retrogardistični dogodek Marija Nablocka</i>	65
3 <i>Akt samouničenja: Umetniški dogodek Dan mladosti</i>	66
Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot	
4 <i>Dramski observatorij Fiat</i>	66
5 <i>Baletni observatorij Fiat</i>	67
6 <i>Baletni observatorij Zenit</i>	68
7 <i>Dramski observatorij Zenit</i>	68
8 <i>Operni observatorij Rekord</i>	68
Kozmokinetični kabinet Noordung	
9 <i>Molitveni stroj Noordung</i>	69
Graditelji, Oddelek za čisto in praktično filozofijo, Film, Novi kolektivizem in Retrovizija	
Graditelji	
1 Graditelji, natečajni projekt <i>New in the Old</i>	72
2 Graditelji, <i>Kostnica za Slovenijo</i>	72
3 Graditelji, projekt za opremo galerije Anonimus.....	72
Oddelek za čisto in praktično filozofijo	
4 Govori.....	73
5 Spisi.....	74
Film	
6 Film, režijska knjiga za domovinski film <i>Iz ust živali</i>	75
7 Film (Igor Zupe), <i>Lepota in narod</i>	75
Novi kolektivizem	
8 NK, plakati Laibach Kunsta	77
9 Plakatna afera	77
10 NK, serija katalogov IRWIN.....	78
11 NK, gledališki plakati	79
12 NK, naslovnice <i>Mladine</i>	79
13 NK, vojni plakati	80
Retrovizija	
14 Retrovizija (Peter Vežjak), <i>NSK Obzornik</i>	81

Uvod

Razstava *NSK od Kapitala do kapitala* je prvi veliki muzejski projekt kolektiva Neue Slowenische Kunst (NSK). Njena postavitev sledi dogodkom posamičnih skupin od prve trboveljske plakatne afere skupine Laibach leta 1980 do leta 1992, ko se je ta veliki umetniški kolektiv preobrazil v NSK državo v času.

Z naslovom *NSK od Kapitala do kapitala* se razstava vrača v družbenopolitični kontekst turbulentnih osemdesetih let, ko se je rušil stari red in začel čas najbolj totalnega sistema dotlej, globalnega kapitalizma. Vse prepogosto se delo NSK-ja povezuje zgolj s kontekstom propadajoče Jugoslavije in s socializmom, zanemarljivo pa se tako njegova umetniška refleksija, refleksija širših globalnih procesov kot tudi osnovni namen teh umetnikov: izgradnja nove umetniške konstelacije, s katero bi suvereno vstopili v mednarodne dialoge.

NSK je bil v zadnjem desetletju Jugoslavije vsaj v enaki meri kritik prihajajočega globalnega kapitalizma kot kritik propadajočega socializma. Pri tem je treba poudariti, da se je pri obravnavi socializma bistveno razlikoval od njegove liberalistične kritike.

Leta 1982 je Laibach natisnil plakat z naslovom *Smrt ideologije*, na katerem so poleg Laibachovega križa še štirje izmaličeni obrazi in podobe Marxa, Engelsa in Lenina. Kot da bi hotel reči, da se je marksistična misel spremenila v ideologijo, s katero je lahko opravil le Laibach Kunst. Ali pa kapital. Že takrat je bilo jasno, da je imel od kritike socializma na koncu dobiček le kapital, ki je preko Mednarodnega monetarnega sklada že začel »reševati«
zavožena socialistična gospodarstva. Marxov *Kapital*, njegova kritika politične ekonomije, pa ni bil osovražen samo pri kapitalistih, ampak pravzaprav tudi pri domačih komunističnih voditeljih. Znano je, da so bili najostrejši kritiki socializma in njegovih zastranitev levičarji sami, in to še zlasti tisti intelektualci, ki so vztrajali na natančnem branju Marxa.

Odnos NSK-ja do kapitala ni enoznačen. Laibach je že od začetka osemdesetih let opozarjal na lokalno podrejenost zahodni kulturi in na logiko kapitala, v katero je bil socializem ves čas ujet; v tem si je bil Laibach edin z vso alternativno kulturo. Na prehodu iz socializma v kapitalizem se je slovenska kultura znašla v položaju, ko se je začelo po eni strani zmanjševati zaščitništvo države, po drugi pa država ni storila ničesar, da

bi se umetnikom pomagala vključiti v mednarodni umetnostni trg. NSK je želel biti ekonomsko neodvisen in tako zmanjšati vzvode državne kontrole. Razvoj lastne ekonomije je bil delno zaupan skupini Novi kolektivizem. Laibach je že zelo zgodaj stopil na mednarodni glasbeni trg, tudi IRWIN je že v osemdesetih letih razvijal strategije povezovanja z mednarodnim umetniškim trgom, v katerega se Slovenija še do danes ni vključila. Ta izključenost v praksi pomeni neenakovreden položaj v umetnostni mreži na globalni ravni. Na potrebo po intenzivnejših mednarodnih integracijah, po tem, da, denimo, Ljubljana postane kulturna prestolnica Evrope, je s svojimi akcijami opozarjal Dragan Živadinov.

Leta 1990 je Kozmokinetični kabinet Noordung (naslednik Gledališča sester Scipion Nasice in Kozmokinetičnega gledališča Rdeči pilot) naredil predstavo *Kapital*; leta 1991 je skupina IRWIN izdala knjigo in postavila razstavo *Kapital*; leta 1992 je Laibach izdal ploščo *Kapital*. S temi projekti je NSK še enkrat potrdil to, kar je naznanil že na začetku osemdesetih let: propad socializma in začetek totalnega kapitalizma, ki je še danes za mnoge družba brez alternative. Drugače od prevladujoče postmoderne umetnosti, ki je resignirano pristala na družbo brez svetle prihodnosti, se je NSK že ustanovil kot drugačna institucija in drugačna država, v konkretnem in abstraktnem pomenu besede. Trije projekti *Kapital* vsak na svoj način predvsem nadaljujejo umetniška raziskovanja posamičnih skupin, da bi s kompleksnim jezikom umetnosti hkrati opozorili tudi na kompleksnost in večpomenskost kapitala.

Kapitalov je več vrst, med drugim je NSK sam svoj kapital, prav tako njegova umetnost in njegovi principi dela. NSK-jev kapital je tudi njegova lastna kolektivnost, nalaganje energij in sinergije posameznikov, zavzetih za podobne ideje. NSK je bil v osemdesetih letih kolektiv sedmih skupin. Približno dvajset posameznikov je tvorilo jedro skupnosti, ki je v nasprotju z zlaganim uradnim kolektivizmom kolektivizem vzela zares. Ti umetniki so bili del širšega kolektivnega vzdušja na tesno povezani sceni alternativne kulture. Vrednote, ki jih je takrat razvila alternativna kultura v Sloveniji, so se v veliki meri ujemale z vrednotami novih civilnodružbenih gibanj, povezanih s kritiko obstoječega in z demokratizacijo družbe. Alternativna kultura in civilnodružbena gibanja so skupaj razvili močno vzporedno javno sfero. Večina gibanj je bila levo usmerjena in kritična do obstoječega socializma, vendar brez jasne vizije, kaj naj bi mu sledilo. Lahko bi rekli, da je bil vsaj na estetski ravni NSK zmožen artikulirati tisto, česar drugi akterji

civilne družbe takrat niso zmogli. Z ustanovitvijo *NSK države v času* leta 1992 je le NSK zmožel odgovoriti na vprašanje, kakšno družbo si želimo po razpadu socializma: globalno skupnost, temelječo ne na teritorialnih ali ekonomskih principih, ampak na estetiki in mišljenju.

NSK je gradil svojo subjektiviteto z razgrajevanjem raznih travmatičnih odsotnosti v nacionalnem prostoru: odsotnosti emancipacijskega potenciala osvobodilnega boja, odsotnosti delavskih pravic, originalne nacionalne kulture, razvitega umetnostnega sistema in čvrste države. V okviru svojega estetskega koncepta je vse to poskušal nadgraditi s svojim enkratnim principom konstrukcije, ki je hkrati tudi princip dekonstrukcije. NSK je tudi sicer treba razumeti v njegovi kompleksnosti in ambivalentnosti. Nobeno njegovo delo ni zgolj nek artefakt, slika, gledališka predstava, koncert, propagandna akcija, provokacija, ampak pogosto vse to hkrati. Vsi različni mediji in postopki so spleтали celostno umetnino, *Gesamtkunstwerk*, ki je prečila meje običajnega pojmovanja umetnosti. Razstava *NSK od Kapitala do kapitala* v postavitvi razgrinja posamične dogodke in trajanja posamičnih konceptov. Kot je bilo v politični sferi to desetletje prelomno s serijo dogodkov, ki so si sledili drug za drugim do krvave jugoslovanske vojne v devetdesetih letih, je NSK z vsakim koncertom, razstavo, predstavo ali kakršnokoli drugo javno pojavitvijo sprožal procese, ki se še do danes niso ustavili. Če bi sledili filozofiji Alaina Badiouja, bi lahko rekli, da je NSK *Gesamtkunstwerk* sprožil dogodkovni, miselni prelom z obstoječim. Vsak dogodek NSK-ja je bil monolit, iz katerega so se razraščali mnogoteri pomeni, novi projekti in reference.

NSK ni bil kronist svojega časa, čeprav ga brez poznavanja družbenopolitičnega konteksta osemdesetih let ni mogoče povsem razumeti. S svojo *retrometodo* se je ves čas vračal nazaj, da bi sedanost pokazal kot ponovljeno travmo iz preteklosti in da bi si zamislil prihodnost onkraj zavoženega socialističnega sistema, pa vendar na osnovi njegove izkušnje, predvsem pa onkraj kapitalizma. NSK je zaznal realnost osemdesetih let v vsej njeni teatralnosti, v ljubezni do podob lastne generacije in subkulturne scene kot tudi v sprenevedanju vseh plasti oblasti, da še verjamejo v socializem, medtem ko je ta že postal farsa. NSK je s pretirano gesto ponovil prav dozdevno monolitnost sistema in ideologije in s tem pokazal njuno že popolno izpraznjenost. Z uprizarjanjem monolitnosti – z Laibachovimi uniformami, z disciplino biomehaničnih gibov v predstavah GSSN-ja, Rdečega pilota in Noordunga in s težkimi črnimi okvirji slik

Was ist Kunst skupine IRWIN – je v bistvu opozoril na družbo discipline in kolektivizma, ki s svojim aparatom vred izumira in hkrati postaja plen neke veliko močnejše sile, sile kapitala in vseobsegajočega tehnološkega nadzora. Zdi se, kot da bi bil NSK namerno rojen prav v Orwellovem letu, da bi zaznamoval prehod iz družbe discipline v družbo kontrole. Obenem pa ne smemo pozabiti, da si je delil kolektivni habitat tudi z ljubljansko lacanovsko šolo, zato ne preseneča, da je v svojih delih prepoznal libidinalno ekonomijo kot univerzalno podstat vsem ideologijam.

NSK ni hotel biti disidentska umetnosti. Sledeč vzhodnoevropskim avantgardnim in socrealističnim tradicijam se je odločil za na videz afirmativen pristop. Ni mu šlo za izboljšave obstoječega družbenega sistema s kritiko, ki bi bila zavezana osnovnim stališčem in vrednotam tega sistema, ampak za bolj temeljne spremembe, ki jih je predlagal z retrometodo, potujitvijo, nadidentifikacijo, apropiacijo in opozarjanjem na ekonomijo užitka. Prav v zvezi s slednjim je Slavoj Žižek označil Laibach in NSK s terminom *nadidentifikacija*. Leta 1984 je bilo jasno, da tako avtoritarni in splošno dominantni diskurz kot medijske manipulacije niso nekaj zunaj nas, ampak da smo gospodarja že ponotranjili in da zunanja prisila tako rekoč ni več potrebna. S ponavljanjem simbolov in ritualov raznih družbenih redov na koncertih, v gledaliških predstavah in na slikah ter s programskimi teksti, kodificiranim oblačenjem in obnašanjem je NSK pravzaprav izganjal duhove in oblikoval svet drugačnih pravil in dogovorov.

Čemurkoli se je NSK upiral, je to počel na dvoumen način, s sopostavljanjem navidez nasprotujočih si umetniških tradicij: nacistične poleg komunistične, realistične poleg abstraktne, zahodne poleg vzhodne. NSK se je samopoimenoval nova umetnost, a hkrati je uporabljal anahronistične podobe. Poimenoval se je Neue Slowenische Kunst, podobno naslovu »Junge slovenische Kunst«, ki ga je imela posebna izdaja nemške avantgardistične revije *Der Sturm*, v kateri se je leta 1929 predstavila mlada slovenska umetnost. Tako kot slovenski avantgardisti v dvajsetih letih prejšnjega stoletja je Neue Slowenische Kunst v osemdesetih letih odražal hotenje po delovanju v širšem mednarodnem prostoru. Mednarodnost je inherentna tako avantgardam kot sodobni umetnosti. A nemško ime kolektiva je kot v kakšnem psihoanalitičnem procesu predvsem izzivalo travmo, ki jo je povzročila več kot tisočletna nemška politična in kulturna hegemonija nad malim slovenskim narodom. »Nova nacionalna umetnost« se je tako hkrati predstavila kot mednarodna, se pravi zmožna suverenega

vstopa v mednarodno umetniško areno, in kot proizvod kulture malega naroda, ki lahko postane uspešen, samo če prepozna svoj inherentni eklekticizem, temelječ na vzhodnih in zahodnih kulturnih vplivih.

Umetnost NSK-ja bi lahko primerjali z mednarodnimi smermi, kot so apropiacijska umetnost, institucionalna kritika, relacijska umetnost, vendar vsaka od teh oznak izpusti bistveno razliko, ki jo je NSK zavaroval z lastnimi termini. NSK je postmoderni umetnosti osemdesetih let postavil nasproti svojo *retrometodo*, ki razkriva ideološke manipulacije s podobami: Laibach *retroavantgarde*, GSSN *retrogrado* in IRWIN *retroprincip*. NSK je bil drugačen od zahodne apropiacijske umetnosti, saj je z dogodki, kot sta bila s praznovanjem Titovega rojstnega dne leta 1987 povezana plakat Novega kolektivizma za dan mladosti in nerealizirani projekt GSSN-ja *Dan mladosti*, apropiiral samo državo in njene institucije. Razlikoval se je od znanih obrazcev institucionalne kritike, saj je ugotovil, da pravzaprav ni kaj kritizirati, ampak da je treba državo in institucijo šele zgraditi. V njegovih dogodkih ni sodelovala zgolj običajna umetnostna publika, ampak populacija celotne države, ki se je z ogorčenimi napadi ali s podporo odzivala na NSK-jeve provokacije in se tako ves čas opredeljevala. NSK ni bil običajna relacijska umetnost, saj je v začetku devetdesetih let s projekti, kot je bila *NSK ambasada Moskva*, ki jo je organiziral IRWIN, začel graditi skupnost, ki si je postavljala vprašanja o nujnostih vzhodnoevropskega kulturnega prostora v novih razmerah.

In kaj je lekcija NSK-ja za današnjo rabo? Na prvi pogled se zdi, da je eneskajevsko združevanje nezdržljivega postalo bistveni del sodobnega imaginarija. Po eni strani smo priča popolni izpraznjenosti simbolov, po drugi pa njihovem ponovnemu aktiviranju. Igra s simboli postaja danes podobno nevarna kot v osemdesetih letih. NSK-jevo izročilo je zato aktualnejše kot kdajkoli.

Zdenka Badovinac



Leta 1984 so tri skupine, multimedijska skupina Laibach (1980), skupina vizualnih umetnikov IRWIN (1983) in gledališka skupina Gledališče sester Scipion Nasice (1983–1987) ustanovile umetniški kolektiv Neue Slowenische Kunst (NSK). Na dan ustanovitve NSK-ja so vse tri skupine ustanovile še četrto skupino, oddelek za oblikovanje Novi kolektivizem. Pozneje so se v okviru NSK-ja oblikovali še Oddelek za čisto in praktično filozofijo, Retrovizija, Film in Graditeljji.

NSK je svoj umetniški koncept gradil po retrometodah, za katere so imele tri ustanovitvene skupine vsaka svoje posebno poimenovanje: Laibach *retroavantgar-do*, GSSN *retrogrado* in IRWIN *retroprincip*. Skupine NSK-ja svoje skupne ideje po propadu Jugoslavije in nastanku samostojne države Slovenije nadaljujejo v NSK državi v času, ustanovljeni leta 1992. NSK država v času še danes izdaja potne liste, ima svojo celotno podobo in simbole ter odpira ambasade in konzulate v različnih državah sveta.

1 NSK, Iz interne knjige zakonov, Konstitucija članstva in osnovne dolžnosti članov NSK, 1985

1.

Od člana NSK se zahteva, da je delaven, spoštljiv do obeležij in zgodovine NSK, poslušen in kooperativen v izvrševanju skupnih odločitev ter neoporečen v izvajanju občeveljavnih in tajnih zakonskih in moralnih norm NSK.

2.

Član NSK se je posebej dolžan ravnati po moralnopolitičnih, estetskih in etičnih normah, ki jih predpisuje Interna knjiga zakonov (IKZ) NSK.

3.

Član NSK se plodotvorno prilagaja okolici in je moder v pokornosti in izvrševanju oblastnih pravil, kjerkoli živi in dela; nikoli naj se brez razloga ali brez privoljenja in pooblastil Sveta organizacije (SO NSK) ne vpleta v tajna (politična) zborovanja in razne spletkarske akcije, ki bi lahko direktno ogrozile suverenost in obstoj organizacije.

4.

Pri uresničevanju skupnih ciljev in zahtevnih nalog se član organizacije – če tako zahteva položaj – okorišča z vsemi sredstvi, ki jih dopušča ali narekuje »Zakon Akcije« IKZ.

5.

Obvezni zakon za vse člane je gojenje vzajemnega spoštovanja, tovariške in bratske ljubezni, zaupanja, pomoči in požrtvovalnosti. Celotno združenje naj deluje na principih enakovrednosti in harmoniji notranjih razlik.

6.

Nikakršno osebno sovraštvo, nikakršno osebno obračunavanje in prepiri ne smejo stopiti skozi vrata organizacije. Prav tako in še v večji meri to velja za prepire okoli religije, narodnosti in državne ureditve, ki niso nikoli bili in nikoli ne bodo koristni za dobro organizacije.

7.

Vsakemu članu je ob vključitvi v skupnost zapovedana notranja ukinitve svobodne religiozne, politične in estetske opredeljenosti.

8.

Vsak kandidat za člana – *subobjekta* – mora verjeti v hierarhični princip in v obstoj najvišje substance (IKD – imanentni, konsistentni duh) na vrhu vrednosti hierarhične lestvice NSK.

9.

Vsak kandidat mora biti seznanjen s preteklostjo, biti mora dejaven v sedanjosti in odprt v prihodnost; imeti mora čut za tradicijo fundamenta, inovacijo eksperimenta in smisel za njuno sintezo.

10.

Kandidat za člana mora biti dobrega karaktera, emocionalno zrel in čvrst ter zmožen vestno in iskreno pritrdilno odgovoriti na naslednja vprašanja:

1. Ali resnično stopaš častno pred to združenje in se, osvobojen vseh predsodkov, ki nasprotujejo tvojim osebnim nagnjenjem, svobodno in prostovoljno, brez pritiskov in nedostojnih vplivov, nudiš kot kandidat za člana organizacije?

2. Ali zrelo in odgovorno zahtevaš privilegije članstva in status člana, z jasno opredelitvijo do svetā in zgodovine?

3. Ali prav tako resno in odgovorno izjavljaš, da boš s privrženostjo in spoštovanjem opravljal dolžnosti člana organizacije, sledeč v duhu njenih zakonov in običajev?

11.

Od kandidata se zahteva, da s pristopno izjavo sprejme princip zavestnega odrekanja osebnemu okusu, razsojanju, prepričanju (...); da zastre svojo individualno prakso preteklosti in se posveti kolektivnemu delu v organizmu, katerega integralni člen postane s pristopom k organizaciji.

12.

Člani novinci morajo spoštovati stare člane in »Trojni princip«, ki je vrhovni oblikovalec Zakona organizacije.

13.

Člani novinci spadajo prvo leto priključitve k organizaciji v sestavo moštvenega rezervoarja in imajo status učenca – vajenca. Pod točko ena se učijo vzročno-posledičnega zakona umetnosti pristnega go-spstva in pristne podreditve.

14.

V čaščenju tradicije, zgodovine in vrhovnega principa NSK mora vsak član slediti zakonu IK: nikoli naj po nepotrebnem in brez dolžnega spoštovanja (pietete) ne govori o organizaciji in o njenih notranjih principih delovanja.

15.

V čaščenju in izpostavljanju samega sebe (samohvala itd.) naj se član izogne vsakemu pretiravanju in nepravilnostim, tako da obdrži osebni in skupinski ponos.

16.

V ljubezni do bližnjega (prijatelj, družina, žena, soseska) IK NSK članom izjemoma dopušča krščanske odnose – če so v skladu z družbeno-socialnimi in vrednostnimi mehanizmi sistema – vendar pa jim nalaga previdnost v dobroti.

17.

Kot socialna in civilna oseba naj bo član kooperativen in milosten – če tako zahtevajo okoliščine –, toda s pridržkom, da s svojim obnašanjem in radodarnostjo ne naškodi sebi, svoji družini in še posebej svojim tovarišem.

18.

Kot občan in državljan naj se pripadnik organizacije obnaša poslušno do zakonov, ki ga ščitijo. Ogne naj se kaznim in prepovedim in naj ne dovoli, da bi mu v kriznih stanjih predsodki vzbudili občutek krivde zaradi česarkoli povezanega z njegovo aktivnostjo.

19.

Če kdo želi postati član organizacije, je treba paziti in ga previdno priporočiti, samo če bo in vkolikor bo ustrezal načelom te organizacije ter s svojo osebnostjo in delom prispeval k porastu moči in uveljavitvi skupnih interesov.

20.

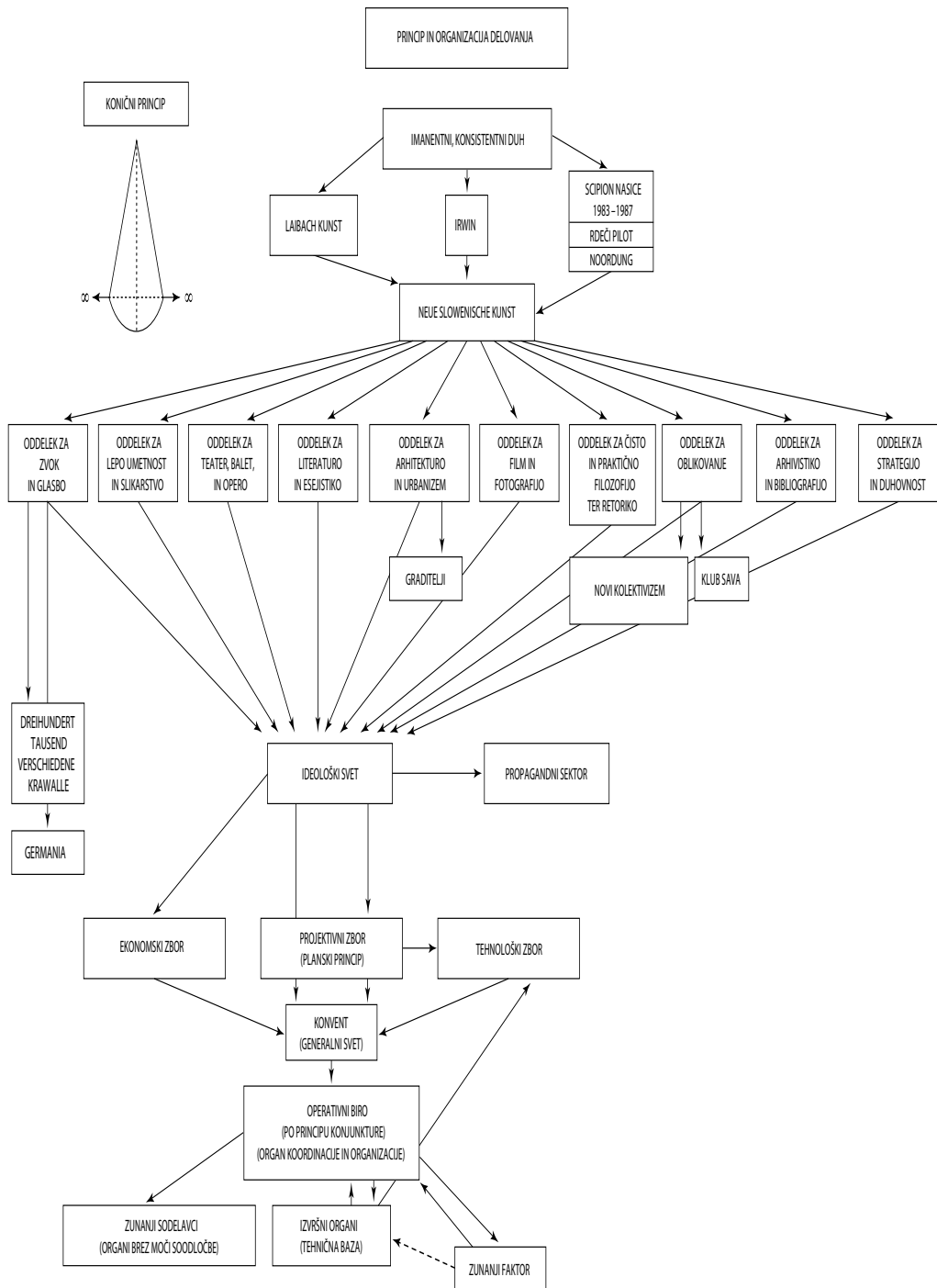
Članom se priporoča, da se v prostem času družijo s sodelavci te organizacije.

PET TEMELJNIH NAČEL PRIJATELJSTVA

1. Spoštoval te bom kot brata, če vem, da si tega vreden.
2. Spustil se bom v nevarnosti in težave, da bi ti pomagal v stiski, če te ne bo škodilo meni in organizaciji.
3. V svojih vsakodnevnih stikih s svetom in pri posebnih opravilih bom omenil tebe prej kot sebe.
4. Podpiral te bom pri tvojem delu in vzdržnosti, ti pomagal, da ju pripelješ do konca, kot da sem sam na tvojem mestu.
5. Nikoli ti ne storim tega, kar ne želim, da storiš ti meni, razen če za to ne obstaja skupen razlog.

21.

Če bo član svoje mesto v matični skupini in v širšem organizmu dobro razumel in ga z delom zapolnjeval, bo deležen nagrade po statusu in določilih IK. Če pa bo svoje delo zanemarjal, bo izobčen in kaznovan.



2 Organigram NSK-ja, 1986

NSK-jeva raziskovalna rematerializacija ideologije v polju vizualnega dobi leta 1986 posebno obliko v »organigramu« (organizacijski diagram NSK). Laibach ga je leta 1987 označil takole: »Že večkrat, ob raznih priložnostih obelodanjeni organigram NSK-ja (shema principa organizacije in delovanja) nazorno prikazuje hierarhični odnos v kolektivu. V glavi NSK-ja sodelujemo enakomerno z IRWINOM in Rdečim pilotom v tripartitnem Svetu, ki mu načeluje IKD (imanentni, konsistentni duh). Kolektivno vodstvo je rotacijsko, člani so zamenljivi. Notranja zgradba Telesa deluje na direktivnem principu in simbolizira odnos ideologije do posameznika. V Telesu vlada enakost. Ta je absolutna in neizpodbitna in je samo Telo nikoli ne postavlja pod vprašaj. Glava je glava, roka je roka, razlike med njima pa niso boleče.«

Organigram zrcali usmerjenost k samoinstitucionalizaciji znotraj ljubljanske alternativne scene iz tega obdobja. Umetniki, kustosi, pankerji in drugi so bili vsi po vrsti nezadovoljni z »uradnimi« kulturnimi ustanovami, obenem pa so zavračali tajni status zunajinstitucionalnih disidentov. Slovenska alternativa je temeljila na institucijah in samodefinciji, tako znotraj kot zunaj obstoječih struktur. Če so bile ustanove, kot je bil ŠKUC, na daleč najbolj avtonomnem delu spektra državnih organizacij, je ustanovitev NSK-ja kot povsem avtonomnega kulturnega zavezništva pomenila vrhunec trendov, usmerjenih k samoinstitucionalizaciji.

Organigram je pripeljal proces alternativne institucionalizacije do (ne)logično formalne skrajnosti; v procesu je rekapituliral ter skušal preseči institucionalno anarhijo tega obdobja in tudi fantastično zapleteno, namerno nejasno mrežo državnih in paradržavnih organizacij znotraj nekdanjega jugoslovanskega sistema. Organigram simbolizira NSK-jev skupinski poskus rekapituliranja in presegevanja namerno nerazvidne zgradbe samoupravljanja. Leta 1990 so britanski avtorji zadnje popolne izdaje *Zasilni vodnik po Jugoslaviji [Rough Guide to Yugoslavia]* zapisali: »Diagrami organizacijske zgradbe NSK neverjetno spominjajo na diagrame iz jugoslovanskih učbenikov, ki si prizadevajo pojasniti nepopisno zapleten sistem političnega zastopstva.«

Zdi se, kot da organigram simbolizira travmatično vrnitev nečloveške, množično organizirane totalitarne države. Toda njegov pomen se ni zmanjšal niti po razpadu jugoslovanskega sistema in padcu berlinskega zidu. Podobno kot številna druga dela NSK-ja se ni oziral samo v preteklost, ampak tudi v prihodnost. Ta privid se ne nanaša samo na razmere v preteklosti, temveč tudi na politično stanje zdajšnjega časa, na obdobje, ki ga zaznamuje prevlada korporativnih ideologij, kot jih je dekodirala Naomi Klein. Govorjenje izvedencev za blagovne znamke o »duši« ali »zavesti« korporacij razkriva nadaljnje manipuliranje z mistificirajočimi in potencialno hipnotičnimi učinki, ki jih proizvajajo celo najbolj neosebne in tehnokratske organizacije. Ti učinki so v enaki meri značilni za organizirano religijo kot za totalitarizem ali kapitalizem. Tako kot Deleuze in Guattari trdita, da je Kafka v svojih delih zavestno ali ne zaslutil »diabolične moči prihodnosti« (mednje sta uvrstila ameriški kapitalizem, a tudi nacizem in stalinizem), je tudi NSK morda zaznal korporativno prihodnost kot enako močno v današnjem času. Nemara je NSK s tem, ko je rekapituliral stimulacijo odzivov občinstva kot sredstvo za prizivanje »lojalnosti znamki«, v enaki meri zaznal korporativno prihodnost, kot je razgalil sedanost. A.Mo.

3 Tomaž Mastnak, Osemdeseta leta: retroprihodnost

Shema »Osemdeseta leta: retroprihodnost«, ki jo je za našo razstavo pripravil Tomaž Mastnak, predstavlja drugačen narativ osemdesetih let, kot je narativ slovenske zgodovine, kakršen je zavladal po osamosvojitvi države. Po slednjem je bil telos dogajanja v osemdesetih letih prav vzpostavitev samostojne nacionalne države. Mastnak nasprotno nakazuje, da imamo opraviti z rastjo nesamostojnosti Slovenije in, še več, da nacionalna država sploh izgublja samostojnost zaradi vse večje vpetosti v širše globalne procese, ki jih diktirajo predvsem ZDA.

Že v začetku osemdesetih let so bili kapitalski interesi tudi v Jugoslaviji močnejši od ideologije. Na zapostavljanje ideologije kaže konec koncev tudi incident, na katerega opozarja Mastnak: CK ZKS je leta 1980 ustavil knjižno izdajo novega prevoda Marxovega *Kapitala*, katerega relevantnost za analizo ekonomskih procesov tistega časa so poudarili nekateri levičarski teoretiki.

Mastnakov narativ podobno kot nacionalistično teleologijo problematizira tudi demokratični triumfalizem. Kar določa osemdeseta leta, je triumf Zahoda v hladni vojni, ki se prikazuje kot demokratizacija. Demokratizacija je maska hladne vojne, ki je ni mogoče sneti. Izbor dogodkov kaže dušenje demokratičnih gibanj, podpiranje vojaških udarov in diktatur ter vojaške intervencije po vsem svetu. Represija je zaznamovala desetletje na obeh straneh železne zavese. Medtem ko se je v Vzhodni Evropi komunistični režim skušal reševati z zadnjimi uniformiranimi represijami, je bil triumf kapitalizma tlakovan z zatiranjem delavskih pravic, demontažo socialne države, finančno deregulacijo in agresivnimi vojnami. Padec komunizma je odprl pot neoliberalizmu, ki ga Mastnak imenuje kapitalistični ekstremizem. Bolj ko je propadala država kot javna oblast, bolj so se na eni strani nekdanje železne zavese začeli širiti nacionalizmi, na drugi pa neonacifašizem. Bolj ko je rasla realna moč globalnega kapitala, bolj so se države oprijemale nacionalnih simbolov. Prav na to je opozoril NSK: pokazal je, da nacifašizem simbolno še ni bil premagan. Državi so ostali simboli, njeno realno moč pa so prevzele multinacionalne korporacije.

Zelo ilustrativen primer je tanker Exxon Valdez, povzročitelj velike ekološke katastrofe, ki predstavlja nekakšen mejnik, po katerem so se koruptivni interesi multinacionalnih naftnih družb samo še stopnjevali in državo vse bolj odrivali v ozadje. Z.B.

4 NSK država v času (od 1992)

NSK državo v času so ustanovile skupine IRWIN, Laibach, Kozmokinetični kabinet Noordung (naslednik Gledališča sester Scipion Nasice in Kozmokinetičnega gledališča Rdeči pilot), Novi kolektivizem in Oddelek za čisto in praktično filozofijo, in sicer jeseni leta 1992.

Prvi državljani NSK so postali člani skupin NSK-ja, državljanstvo, ki ga izpričuje NSK potni list, je od ustanovitve naprej dostopno vsem, ki se odločijo zaprositi za potni list. Ta umetniški projekt zdaj traja že več kot dvajset let in po številu državljanov že daleč prekaša Vatikan.

Država je glavna tema NSK-ja že od njegove ustanovitve naprej, kar izpričuje že sama organizacijska shema hierarhične strukture delovanja posamičnih skupin,

na vrhu katere je imanentni, konsistentni duh. Tako ta shema kot tudi »Konstitucija članstva in osnovne dolžnosti članov NSK« z značilnim eneskajevskim pretiravanjem odsliskavata birokratsko organiziranost državnih struktur.

Umetniška dela, ki vključujejo javne izjave, manifeste, način oblačenja in obnašanja, izpričujejo državo kot eno glavnih tem NSK-ja.

Laibach v »10 točkah konventa« leta 1982 pravi, da ko govori Laibach, »ne govori posameznik, govori organizacija«, in naslovi eno svojih zgodnejših pesmi »Država« ter v njej citira jezik obstoječe socialistične države: »Oblast je pri nas ljudska«.

Gledališče sester Scipion Nasice (GSSN) v svojem »Prvem sestreskem pismu« zapiše: »Gledališče je Država in formalna težnja države je trdnost in moč, vsebinsko pa je vsaka država v osnovi neorganizirana. GSSN proglašata ta odnos za temeljno, vseobsegajoče in Estetsko vprašanje. ... Edino resnično Estetska vizija Države je vizija nemogoče Države.«

IRWIN se že od začetka svojega delovanja znotraj NSK-ja razglašata za državnega umetnika in v intervjuju leta 1988 pove: »Ko se razglasimo za državne umetnike, se zavežemo vlogi, ki je v nekem smislu performativna in brez leksikalnega pomena. Nikoli nismo želeli delovati v smislu disidentskih umetnikov.« IRWIN se v javnosti pojavlja kot državni uslužbenec, v moških oblekah in s kravato.

Ustanovitev NSK države je sledila projektu *NSK ambasada Moskva*, ki je opozoril na potrebo po drugačnih strategijah in modelih kulturne produkcije v postsocialističnem svetu. V središču interesov NSK-ja je tudi sicer graditev samoorganiziranih oblik produkcije, prezentacije in distribucije umetnosti, ki se v veliki meri naslanja na vzhodnoevropske avantgardne tradicije. NSK je pri tem projektu dedič zgodnjih modernističnih idej o umetniških državah, še zlasti Kazimira Maleviča, ki je pisal o nujnosti ustanovitve umetniške države: »Vsi umetniki sveta, vseh usmeritev brez izjeme, bi se morali združiti v ustanavljanju umetniških držav.« (Kazimir Malevič, 1928–29, delovna verzija članka za *Suprematistično arhitekturo*, Ukrajina.)

Potem ko je bila realizirana *NSK ambasada Moskva*, je njeni analizi sledil tekst Ede Čufer in IRWINA z naslovom »NSK država v času«. Tekst poudari, da »Neue Slowenische Kunst – kot Umetnost po podobi države – oživlja travmo avantgardnih gibanj s tem, da se z njo istoveti v fazi njihove asimilacije v sisteme totalitarnih držav.«

Z ustanovitvijo NSK države v času je bil NSK po razpadu Jugoslavije in socializma eden redkih, katerega vizija se je razlikovala od nastopajoče kapitalistične države. Uspelo mu je realizirati umetniško državo, globalno skupnost, temelječo ne na teritorialnih ali ekonomskih principih, ampak na estetiki in idejnih principih. z.B.

5 *NSK ambasada Moskva*, organiziral IRWIN, 1992

Ko je bil IRWIN leta 1991 povabljen k sodelovanju na Apt-Art International, je namesto svoje razstave predlagal, da se v Moskvo za mesec dni preseli celotni NSK.

Med 10. majem in 10. junijem 1992 se je v zasebnem stanovanju na Leninskem Prospektu 12 v Moskvi odvila umetniška akcija *NSK ambasada Moskva*. Ambasada je bila zasnovana kot živa instalacija. Poleg dokumentov in artefaktov IRWINA, NSK-ja in njihovih gostov Gorana Đorđevića, Mladena Stilinovića in Milivoja Bijeliča, akcije Kozmokinetičnega kabineta Noordung v poklon Hermanu Potočniku Noordungu in vsakdanjega delovanja videoteke, fonoteke in knjižnice je bil osrednji

dogodek projekta enotedenski program predavanj in javnih razprav, ki ga je organizirala Eda Čufer v sodelovanju z IRWINOM. Predavatelji so bili Rastko Močnik, Marina Gržinič in Matjaž Berger (iz Slovenije), Vesna Kesić (iz Hrvaške) in znana imena moskovske konceptualne, medijske in filozofske scene: Viktor Misiano, Valerij Podoroga, Aleksandr Jakimovič, Tatjana Didebko in Artjom Troicki. Cilj dogodka je bil soočiti dva podobna družbena konteksta – nekdanje Sovjetske zveze in nekdanje Jugoslavije. Srečanja ljudi s podobnimi estetskimi in etičnimi interesi in družbeno izkušnje so pokazala, da najbolj navdušene in zagrete debate zbuja tema umetnosti in kulture osemdesetih let in vloge, ki sta jo odigrali v preobrazbi Vzhodne Evrope. E.Č.

6 Laibach, *Geburt einer Nation*, *Opus Dei*, 1987

Video *Geburt einer Nation* uporablja arhaično-pogansko scenografijo iz predstave *Krst pod Triglavom*. Navkljub pregrešnosti videa ali nemara prav zaradi nje so ta in tudi druge Laibachove videe veliko predvajali na MTV, instituciji, ki jo je Laibach napadal, a se z njo tudi okoriščal.

Skladba »Geburt einer Nation« se je pojavila na albumu *Opus Dei*, ki je začel Laibachovo obdobje največjega uspeha in taktike predelovanja anglosaksonskih rock »klasik«.

Besedilo skladbe »One Vision« je bilo za Laibach popolno gradivo, ki so ga lahko retroaktivno preobrazili/razkrili kot fašistično himno moči, ta učinek pa sta dodatno okrepila bombastično militantni aranžma in oster nemški vokal. Celo začetne fraze vzpostavljajo militanten, brezkompromisen ton, ki je vzbujal grozljiv vtis, kot da gre za naravni izraz Laibachovega *Weltanschauunga*. Besedilo ima očitno zlovešče konotacije, če ga v nemščini poje skupina, kot je Laibach – »En človek, en cilj, ena rešitev«. Potem ko je bila pesem skupine Queen izpostavljena Laibachovemu posegu, je izgubila vso nedolžnost in nevtralnost. Laibach ni pripisoval skupini Queen nobenih skrivnih načrtov, če ne štejemo pridobivanja novega občinstva in ozemelj, zato pa je okrepil in »potujil« strukture brezpogojnega laskanja in ubogljivosti, ki so skupne totalitarni množični mobilizaciji in kapitalistični množični porabi.

Ključna značilnost te in številnih poznejših Laibachovih predelav je v tem, da so spremembe besedil pogosto minimalne, zato pa so novi aranžmaji in sprememba konteksta tako totalni, da vzbudijo vtis, da se skladbe bolj naravno prilegajo Laibachu kot originalnim avtorjem, in da bi torej zlahka dejali, da bi Queen in druge skupine dejansko lahko naredile predelave Laibachovih »novih originalov«. A.Mo.

7 IRWIN in Michael Benson, *Black Square on Red Square*, Moskva, 6. junij 1992

6. junija 1992 sta med 14. in 15. uro skupina IRWIN in Michael Benson izvedla umetniško akcijo *Black Square on Red Square* (*Črni kvadrat na Rdečem trgu*). S pomočjo približno petnajstih ljudi so na moskovski Rdeči trg prinesli velik kos črnega blaga in ga razgrnili. Kvadrat tkanine je prekrival veliko površino tega

simbolnega središča ruske prestolnice (meril je 22 krat 22 metrov), in to le malo vzhodno od Leninovega mavzoleja. Moskovska milica se ni vmešala, prav tako nobeden od številnih agentov Zvezne varnostne službe (FSB, naslednice KGB-ja) v civilu, ki so hodili okoli. Mimoidoči so radovedno in nekoliko zmedeno pogledovali to skrajno nenavadno početje, vendar brez kakšne vidne pretresenosti; verjetno so predpostavljali, da so nekaj tako velikega na Rdečem trgu oblasti gotovo dovolile in da že mora imeti kak namen.

Nobenh napovedi ni bilo ali vnaprej pripravljenih izjav; nihče se ni zdel osrednja oseba dogodka. Nekoliko nenavadna družina umetnikov, umetnostnih kritikov, kustosov, miličnikov in agentov FSB-ja, turistov in Moskovčanov se je pomešala med sabo in neprisiljeno kramljala. Pol ure zatem so sodelujoči zložili tkanino, jo odnesli na rob trga, kjer jih je čakal kombi, in se odpeljali.

Ljudje, ki so ponovno uprizorili Malevičevo ikonsko sliko *Črni kvadrat* v realnem prostoru in jo poimenovali *Črni kvadrat na Rdečem trgu*, so bili skupina umetnikov iz nekdanje Jugoslavije in ruski umetniki, kritiki in kustosi. Vsi so sodelovali v mesec dni trajajočem nizu predavanj, razprav in razstav, ki je pozneje dobil ime *NSK ambasada Moskva*. g.g.

8 GSSN, retroklasična faza, *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*, Cankarjev dom, Ljubljana, 6. februar 1986

V »Aktu ustanovitve« 13. oktobra 1983 je Gledališče sester Scipion Nasice (GSSN) napovedalo svoj načrt obnove gledališke umetnosti, ki je bil razdeljen na tri faze: ilegalno, eksorcistično in retroklasično. Potem ko naj bi bila obnova (v treh do štirih letih) dosežena, je GSSN (vnaprej) napovedalo prenehanje svojega delovanja, ki bo (kot je bilo rečeno) objavljeno v »Aktu samouničenja«. Tako zastavljeni načrt je temeljil na tveganju, saj je retroklasična faza narekovala realizacijo Scipionovega programa v okviru realne politično-ekonomske in produkcijske platforme in s tem institucionalno legitimiranje dela skupine.

Scipionski uspeh v preboju iz ilegalne faze na največji oder (Gallusove dvorane) takrat nove institucije Cankarjevega doma potrjuje tako spretnost in zavzetost GSSN-ja v izvajanju svojega programa kot tudi pripravljenost tedanjih slovenskih institucij, da sprejmejo izziv in potrdijo svojo udeleženo v širših demokratizacijskih procesih držav poznega socializma sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja.

Povabilo je prišlo že leta 1984, ko je programski direktor za gledališče v Cankarjevem domu, Goran Schmidt, Scipione povabil k sodelovanju pri realizaciji proslavne predstave v počastitev slovenskega kulturnega praznika leta 1986, ki naj bi jo takrat izvedli z uprizoritvijo osrednjega slovenskega modernega nacionalnega mita, lirične epske pesnitve *Krst pri Savici* Franceta Prešerna.

Scipioni so se izziva lotili z radikalno drugačnega zornega kota, kot ga je narekovalo kanonizirano branje Prešerna. Koordinatam tega branja (ki so ga v slovenski kulturni klimi osemdesetih let najbolj opredeljevali interpretativni konstrukti, kot sta »Prešernovska struktura« Dušana Pirjevca ali slovenski kulturni sindrom Dimitrija Rupla) so se izognili z dislokacijo literarne predloge na dveh temeljnih ravneh:

Namesto vrnitve v predmoderno, mitsko pogansko obdobje, ko so Slovenci izgubili svojo »nacionalno« avtonomijo v boju z germanskimi pokristjanjevalci (o

katerem govori ep), so poiskali soroden element »prekrstitve«, značilen za revolucionarno kulturo 20. stoletja.

Namesto v slovenski kulturi dominantnega in nacionalnotvornega izraznega sredstva literature/jezika so izpostavili univerzalno berljivi vizualni jezik avantgardne in neoavantgardne umetnosti kot neločljivi element internacionalne revolucionarne kulture 20. stoletja (simbolizira ga na primer Tatlinov *Spomenik III. internacionali*).

Zaradi prevelikega odstopanja interpretacije, ki jo je programskemu vodstvu ponudilo GSSN, od koordinat Prešernovega mita je vodstvo predlagalo preimeno vanje načrtovanega gledališkega spektakla in sprejelo predlog ustvarjalcev, da se namesto *Krst pri Savici* dogodek preimenuje v *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*, premiera pa se z 8. februarja (dan Prešernove smrti leta 1849, ki se od leta 1947 vsako leto slavi kot slovenski kulturni praznik) premakne na 6. februar.

Pri realizaciji spektakelskega dogodka, ki je v kompleksnem sistemu retrocitativov in referenc na umetnost 20. stoletja aktualiziral Wagnerjev model »celostne umetnine« (*Gesamtkunstwerk*), so sodelovale vse skupine kolektiva NSK. Laibach je prispeval glasbo, studio Novi kolektivizem je oblikoval celostno podobo projekta in nadzoroval odnose z javnostmi, IRWIN pa je sodeloval pri realizaciji monumentalne scenografije.

Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom je bil sprva hladno sprejet s strani lokalnih kritikov različnih ideoloških orientacij, a se je zapisal v zgodovino kot programski in produkcijski uspeh Cankarjevega doma in po drugi strani kot manifestacija gledališke forme z daljnosežnim vplivom na mlajše generacije gledaliških ustvarjalcev, ki so v devetdesetih letih oblikovali novo kulturno klimo postsocializma. E.Č.

9 Institucionalna gradnja

Umetnost NSK-ja lahko primerjamo z mednarodnim žanrom institucionalne kritike. Pri tem pa je treba opozoriti na ključno razliko: medtem ko je šlo na Zahodu več ali manj za kritiko obstoječih močnih institucij in s tem večkrat tudi za predlog njihovega izboljšanja, je bila pri NSK-ju v ospredju ideja gradnje institucije. To idejo odražajo NSK-jevi projekti in manifesti, sledi pa analizi odnosa med kulturo in ideologijo, in to tako v lokalnem prostoru, v katerem so eneskajevci že s svojim velikim kolektivom, samoorganiziranostjo in močno mrežo somišljenikov strateško nadomeščali uradno – in precej nerazvito – kulturno infrastrukturo, kot tudi v mednarodnem prostoru, v katerega so hoteli vstopiti kot enakovredni partnerji.

Institucionalna gradnja se pri posamičnih skupinah odraža na različne načine: Laibach intervenira v obstoječi red stvari kot trojanski konj, z izpričevanjem pripadnosti institucionalnemu in državotvornemu redu; gledališke skupine (Gledališče sester Scipion Nasice, Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot in Kozmokinetični kabinet Noordung) se v predstavah izogibajo direktnemu institucionalnemu komentarju in mu namenijo svoj manifestativni del ter novinarske konference; IRWIN pa svojo umetnost obravnava hkrati kot artefakt in orodje intervencije v obstoječi lokalni in mednarodni umetnostni sistem.

Institucionalna gradnja je pri skupinah NSK-ja očitna ali pa skrita v mnogih plasteh posamičnih projektov; hkrati pa ima vseskozi prav ikonski značaj. Čeprav

NSK sledi tradiciji konceptualne umetnosti, njegova umetnost po videzu deluje prav nasprotno. NSK je monumentalen, geste posamičnih skupin so institucionalno suverene. Nekatere akcije NSK-ja še posebej ikonsko izpostavijo njegov institucionalni interes. Tu so izbrane tri, ki se pojavljajo kot intervencije ali komentarji pred posamičnimi lokalnimi institucijami.

Gledališče sester Scipion Nasice, *Retrogardistični dogodek Vstajenje*, javna akcija, izvedena v noči s 23. na 24. oktober 1984

V prvem programskem tekstu »Akt ustanovitve« (13. oktober 1983) je Gledališče sester Scipion Nasice (GSSN) objavilo svoj štiriletni program, ki ga je razdelilo na t. i. »notranji« (kreativni) del in »zunanji« (manifestativni) del. *Vstajenje* je bila manifestativna akcija, s katero je GSSN nagovorilo slovenska institucionalna gledališča in jih pozvalo k »obnovi gledališke umetnosti«. Z metaforo petindevetdesetih »Lutrovih tez« – po vzoru Martina Luthra, ki naj bi leta 1517 pribil svoje teze na vrata wittenberške cerkve in s tem povzročil daljnosežen razdor v krščanski cerkvi, je leta 1984 GSSN ob polnoči pribilo svojih petindevetdeset tez na vrata slovenskih institucionalnih gledališč – so Scipioni pozvali slovenska institucionalna gledališča k javni razpravi o osnovnih vprašanih gledališke umetnosti in jih povabili k skupni obnovi in »združitvi v enotno Slovensko nacionalno gledališče«. Kot del skupne akcije NSK-ja je IRWIN leta 1984 razstavil monumentalno likovno delo *Vstajenje Gledališča sester Scipion Nasice*.

Laibach pred Moderno galerijo, Narodno galerijo, Muzejem narodnoosvobodilnega boja, pred kipom *Manifestanti / Draga Tršarja* in pred monumentalnim portalom s skulpturami gigantov; pet fotografij Janeta Štravs, 1984

Leta 1984 so člani skupine Laibach pozirali fotografu Janetu Štravs pred osrednjimi institucijami v Ljubljani, pred objekti in kipi, povezanimi z državotvornostjo, ideologijo in s totalitarističnimi impulzi, se pravi z vsem, s čimer je Laibach vzpostavil nadidentifikacijo. Namenoma pa se niso fotografirali pred slovensko skupščino, saj ta v tistem času ni bila res državna; kot skupščina ene od šestih republik tedanje Jugoslavije ni bila avtonomna, ampak v veliki meri podvržena centralni moči Beograda.

Ko so se ti mladi fantje samozavestno in v militantnih držah fotografirali pred osrednjimi nacionalnimi institucijami, so bili videti, kakor da stojijo pred lastnimi vrati, kakor da so oni sami institucija.

IRWIN, akcija ob otvoritvi 42. beneškega bienala: razstava v stanovanju Eleonore Mantese in gverilska akcija lepljenja plakatov na raznih lokacijah v Benetkah, 25.–30. junij 1986

IRWIN je mimo uradnega programa bienala pripravil razstavo v zasebnem stanovanju z izborom slik iz serije *Was ist Kunst* in pred njeno otvoritvijo izvedel gverilsko akcijo lepljenja plakatov z grbom NSK. S pomočjo Chrissie Iles in po zaslugi njenega sodelovanja pri promociji in organizaciji angleškega paviljona je bil pripravljen informativni material z letakom, ki je razstavo IRWINA predstavil kot

del Bienala, navedel lokacijo »paviljona« in bil tako vključen v sistem uradnega bienalskega informiranja. Gverilska plakarna akcija je bila namenjena promociji razstave in prisotnosti celega kolektiva NSK v okviru Bienala. Sama razstava pa je nadaljevala tradicijo razstavljanja v zasebnih prostorih, ali apt-arta, ki je v času socializma predstavljal vzporedno infrastrukturo in pogosto sploh omogočal predstavitev neuradne vzporednosti. Po drugi strani je projekt temeljil na dolgi tradiciji upiranja prevladujočim načinom selekcije in vdorov v dominantne vzorce umetniške prezentacije. Z.B.

10 Člani NSK-ja, fotografije 1984–1992

Za člane NSK-ja je bilo vsako javno pojavljanje izjava, nič ni bilo naključno in spontano, v vsem je vladal red. Vse je bil *Kunst*: način poziranja za skupne portrete, pojavljanje v medijih, na ulici, na zasebnih zabavah in v klubih. Svojo umetnost so širili v javni prostor s svojim imidžem, s kodiranim obnašanjem in druženjem. NSK umetnost je zajemala celotno življenje članov NSK-ja. Umetniki skupine Laibach so se – vsaj v osemdesetih letih – pojavljali v neke vrste uniformah, oblečeni v t. i. *jäger look* ali kot alpinci, tudi zasebno, in ne le na odru. *Jäger* videzu še danes sledi tudi filozof Peter Mlakar, ki je večkrat nastopal s skupino Laibach. Dragan Živadinov je dolgo nosil suknjč z motivi dela Mladena Stilinovića, povezanega z Majakovskim; oblačil se je tudi v kombinezone, ki so citirali Lászla Moholy-Nagyja. Člani skupine IRWIN so se že na začetku oblačili v temne obleke in kravate; s tem so poudarili, da so sami kot umetniki del svojih galerijskih postavitev. Številne fotografije predstavljajo tako uradne portrete eneskajevcev kot tudi druženja s prijatelji, somišljeniki in predstavniki mednarodne umetniške scene, ki so v osemdesetih letih hodili v Ljubljano gledat, kaj se tu dogaja. Z.B.

11 Marina Gržinić in Aina Šmid, *Transcentrala* (Neue Slowenische Kunst država v času), 1993

Video, 20.05 min., produkcija TV Slovenija / Umetniški program
Dokumentarno-umetniški projekt o gibanju Neue Slowenische Kunst (NSK): Laibach, IRWIN, Kozmokinetični kabinet Noordung. V njem sodelujejo člani jedra NSK-ja, s katerimi skupaj odpotujemo v strukturo »utopične« NSK države – države v času. Video *Transcentrala* je kot virtualna eksplozija »krožeče svastike«; drobci te eksplozije nas ponesejo v sam drob NSK-ja, prežet ne le s »krvjo in grudo«, ampak tudi z najbolj neverjetnimi utopijami, vizijami, strategijami, apokalipso in samozavedanjem ob koncu tisočletja. Video je bil na povabilo skupine IRWIN narejen za njihovo delo *Transcentrala*, ki je bilo razstavljeno tudi v Slovenskem paviljonu na Beneškem bienalu leta 1993. Video je bil predstavljen tudi v tekmovalnem programu Mednarodnega festivala kratkega filma Oberhausen leta 1994. M.G.

12 Trije projekti *Kapital*

S tremi projekti *Kapital* treh ustanovnih skupin NSK-ja se je še enkrat potrdilo to, kar je NSK naznanil že na začetku osemdesetih let: propad socializma in začetek totalnega kapitalizma.

Prehod iz enega sistema v drugega so tri ustanovne skupine odrazile na različne načine, utemeljene na izhodiščni delitvi vlog med njimi: delovanje Gledališča sester Scipion Nasice (in njegovih naslednikov Rdečega Pilota in Noordunga) se je povezovalo z vlogo religije v družbi, Laibachovo področje je bila ideologija, IRWINU pa je pripadla vloga kronista tako delovanja skupin NSK-ja kot zgodovinenja lokalnih tradicij in njihove vpetosti v družbenopolitični kontekst.

Razliko med tremi projekti *Kapital* je mogoče spoznati skozi to delitev vlog, hkrati pa je treba biti pozoren tudi na premike in spremembe v posamičnih estetskih konceptih, ki so se zgodili ob koncu obdobja tesnega sodelovanja skupin NSK-ja.

Gledališki oddelek NSK-ja se je že vse od začetka izogibal političnim komentarjem; tisto, kar se je dotikalo družbenopolitičnega konteksta, je bilo organizirano okrog manifestativnega delovanja GSSN-ja, v Kozmokinetičnem kabinetu Noordung pa se je preselilo v več ur trajajoče tiskovne konference. Te so opozarjale na pogoje dela umetnikov in potrebo po integraciji naše kulture v širši mednarodni prostor. Sam naslov predstave *Kapital* se povezuje tako s pogoji dela umetnikov na pragu novega družbenega sistema kot tudi z Marxovim *Kapitalom* kot biblijo 20. stoletja.

Pri Laibachu je po desetletju delovanja mogoče opaziti več hermetizma in manj neposrednega političnega komentarja. Beseda »kapital« je v skladbi »Le Privilege Des Morts« s plošče *Kapital* veliko več kot referenca na zmago kapitalizma. Tu Laibach ponavlja naslov knjige poezij Paula Eluarda *Capitale de la douleur*, ki jo je v Laibachovem kontekstu mogoče brati kot prestolnico ali pa kapital bolečine, skratka, kot akumulirano bolečino skozi prostor in čas, na kateri gradi vsaka politična ali gospodarska moč.

IRWIN v svoji seriji slik *Kapital* še najbolj neposredno zajame prehod iz socializma v kapitalizem, saj te slike dobesečno nastanejo prav na tem prehodu. Table, snete s fasad stavb političnih organizacij, na teh slikah niso metafore prehoda, ampak njegovi fizični dokazi. Ko IRWIN na njih napiše besedo *kapital*, kot kapital označi zgodovino in historični trenutek, katerega neposredna priča so te slike. Te so – kot del serije *Was ist Kunst* – hkrati vpete v veliko kompleksnejši koncept umetnosti, ki je rezultat trkov različnih časov, kolektivnih in individualnih duhovnih investicij. Z.B.

13 Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot, *Dramski observatorij Kapital*, Javna skladišča, Hala 13, Ljubljana, 18. september 1991

Zadnji projekt Kozmokinetičnega gledališča Rdeči pilot, *Dramski observatorij Kapital*, je temeljil na integraciji idejnih in prostorskih principov ruskega suprematizma in konstruktivizma z vprašanji prostorske in telesne rekonfiguracije, ki jih odpira realnost moderne vesoljske tehnologije. Prva futuristična opera *Zmaga nad soncem* iz leta 1913 je bila postavljena v transumetniško-znanstveni dialog s *Problemi vožnje po vesolju* Hermana Potočnika Noordunga iz leta 1928/29. Nastala je predstava, ki je simulirala notranjost vesoljskega plovila (Noordungov kabinet)

s tem, da je omogočala mehanično gibanje, vrtenje prostora, ki ga je naseljevala publika (predstava je lahko sprejela 18 gledalcev). To naj bi, kot je zapisalo nekaj kritikov, ustvarilo občutek filma v gledališču. Malevičeva scenografija iz *Zmage nad soncem* je bila rekonfigurirana v zloženko, ki je sestavljala stene iz belo-črno-sivih križev, te pa so se lahko pred očmi publike razgrajevale in s tem poudarjale nestabilnost razmerja med gledajočim in gledanim ter med zunanjimi in notranjimi aspekti prostora.

Naslov predstave, ki je bila del istoimenske serije projektov vseh treh ustanovnih skupin NSK-ja na prehodu iz socializma v novo slovensko državo, je režiser Dragan Živadinov razložil na pet ur trajajoči tiskovni konferenci pred premiero dogodka (ki je bila koncipirana in izvedena kot performans). Tu je zbranim novinarjev predstavil svoj načrt prenove lokalnega umetnostnega sistema v globalnega preko desetih t. i. detonacij, od katerih je vsaka zahtevala redistribucijo lokalnega sistema financiranja umetnosti in izdatno investicijo kapitala. E.č.

14 Laibach, *Kapital*, Mute Records, 1992, London

Kapital je bil Laibachov prvi postjugoslovanski izdelek, rezultat dolgega obdobja preusmerjanja in eksperimentiranja, ki so ga člani skupine opravili v Parizu s svojim nekdanjim sodelavcem Bertrandom Burgalatom in Seanom Oliverjem iz skupine Rip, Rig and Panic. Vendar je bilo na končni izdaji uporabljenega le malo tega materiala, večina pa ga je bila posnetega v NSK Studiu Reichstag v Ljubljani ob razpadu Jugoslavije. Čeprav je bil koncert ob Laibachovi desetletnici v Trbovljah provokativno naslovljen *10 let Laibacha, 10 let slovenske neodvisnosti*, ni prinašal nobenega občutka nacionalistične zmage ali optimizma glede postjugoslovanske »demokratične« prihodnosti in zadnja stran ovitka je prikazovala posmrtno maske Laibachovih članov in Petra Mlakarja. Album je stopnjeval Laibachovo skeptično dekonstruiranje ameriških/zahodnih kapitalističnih sanj (*Wirtschaft ist tot*) ter vnovič poudaril germanske in slovanske vidike Laibacha, zaradi česar je bila ta plošča težje sprejeta kot prejšnji albumi, izdani pri založbi Mute, ob tem pa dosti kompleksnejša z raznovrstnimi temami in pristopi.

Če je naslov namigoval, da gre za zelo ideološki album, pa je šlo hkrati za enega Laibachovih najbolj ezoteričnih in celo poetičnih albumov, enako (premišljeno) arhaičnega kot (dvoumno) futurističnega. Na ovitku so bili le fragmenti besedil, poleg njih pa skrivnostne ezoterične fraze, zaradi česar je bil album le še obskurnejši. Vsaka izdana oblika (CD-plošča, kasetna, vinilna plošča) je vsebovala drugačen vrstni red in različne, ponekod radikalno drugačne mikse skladb, kar je krepilo občutek kompleksnega in nestanovitnega dela, v katerem so igrivi, mistificirajoči vidiki Laibacha prevladali nad militantnimi in absolutnimi. Četudi je Laibach eksperimentalen z novo tehnologijo in plesnimi vplivi (težno, rap), so ga nekatere reference in orkestralni/ljudski elementi ponesli »nazaj v prihodnost«. Pomemben vir za ta album je bila tudi znanstvena fantastika, predvsem Godardov *Alphaville* (v skladbi »Le Privilege des Morts«) in *THX-1138* Georgea Lucasa (v skladbi »Regime of Coincidence, State of Gravity«).

Ikono grafija *Kapitala* je bila zelo retrofuturistična. Na turneji je Laibach nastopal s srebrno pobarvanimi obrazy (aluzija na britanska konceptualista Gilberta in Georgea),

video *Wirtschaft ist tot* (Gospodarstvo je mrtvo) pa je prikazoval Laibach, kako z uporabo starodobnih brezžičnih aparatov pilotira domače slovensko vesoljsko plovilo, medtem ko ženske s srebrnimi obrazi kopljejo premog in upravljajo industrijske stroje.

Kapital je bil odigran na koncertih široko po Evropi in Severni Ameriki in delček presodnega koncerta v Atenah je bil vključen v dokumentarec Michaela Bensona o NSK-ju, *Predictions of Fire*. Odigrali so ga tudi v berlinski dvorani Volksbühne kot del dogodka *NSK država Berlin* leta 1993. Podobno kot je bila različna vsaka oblika izdaje te plošče, so se razlikovali tudi ambiciozni koncerti v živo. Številni instrumentalni deli na *Kapitalu* so bili odigrani v celoti in z variacijami, nasemplani glasovi s studijskega albuma pa so bili odpeti v živo – vključno z rapovskim besedilom »Hymn to the Black Sun«. Velikopotezni filmski kadri – nekateri od njih so bili uporabljeni le na tej turneji – so skupino še približali njenemu idealu *Gesamtkunstwerka*. A.Mo.

15 IRWIN, *Kapital*, 1990–1991

Serija slik *Kapital* skupine IRWIN je bila prvič razstavljena v ljubljanski galeriji Equrna decembra 1990, nato pa leta 1991 v Pittsburghu v National Gallery, v Pittsburgh Center for the Arts, v San Franciscu v New Langton Arts, v New Yorku v Clocktower Gallery in v P.S.1 Institute for Contemporary Art ter v Washingtonu v District of Columbia Arts Center.

Na prvih postavitvah so bile slike obešene na lesenitne plošče, na katerih so bile kaširane fotografije prejšnjih IRWINOVIH razstav, na razstavi v P.S.1 pa so ta način opustili in prvič med slikami razstavili nagačene živali kot lovske trofeje. Sicer IRWIN *Kapital* razstavlja skupaj z izborom slik *Was ist Kunst*, da bi poudaril njihovo organsko povezanost in samogenerativno moč.

Serijo *Kapital* določa pet okroglih slik, ki imajo v sredini jelena, »kapitalca«, ozadje pa se povezuje bodisi z IRWINOVIMI lastnimi motivi bodisi s socialistično ikonografijo. Tako so na eni od slik na njene robove umeščeni portreti Lenina, Tita, Marxa in Engelsa, in sicer na oseh vzhod–zahod in sever–jug. V sečišču osi je naslikan jelen in zdi se, kot da bi IRWIN s tem hotel poudariti svojo lastno geopolitično lokacijo v križišču med Vzhodom in Zahodom, se pravi v prostoru, ki še ni definiran in ki prav zaradi te neoznačenosti predstavlja tržni potencial.

Serija petih velikih slik je začela nastajati jeseni leta 1990 še v času socialistične Jugoslavije in je bila končana leta 1991, ko socialistična Jugoslavija tako rekoč ni več obstajala in ko so bile s fasad stavb političnih organizacij, kot je bila Zveza komunistov, odstranjene table z njihovimi imeni. IRWIN je v tistem času brez težav dobil te table, jih namestil na vsako od petih slik in nanje napisal *kapital*. Te table so tako v trenutku dobile novo življenje in označile izkušnjo socializma kot kapital skupine IRWIN. IRWIN kot svoj kapital definira tako svoje delo kot svojo zgodovino. Ko je začel IRWIN te slike razstavljati še skupaj z nagačenimi živalskimi trofejami, je postal koncept kapitala še večplastnejši; nanaša se seveda tudi na dejstvo, da je umetnost trofeja takega ali drugačnega sistema, da je v enaki meri koristna ideologiji kot kapitalu.

Kot z vsem svojim delom IRWIN tudi s serijo *Kapital* govori o umetnostnem sistemu in njegovi vpetosti v geopolitična razmerja. A pri tem ne gre zgolj za

komentar, ampak za resnične strategije, kako zapolniti vrzeli, nastale zaradi neobstoja razvitega umetnostnega sistema in njegovega trga. S svojimi slikami IRWIN pravzaprav opozarja na simbolni kapital, s katerim lahko Vzhod vstopi na mednarodni trg. IRWINOV odnos do trga je večpomenski: trg je glavni mehanizem zahodne dominacije, hkrati pa za zdaj še edino trajnejše sredstvo mednarodnih umetnostnih integracij. IRWIN se dobro zaveda, da vsaka zgodovina slej ko prej postane tržno blago in kot tako jo je treba ves čas razkrivati in znotraj te tržne logike tudi delovati, saj bi vsako nasprotno stališče pomenilo naivno prepuščanje simbolnega kapitala nekemu drugemu. IRWIN se tik pred propadom socializma in Jugoslavije zaveda, da je njegov simbolni kapital prav ta zgodovinski trenutek.

Integralni del projekta je knjiga *Kapital*, ki je izšla pri Collaborator/Edinburgh. Skupaj z Edo Čufer IRWIN v tej knjigi postavi tezo o vzhodnoevropskem modernizmu, ki polemizira z zahodnim modernizmom kot univerzalnim konceptom. Avtorji knjige pravijo, da obstaja razlika znotraj istega, se pravi, da je treba upoštevati različne modernizme in analizirati različne pogoje produkcije in percepcije umetnosti tako na Vzhodu kot na Zahodu. Prav tako je treba o vzhodnih in zahodnih avantgardah ponovno razmisliti z vidika njihove ujetosti tako v socialistične režime kot v zahodni umetnostni trg. Na tem področju v relaciji vzhod–zahod zmagajo tržni mehanizmi, saj se je prav zahvaljujoč njim stimuliralo nastajanje vedno novih izmov in omogočilo njihovo repliciranje zunaj zahodnega sveta. Projekt *Kapital* tako sproži potrebo po drugačnem označevanju umetnostne produkcije, ki bi bolj sledila razlikam kot podobnostim. Z.B.



IRWIN je kolektiv petih slikarjev, to so Dušan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek, Borut Vogeljik, ki je bil ustanovljen leta 1983. (Do leta 1985 sta bila člana tudi Marko Kovačič in Bojan Štokelj.) V začetku naslednjega leta so se poimenovali Rose Irwin Sélavy in objavili program delovanja, v katerem so določili vodilo svojega delovanja, to je afirmacija nacionalne likovne umetnosti, utemeljena na potenciranem eklektizmu in sočasni uporabi različnih, pogosto nasprotujočih si stilov. Svoj umetniški nazor povzamejo s terminom retroprincip. V nasprotju s tedaj prevladujočim postmodernizmom se navežejo na tradicijo konceptualne umetnosti.

Takoj po razstavi *Back to the USA* v začetku leta 1984 je IRWIN začel delati vrsto projektov, katerih tema so postale umetniške skupine ali gibanja v slovenski umetnosti, ki so jih člani IRWINA prepoznali kot ključne in v odnosu do katerih so želeli umestiti svoje delovanje. Poleg umetniške relevantnosti sta bila ključna izbire pravzaprav dva: sočasnost in bližina sestrskih skupin, s katerimi je IRWIN istega leta ustanovil NSK, in pomen, ki so ga imeli slovenski impresionisti in skupina OHO za razvoj slovenske vizualne umetnosti in družbe v celoti.

Serija *Was ist Kunst*, ki se nanaša na skupino Laibach, je prerasla v enega najpomembnejših projektov skupine IRWIN. Gre za preko trideset let razvijajočo se serijo zdaj že več sto slikarskih del, ki so uokvirjena v poudarjeno močne, velikokrat črne okvirje, njihov primarni motiv pa je osredotočanje na ideološki kontekst umetnosti. Izvorno je šlo za apropiacijo, razvoj in transformacijo motivov, ki jih je uporabljal Laibach Kunst: to je ikonografija sočrealizma, nacistične propagande, sakralne umetnosti, umetnosti avantgardnih gibanj ter arhetipskih podob slovenske umetnosti. Vodilo IRWINOVE umetnosti je tudi, da izbrani motiv predpostavijo umetnostnim slogom, kar vsebinsko in terminološko poimenujejo kot »diktat motiva« nad »diktatom stila«. Motiv je tako podrejen način izvedbe, prav tako pa mu je podrejen tudi avtor sam s tem, da so dela podpisovali kolektivno. Slikarju pripišejo vlogo kronista svojega časa in kulture. Z jasno formuliranimi omejitvami, ki si jih zastavijo, zagotovijo avtonomijo svojemu delovanju in izoblikujejo lastno formo, pri tem pa zavzamejo kritično stališče do formalističnega modernizma in obrazcev postmodernizma ter prevzemanja slogovnega in kulturnega vpliva zahodne umetnosti kot tudi ideološkega povečevanja posameznih vrednot, ki jih je odslikovala umetnost na Vzhodu.

Razvili so specifično strategijo institucionalne kritike, s katero so opozarjali na izključenost vzhodnoevropske umetnosti iz mednarodnega umetnostnega sistema, prav tako so pomembno prispevali k procesu nastajanja umetniških zgodovin jugoslovanske in vzhodnoevropske umetnosti, kot je razvidno iz projekta Fra-Yu-Kult in *NSK ambasade Moskva*, ki so jo izpeljali v sodelovanju z drugimi skupinami iz NSK-ja.

1 IRWIN, Zgodnji projekti z grafiti

Grafiti razstave: *Sv. Urh. Pokoli in mučenja na slovenskem Primorskem in Štajerskem, Bauhaus – v soočenju z Gledališčem Ane Monró, Srednjeveški mrak – ruska sakralna umetnost ikone, Sem dolgo upal in se bal, Histerija in njeni retro prijateljici*

Skupina umetnikov, večinoma še študentov ALU, pozneje poimenovana Rose Irwin Sélavy, je med letoma 1983 in 1984 izvedla grafiti slike (na papirju ali zidu) in jih predstavila kot razstavo v Disku FV, v »kapelici« na Kersnikovi 4 in v ŠKUC-u. Ta praksa jim je omogočala odmik od institucionalne (post)modernistične umetnosti in umestitev v (rock, punk) množično kulturo, s tem pa so dosegli tudi širše občinstvo in večji učinek. Že vnaprej so tudi predvideli postopno uničenje podob, in ljudje so jih res trgali in po njih čečkali, sledi preteklih grafitov pa so se v istem prostoru potem kombinirale z novimi. Že v njihovih prvih tekstih ob razstavah so bili nastavki prihodnje strategije delovanja in predstavljanja, svoj delovni postopek so že opredelili kot »načelo retro predstavljanja« in uvedli tudi koncept »manipulacije z memorijo videnega«.

Pri prvi razstavi *Sv. Urh. Pokoli in mučenja na slovenskem Primorskem in Štajerskem* na plesišču Diska FV (16. novembra 1983) so sodelovali Marko Kovačič, Dušan Mandič, Andrej Savski in Roman Uranjek. Grafiti slike na papirju, ki so prikazovale obešanje in klanje ter trupla v oštevilčenih krstah, so se navezovale na fotografije iz knjige *Mučeniška pot k svobodi* (1946), na katerih so dokumentirani pokoli in mučenje aktivistov OF in partizanov, ki so jih med 2. svetovno vojno izvršili italijanski fašisti, domobranci, belogardisti in nemški nacisti. V povezavi s specifično klubskega dogajanja in druženja so avtorji ritual mučenja povezali z ritualom plesa in obnašanja v rock disko klubu. Za drugo razstavo v Disku FV *Sem dolgo upal in se bal* (Prešernov dan, 8. februar 1984), na kateri se jim je pridružil še Borut Vogelnik, so izbrali temo erotike, ki je prikazovala (homoseksualne in heteroseksualne) spolne akte in sadomazohistične prakse. Hkrati je razstava izpostavila tudi dejstvo, da se je pornografija, ki je bila v tistem času v Jugoslaviji prepovedana, lahko prezentirala samo v kontekstu umetnosti.

Drugače je bilo v »kapelici«, kjer so grafite delali direktno na zid v okolju gledališkega kabareta *1492 ali Ali lahko predvojna striptizeta danes še sploh kaj pokaže* Gledališča Ane Monró. Prvič kot *Bauhaus – v soočenju z Gledališčem Ane Monró* (december 1983) so bili naslikani po fotografijah prizorov iz Bauhaus teatra kot pomembnega historičnega umetniškega modela. Drugič so bili grafiti vezani na pravoslavne ikone in njihovo celostno učinkovanje (*Srednjeveški mrak – ruska sakralna umetnost ikone*, februar 1984).

Grafiti *Histerija in njeni retro prijateljici* (pisarniški prostori ŠKUC-a, marec 1984) z osnovnim motivom Ranka Xeroxa, junaka iz stripovske revije *Frigidaire*, in neka-

terimi drugimi prizori (križ, silhuetna figura) so pisarno popolnoma spremenili, jo naredili tipično novovalovsko oz. alternativno. Ta poseg pa je imel tudi določene posledice, recimo, da se je skupina IRWIN simbolno vselila v ŠKUC in je imela velik vpliv na prihodnjo kulturno politiko galerije. B.B.

2 IRWIN, *Back to the USA*, Galerija ŠKUC, Ljubljana, 2.–7. marec 1984

Nicholas Africano, John Ahearn, Jonathan Borofsky, Richard Bosman, Neil Jenney, Robert Kushner, Matt Mullican in Cindy Sherman

Realizacija: R IRWIN S (Marko Kovačič, Dušan Mandič, Andrej Savski, Bojan Štokelj, Roman Uranjek in Borut Vogelник)

Prva »klasična« razstava skupine se je navezovala na potujočo evropsko razstavo *Back to the USA* (1983–1984), s katero je nemški kustos Klaus Honnef predstavil umetnike z newyorške scene in promoviral postmodernistične tendence. Pri ljubljanski ponovitvi je šlo za »rekonstrukcijo« izbranih umetnin s te razstave. Pri tem se ni zvesto držalo predlog, nekatera dela so bila spremenjena, izvedena v drugih dimenzijah, materialih ali tehnikah.

Mandič je fotografsko serijo Shermanove *Untitled* realiziral kot zaustavljene posnetke v videu. Vogelник je Bosmanovo sliko *Sunday Morning* »rekonstruiral« kot zgodbo in jo izvedel v treh ločenih prizorih v lesorezu. Kovačič je motiv obraza (Mullican) združil z besedami (Indiana). Štokelj je v mavec odlil doprsja svojih kolegov (Ahearn), Savski pa je združil dvojnost motiva in stila Jenneyja v eni podobi. Nekateri predlogi so našli tudi drugje, ne v katalogu razstave, zlasti dela Borofskega. Kip *Hammering Man* je Kovačič podvojil in obe figuri naredil po svoji podobi ter s kolegi uprizoril ulični performans. Instalacijo *Man With Briefcase* je Uranjek prilagodil manjšemu prostoru in silhuetno figuro naslikal na polivinil v perspektivni skrajšavi. Mandič pa je za sliko *Glasniki apokalipse* vzel za predlogo kopijo slike Gorana Đorđevića v izvedbi Borofskega. Spremembe v materialu in razlike v izvedbi morda niso bile tako bistvene, kažejo pa na razliko v produkcijskih pogojih tukaj in na Zahodu in na drugačni položaj umetnika.

Na vabilu je bilo zapisano: »retro princip – princip manipulacije z memorijo vidnega – potencirani eklecticism – platforma nacionalne avtentičnosti«. Zraven je bil »mondrijanski« metalec diska in logo R IRWIN S, na sprednji strani pa kolaž (Miloška Venera z moško glavo z vojaško kapo po J. Th. Baargeldu in z dodano avreolo krožne žage) in logom originalne razstave. Razstavo sta spremljala dva plakata: tiskani plakat (Mandič) z vrstami rdečih latinskih križev na črni podlagi in s šablono izpisanim sporočilom »1968 Is Over. 1983 Is Over. Future Is Between Your Legs« in fotokopirani plakat (Kovačič) z analnim koitusom in čez falus izpisanim naslovom razstave. V kseroks katalogu (publikacija *Galerija Škuc izdaja* št. 21) je bilo več tekstov (Borut Vogelник in Miloš Gregorič; Atlanta, Aleksander, Mandič; Tomislav Vignjevič), objavljen pa je bil tudi program skupine, utemeljen na »retro principu in diktatu motiva« (Andrej Savski in Roman Uranjek).

Ta enotedenska razstava je vključevala vsakodnevni (video, filmski, glasbeni) program in je s svojim celostnim funkcioniranjem vzpostavila Galerijo ŠKUC kot »mesto totalnega dogajanja« in stalno shajališče številnega heterogenega občinstva. Razstava je bila odmevna, sprva v lokalnem in širšem jugoslovanskem prostoru.

ru (pozneje pa tudi v mednarodnem), saj je ostro zarezala na (post)modernistično prizorišče pri nas z manifestacijo odkritega kopiranja in prakse apropriacije. B.B.

3 IRWIN, *Rdeči revirji*, Mala galerija, Ljubljana, 1985

Prva razstava *Rdečih revirjev* je bila v Mali galeriji oktobra 1985. IRWIN se v tej seriji grafik navezuje na industrijski realizem grafik Trboveljčana Janeza Kneza iz petdesetih in šestdesetih let. Te motive je že prej ponavljal njegov sin Dejan Knez (Laibach), tako da je IRWIN tu opravil vlogo dvojnega kronista: tako lokalne tradicije kot Laibach Kunsta.

Razstavljena je bila serija linorezov, tiskanih na papir, predhodno prepojen z živalsko krvjo, obdanih z robom iz črnega premoga in uokvirjenih v pozlačenih okvirjih. Poleg te serije je bil leta 1987 izdelan veliki objekt *Rdeči revirji* s povečano Knezovo grafiko. Na vogalih pozlačenega okvirja je IRWIN namestil bronaste odlitke mišičastega hrbta kipa moške figure. Objekt, ki stoji na podstavkih, narejenih iz najdenih ostankov nagrobnika, je namenoma narejen monumentalno kot kak socrealistični oltar. V Sloveniji ni bilo veliko monumentalne socrealistične umetnosti; še tista, ki je bila, je umetnostnemu establišmentu zbujala nelagodje, in to med drugim ozaveščajo *Rdeči revirji*.

Tako manjša serija grafik kot veliki objekt sta narejena na osnovi povečav grafik Janeza Kneza, ki je celo podpisal grafiko na velikem objektu. IRWIN njegove grafike prekopira na večji format, in to tako, da ohrani vse znake rezanja, značilne za lino-rez. Tradicionalna grafična tehnika je tako združena s popartističnim postopkom.

V katalogu razstave v Mali galeriji je zapisano: »Danes revirji menjajo svojo podobo; med tovarnami in rudniki raste sodobni industrijski delavec, nič več nemo okovan v dolini, obkroženi s hribovjem; zdaj je to delovni socialistični človek z organsko razvitim občutkom razredne pripadnosti. Redka so mesta, ki so pokazala tako veliko nasprotje med starimi in novim kot Trbovlje. Dediščina bivše kapitalistične družbe je morala odstopiti prostor novim družbenoekonomski odnosom, katerih nosilec je postal večno zatirani delavski razred, vsi delovni ljudje in občani, ki z uresničevanjem skupnih in občih interesov gradijo pot daljnega razvoja. LAIBACH KUNST«

Podobno kot IRWIN povečuje Knezove socrealistične grafike, uporablja tudi namerno pretiravanje Laibach Kunsta in njegovo uporabo tedanjega socialističnega žargona, ki povzdiguje položaj delavca daleč nad njegove dejanske pogoje življenja.

IRWIN svojo umetnost gradi na potlačenih resnicah industrijske krajine Zasavja. »Kri rudarjev« spravi v svoje okvire kot relikvije, da bi ohranil emancipacijski potencial lokalne delavske zgodovine in upora proti fašizmu, ki je bil v tej regiji zelo močan, kot obnovitveno moč umetnosti. Z.B.

4 IRWIN–OHO, *Svoji k svojim*, Cankarjev dom, Ljubljana, 1986

Leta 1985 je IRWIN izvedel projekt *Svoji k svojim*, ki je bil prvič javno predstavljen leta 1986 v Cankarjevem domu v Ljubljani. V tem projektu se je IRWIN navezoval na tradicijo slovenskih povojnih avantgard, še zlasti na OHO, ki je od srede šest-

desetih let deloval kot gibanje, potem kot skupina in v začetku sedemdesetih let kot komuna, katere člani so želeli izenačiti umetnost in življenje. OHO je realiziral večino svojih akcij v naravi, v povezavi z njenimi cikli.

Člani IRWINA so najprej naredili štiri olja na platnu z motivi posamičnih ohojevskih del iz leta 1969: s seneno kopico Tomaža Šalamuna, z zrcali Davida Neza in z družino ognja, zraka in vode Marka Pogačnika. Nato so junija istega leta svoja posamična dela izpostavili delovanju štirih osnovnih elementov, zemlji, ognju, vodi in zraku. Andrej Savski je svojo sliko s seneno kopico zakopal čez noč v zemljo, Borut Vogeljik je podoba z gorečim poljem žgal s plinskim gorilnikom, Dušan Mandič je platno z motivom plastičnih vrečk na vodi eno uro držal v reki in Roman Uranjek je svojo sliko izpostavil zraku tako, da jo je peljal na strehi avtomobila od Ljubljane do Trbovelj. Na koncu vsega tega je Marko Pogačnik, vodilna figura OHO-JA, še podal izjavo, da so te IRWINOVE slike znotraj celovitega koncepta OHO.

Te štiri akcije so bile dvojno dokumentirane: s fotografijami in s sledmi, ki so na slikah ostale zaradi njihovega izpostavljanja štirim elementom. Z olji na platnu, uokvirjenimi v naravno usnje, pa je IRWIN trajno »shranil« efemerni material, ki je ostal za OHOJEVIMI akcijami, in ga vrnil instituciji umetnosti. Tu je bistvena IRWINOVA dvoumnost: po eni strani se odloči za muzealizacijo konceptualnih praks, po drugi strani pa svoja olja na platnu izpostavi vplivu ohojevskih praelementov in tako zavestno ostaja znotraj iste tradicije.

IRWIN komentira usodo predhodnih avantgard, ki so kljub upiranju muzealiziranju in umetnostnemu sistemu na koncu pristale tam. Za to je zadostovala že najrevnejša dokumentacija, ki je ostala za deli in ki omogoča rekonstrukcijo projektov. IRWIN je ta dela rekonstruiral predvsem zato, da bi ozavestil OHO, ki je bil v osemdesetih še vedno na obrobju uradne zgodovine, v središču lastnega interesa, se pravi interesa sodobne umetnosti. Tako je opozoril na usodo prelomne umetnosti, ki se s kritičnimi referencami in ponovitvami v delih novih generacij umetnikov počasi pomika od roba umetnostnega sistema proti njegovemu središču. In prav na to realno moč umetnosti, ki se gradi skozi samokontekstualizacijo umetnikov znotraj lokalnih tradicij, opozori IRWIN. z.B.

5 Fra-Yu-Kult, Frančiškanski samostan, Široki Brijeg, Bosna in Hercegovina, 25. avgust – 20. september 1990

Leta 1989 smo v sodelovanju z Jadranom Adamovičem koncipirali kolekcijo Fra-Yu-Kult, ki je bila in je še vedno v marsičem nenavadna za prostore bivše Jugoslavije. Jadran Adamović je bil v dobrih odnosih z menihi iz frančiškanskega samostana v mestecu Široki Brijeg, ki se je v osemdesetih letih iz v hribovje Hercegovine umaknjena, lokalnemu prebivalstvu namenjenega mesta prelevilo v destinacijo katoliških romarjev z vsega sveta. V Širokem Brijegu se je namreč dogodil čudež, večkrat se je prikazala Mati Božja. Frančiškani iz tamkajšnjega samostana, ki tradicionalno slovi po odnosu do umetnosti, so se odločili, da bodo nekaj od nepričakovanega dotoka denarja namenili tudi umetnosti. Tako smo jim predlagali, naj ne naredijo še ene forme vive temveč naj odkupijo dela radikalnejših umetnikov sedemdesetih in osemdesetih iz celotne Jugoslavije, ki tedaj večinoma niso bili vključeni v kakršnekoli državne selekcije. S predlogom so se strinjali in nam

v celoti prepustili selekcijo, tako da je kolekcija nastala mimo republiških ključev, kot dobesedno projekt umetnikov, narejen s pomočjo božje milosti. Ob kolekciji je bil izdan tudi katalog, ki poleg dovolj obsežne predstavitve dela vsakega od umetnikov vključuje tudi obširne intervjuje z vsakim od njih in je, če ne edina, prav gotovo ena redkih profiliranih predstavitev umetnosti sedemdesetih in osemdesetih s področja tedanje Jugoslavije. B.V.

(Citirano iz kataloga *IRWIN: Retroprincip*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 2003, str. 200-201.)

Sodelovanje pri nastajanju te zbirke je IRWIN razumel kot del svoje umetnosti, ki je hkrati estetski koncept in tudi pragmatična gesta, in sicer v smeri izgradnje umetnostnega sistema, ki v Vzhodni Evropi ni obstajal. Zato je serijo podobnih sodelovanj IRWIN pozneje poimenoval *Konstrukcija konteksta*, kar je razloženo na shemi *Retroprincip* iz leta 2001. Z.B.

6 IRWIN, *Slovenske Atene*, Moderna galerija, Ljubljana, 22. oktober – 24. november 1991

Projekt *Slovenske Atene* se je začel decembra 1985 s »Poslanico«, v kateri je IRWIN povabil slovenske umetnike različnih usmeritev in generacij, naj naredijo dela po motivu sejalca. Namen projekta je bil »ploskovna in plastična« rekonstrukcija slovenskega modernizma. IRWIN je tudi sicer v tistem obdobju obdeloval velike zgodbe naše zgodovine – impresioniste, skupino OHO – in s svojim delom beležil projekte drugih skupin NSK-ja. V središču *Slovenskih Aten* je bila ikona slovenske umetnosti, Groharjev *Sejalec* iz leta 1907.

IRWINOVI »Poslanici« je sledila razstava v Moderni galeriji, vendar šele leta 1991. Večina del za razstavo je bila realizirana po ponovnem povabilu v mesecih pred razstavo, nekatera pa so obstajala že prej ali pa so bila realizirana v dobrem letu po »Poslanici«. Od šestdesetih povabljenih se je odzvalo in na razstavi sodelovalo triinštirideset umetnikov iz Slovenije, Jugoslavije in tujine. Tisti, ki so vabilo zavrnilo, so to storili v glavnem zato, ker niso hoteli sodelovati v IRWINOVIH »manipulacijah«. Ker je sodelovanje zavrnila vrsta slovenskih umetnikov in je bila razstava ogrožena, je skupina IRWIN skupaj s kustosinjo razstave Marino Gržinić povabilo razširila na prostor vse Jugoslavije. Tisti, ki so vabilo sprejeli, so v resnici – zavestno ali ne – prevzeli IRWINOV retroprincip. Razstava je bila v Moderni galeriji od 22. 10. do 24. 11. 1991, se pravi že v času po osamosvojitvi Slovenije. Spremljal jo je katalog s teksti uglednih umetnostnih zgodovinarjev in teoretikov.

Ime projekta se nanaša na ideje slovenskih intelektualcev z Josipom Vidmarjem na čelu. Ta si je v tridesetih letih prejšnjega stoletja v spisu »Kulturni problem slovenstva« zamislil Ljubljano kot duhovni center Evrope in imel pri tem pred očmi še načrt Plečnikovega parlamenta.

Z izbiro motiva sejalca in z referencami na velike intelektualne sanje, ki naj bi našemu prostoru odvzele status province, IRWIN dekonstruira nacionalne mite. Njegov koncept temelji na *diktatu motiva*, ki šele omogoča, da se različni slogi in različni estetski koncepti postavijo drug zraven drugega in da se na zgodovino pogleda z distance, se pravi zunaj logike razvoja modernističnih stilov in njegovega koncepta originalnosti. Za osnovno orodje dekonstrukcije nacionalne

zgodovine IRWIN uporabi odnos med originalom in kopijo. Pri tem je v središču Groharjev *Sejalac*. Motiv sejalca je v evropskem slikarstvu prisoten od srednjega veka dalje; na zgodnje moderniste je zelo vplivala kompozicija sejalca realista J. F. Milleta s srede 19. stoletja. Grohar motivu preprostega kmečkega opravila, kot ga poznamo pri Milletu, doda še simbolni pomen, saj združi nacionalno pokrajino in izkušnjo pretežno kmečkega naroda z mednarodno motiviko in z moderno sliko. Projekt *Slovenske Atene* tako ikono nacionalne umetnosti pokaže v širšem mednarodnem referenčnem polju, kjer je nemogoče govoriti o originalnem motivu, ampak bolj o razliki. Ta razlika pa ni v logiki linearnega razvoja, ampak v ponavljanju, ki je vedno zavezano posamičnim kontekstom. Nacionalne umetnosti so tako inherentno neoriginalne, ali drugače, treba jih je začeti misliti tam, kjer ne obstajata več niti original niti kopija. Med avtorji, ki še posebej ozavestijo drugačno pojmovanje zgodovine, ki ni niti v nacionalnih ikonah niti kopiranju zahodnih ali vzhodnih vzorov, ampak v prepoznavanju nelinearnosti, eklektičnosti in izključevalne logike zgodovine, so poleg Laibach Kunsta in IRWINA še Adrian Kovacs in David Stein.

Poleg razstave *Slovenske Atene* IRWIN je v tem času razvil tudi koncept za serijo petih slik, ki jih je prvič razstavil leta 1987 v Riverside Gallery v Londonu v okviru enkratnega projekta, na katerem so se predstavile vse skupine NSK-ja.

Ideja *Slovenskih Aten* je bila vključena tudi v nerealizirani mednarodni spektakel, pri katerem naj bi sodelovale vse skupine NSK-ja, z naslovom *Mesto Ljubljana – Slovenske Atene – Evropska prestolnica*, ki naj bi zgodil med 14. in 21. septembrom 1988. z.B.

7 IRWIN, *NSK ambasada Moskva – Interierji*, 1992

IRWIN je naslikal pet slik, potem ko je med 10. majem in 10. junijem 1992 organiziral *NSK ambasado Moskva* na Leninskem Prospektu 12. S temi slikami so njegovi člani hoteli zadržati izkušnjo, ki so jo pridobili ob tem dogodku.

Pet slikarjev skupine IRWIN se je dogovorilo za skupna izhodišča, na osnovi katerih so potem naredili svoje individualne slike. Dogovorili so se za:

1. skupni format osnovne plošče, na kateri bo pod pleksi steklom fotografija postavitve IRWINOVIH slik na stenah stanovanja na Leninskem Prospektu 12,
2. da bodo vsi pritrdili slike na podlago z napenjalnima vrvema, pripetima v obliki križa, da bi opozorili na mobilnost slike,
3. da bodo podatki o sliki in projektu nalepljeni v obliki nekakšnega certifikata z žigom IRWINA in NSK-ja.

8 IRWIN, *Was ist Kunst*, 1984—

Was ist Kunst (WIK) je projekt skupine IRWIN, ki se začne leta 1984 in traja vse do danes, njegov naslov pa se nanaša na serijo performansov *Was ist Kunst?* srbskega umetnika Raše Todosijevića iz let 1976–1981.

Prva javna prezentacija serije *Was ist Kunst* je bila leta 1985 v Sarajevu v klubu Collegium Artisticum, nato v ljubljanski Galeriji ŠKUC in takoj zatem v nekdanjem

ateljeju Matjaža Vipotnika. Sledili sta predstavitvi v Beogradu in Zagrebu, in tako je bil *Was ist Kunst* že v svojem prvem letu prepoznan kot prelomni dogodek v skorajda vseh glavnih mestih nekdanje Jugoslavije.

Posamične slike *Was ist Kunst* so narejene v različnih umetnostnih slogih, od srednjega veka do modernizma in avantgard, totalitarnih umetnosti in pop kulture. Prav tako serija združuje različno motiviko, ki pa se povezuje s tem, da je imel IRWIN znotraj NSK-ja vlogo kronista. To je pomenilo, da je neposredno povzemal motiviko Laibacha in se povezoval s projekti drugih skupin NSK-ja ter splošno z nacionalno umetnostjo (na primer v projektih *Svoji k svojim* in *Slovenske Atene*). *Was ist Kunst* temelji na Laibachovih motivih, kot so sejalec, jelen, kavna skodelica, bobnarček, metalec. Ta motivika najde svoje mesto tudi ob podpisu na medeninasti ploščici, kjer IRWIN kot na kakšni klasični muzejski sliki poleg svojega imena zapiše še Laibach, da bi poudaril Laibach kot svojo vsaj na začetku glavno temo.

Laibachovim motivom so dodani številni drugi, ki so tesno povezani s prevzetimi stili. Socialistična motivika v seriji *Was ist Kunst* se povezuje z različnimi realizmi; Lenin je, denimo, upodobljen v stilu režimskih portretistov iz časa Sovjetske zveze, se pravi v realistični maniri 19. stoletja, medtem ko je motiv delavca običajno prevzet po kakem sorealističnem kiparju, kot je bil Lojze Dolinar, motiv matere božje ali Jezusovega srca po kakem predmodernem slogu, motiv slovenskih gora in jezer po slovenskih romantičnih krajinarjih, kot je bil Anton Karinger, abstraktne motive pa IRWIN povzema tako na primer po Giottovih zlatih ozadjih kot po modrini Yvesa Kleina. Tako kot pri ostalih NSK skupinah je tudi pri skupini IRWIN eden od centralnih motivov križ; največkrat je to črni križ, ki se povezuje z Malevičevim.

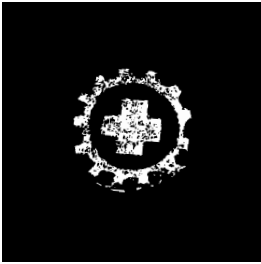
Zelo posebna tema IRWINA je *Maljevič med dvema vojnama*, se pravi Malevičev suprematizem med dvema realističnima podobama iz nacionalsocialističnega obdobja, ki sta časovno sledili (!) avantgardi, prav tako kot je abstrakciji pri Maleviču v tridesetih letih sledila figuralika.

Mnoštvo podob, ki jih združuje *Was ist Kunst*, problematizira kakršnokoli čistost in originalnost in govori pravzaprav o inherentnem eklekticizmu nacionalnih kultur, še zlasti malih kultur, kot je slovenska. Zato IRWIN svojo metodo imenuje »potencirani eklekticizem«.

Slike iz *Was ist Kunst* serije so heterogene tudi v smislu materialov, ki so tako pomensko kot konceptualno zastavljeni. IRWIN dekonstruira tradicionalno slikarstvo z njegovimi lastnimi tehnikami, kot je olje na platnu; dobesednost vnaša tudi z uporabljenimi materiali, ki jih ne opisuje zgolj slikarsko, ampak jih tudi neposredno vgrajuje v sliko.

Posebno vlogo v projektu *Was ist Kunst* imajo težki okviri, narejeni iz katrana, lesa in premoga, ki so bili dostikrat izdelani v sodelovanju z drugimi umetniki, s slovenskimi kiparji. Enotni videz okvirov izpričuje kolektivnost in skupni koncept, ki razkriva ideološke in tržne manipulacije s podobami. Okviri po eni strani zakoličijo avtonomni prostor posamične umetnine, po drugi pa dela povežejo med seboj. *Was ist Kunst* slike se razstavljajo v javnem prostoru večinoma skupaj, a so hkrati svojimi formati zamišljene kot tržni predmeti, ki naseljuje zasebna stanovanja. Te slike ne skrivajo svoje antagonistične narave; so hkrati kritika umetnostnega sistema in njegov produkt.

Pet slikarjev skupine IRWIN sledi »diktatu motiva«, da bi iz več kot petsto slik na koncu skupaj ugotovili, kateri motivi se največkrat ponavljajo. Leta 1996 je šest motivov, ki so se izluščili v medsebojnih interakcijah, postalo temelj serije *IRWIN Ikone*, v okviru katere se *Was ist Kunst* nadaljuje vse do danes. Motivi, ki so v tem postopku postali ikone, so: križ, sejalec, Malevič med dvema vojnama, jelen, kavna skodelica in bobnarček. Z.B.



Skupina **Laibach** je bila ustanovljena 1. junija 1980 v industrijskem mestu Trbovlje. Laibach dela v timu (kolektivni duh), po vzoru industrijske produkcije in totalitarizma, kar pomeni: ne govori posameznik, govori organizacija. Fleksibilno in anonimno članstvo deluje po četvernem principu (Eber – Saliger – Keller – Dachauer), ki – predestiniran – skriva v sebi poljubno število sub-objektov.

Laibach kmalu po ustanovitvi izjavi, da njegovo ime pomeni materializirano idejo na nivoju enigmatičnega miselnega simbola. Ime se prvokrat pojavi leta 1144 kot prvotno ime za Ljubljano. Znova se pojavi v času avstroogrske monarhije in nato leta 1943 med nemško okupacijo glavnega mesta. Spornost imena in provokacije skupine doživijo vrhunec leta 1983, ko predsedstvo ljubljanskega Mestnega komiteja Socialistične zveze delovnega ljudstva prepove javne manifestacije pod tem imenom. Prvi naslednji legalni koncert tako Laibach v Ljubljani odigra šele leta 1987.

Poleg imena je Laibachov ključni motiv križ, ki ima performativno moč. Laibachov križ je samostojen simbol, poleg tega pa vključuje številne umetniške, totalitarne in religijske reference, od križa Kazimira Maleviča, grškega križa do črnega križa, ki je med drugo svetovno vojno označeval nemška vozila in zrakoplove. Laibachov črni križ na plakatih, fanzinih, slikah, na rokavih uniform članov, na zastavah, na koncertih in na ploščah ni namenjen družbeni identifikaciji, ampak je zgolj znak družbenih fascinacij. Laibach je šokiral tudi z nacistično ikonografijo; obravnavajo ga kot tabu temo, ki jo je treba ozavestiti in s tem tudi povezati s totalitarističnimi impulzi v socialistični in kapitalistični družbi.

V umetniški produkciji Laibach združuje različne umetniške prakse in pri tem sledi konceptu *Gesamtkunstwerka*. Ob tem proizvede bogato samooznačevanje: Laibach Kunst pomeni njegov umetniški princip, ki se pojavlja predvsem ob razstavah, zajema pa vso njegovo produkcijo. Laibachova obravnava umetnosti in družbeno-politične stvarnosti je *retroavantgarda*. Material za svoja dela jemlje iz različnih prostorov in časov: kopira ga, montira ali pa neposredno intervenira v obstoječe predloge. S svojo motiviko, militaristično podobo, manifesti, ki citirajo različne na videz nezdržljive vire od političnih govorov do lovskih pravilnikov, Laibach raziskuje odnos med umetnostjo in ideologijo.

Z industrijsko estetiko po eni strani poudarja, od kod izhaja, in se pri tem navezuje na delavsko in revolucionarno tradicijo rdečih revirjev in Trbovelj, po drugi

strani pa se vrača v industrijski čas zato, da bi z njegovo skorajda arhaično ikono-grafijo dekonstruiral postindustrijskost tako socializma kot kapitalizma s kulturno industrijo vred. Laibachova težka in udarna industrijska glasba je kombinirana z različnimi viri od Bacha in Wagnerja do sodobne klasike Holsta in Pendereckega, elektronske glasbe Kraftwerka in pop glasbe.

Laibach ves čas sodeluje z drugimi skupinami NSK-ja. Med najpomembnejša tovrstna sodelovanja gotovo sodi album *Krst pod Triglavom*, narejena za predstavo Gledališča sester Scipion Nasice z istim naslovom.

1 Laibach, *Alternativa slovenski kulturi*, Delavski dom Trbovlje, Trbovlje, 27. september 1980

Člani skupine Laibach so svojo prvo javno predstavitev želeli izvesti v prostorih Delavskega doma Trbovlje septembra 1980 v okviru razstave *Alternativa slovenski kulturi*, ki naj bi nastala v sodelovanju z ljubljansko študentsko kulturno organizacijo ŠKUC. Dogodek so namenoma postavili v proletarske Trbovlje, ki so bile, tako kot druga manjša mesta, odrinjene od kulturnega dogajanja v privilegirani Ljubljani. Na dan razstave so se v Trbovljah pojavili trije sporni plakati, ki jih je lokalna oblast še istega popoldneva odstranila z uličnih zidov, obenem pa je prepovedala tudi odprtje in nadaljnje izvajanje razstave ter z njo povezanih dogodkov.

Največji plakat je imel informativno funkcijo vabila na razstavo z imeni likovnih razstavljalcev in nastopajočih glasbenikov. Plakat je bil črn z belimi napisi nastopajočih, na desni strani je bil izrisan rudarski znak, sestavljen iz dveh kladiv. Druga dva plakata manjšega formata sta bila informacijsko pomanjkljivejša in sta se navezovala na skupino Laibach. Na plakatu s črno podlago je bil prikazan nasilen prizor zabadanja z nožem, vzet iz Carpenterjeve grozljivke *Noč čarovnic*. Risba je bila groba, ekspresionistična, poteze nedokončane. Pod risbo je bilo v kontrastu in z urejeno pisavo izpisano nemško ime Laibach. Na drugem plakatu je bil na beli podlagi odtisnjen enakokrak črn križ, pod njim pa spet izpisan napis Laibach. Enakokraki križ, pozneje imenovan tudi Laibachov križ, postane prepoznaven in stalen simbol skupine, ki sproža vrsto asociacij, v določenih trenutkih lahko nadomesti tudi samo ime.

Kompozicijo rdečih križev najdemo tudi na danes edinem še ohranjenem slikarskem delu, ki so ga želeli uvrstiti na trboveljsko razstavo. Zanimivo je, da je podobno sliko s črnimi križi na površini razstavna komisija prepovedala, medtem ko so bili rdeči križi očitno manj sporni in zato odobreni.

Plakatom so očitali žalitev javne morale in socialistične humanosti ter podpihovanje verske nestrpnosti, kritični odzivi pa so se nadaljevali v časopisju in na radiu. Debata je potekala pod naslovom »Črno-beli šok v Trbovljah«. Provokacija in šok sta bila glavna krivca, da razstava *Alternativa slovenski kulturi* v Trbovljah ni uspela, sam dogodek pa je napovedal prihod in strategijo skupine Laibach.

Laibach je v Trbovljah ponovno nastopil šele deset let po tem dogodku. Njegov prvi javni nastop v »rodnem mestu« je potekal v industrijskem okolju trboveljske elektrarne. A.Mi.

2 Laibach, *Ausstellung Laibach Kunst*, Galerija Srečna nova umetnost, SKC, Beograd, 14.–18. junij 1981

Junija 1981 se je v prostorih Študentskega kulturnega centra v Galeriji Srečna nova umetnost v Beogradu odvila prva razstava *Ausstellung Laibach Kunst*. Na njej so bili predstavljeni slikarska in grafična dela ter dokumenti, povezani z delavskim gibanjem. Ves čas štiridnevne razstave se je na kasetnih trakovih vrtela Laibachova avtorska glasba. Slikarska dela večjega formata so bila narejena na povoščenem papirju za zavijanje mesa, skupni so jim bili narativni motivi nasilja ter slikanje z grobimi potezami v neoekspresionistični maniri. Edino danes znano ohranjeno slikarsko delo z razstave je slika *Tarkvinij in Lukrecija* (1979), ki je variacija motiva zabadanja z nožem, znanega tudi iz nočne plakatne akcije v Trbovljah.

Galerija (danes jo poznamo po imenu Srečna galerija) je takrat veljala za žarišče produkcije fanzinov; tako je ob razstavi nastal tudi prvi Laibachov fanzin (prvi slovenski fanzin), sestavljen iz dokumentov na temo revolucionarne zgodovine trboveljskih rudarjev iz časa med obema svetovnjima vojnama. Fanzin je narejen v tehniki kseroksa, ki poudari efekt črno-belih, zrnatih in zaradi kopiranja nerazločnih podob.

Vsebinsko je fanzin pravzaprav neke vrste kronika občine Trbovlje, izpostaviti pa želi idejo umeščanja pojava Laibacha v čas nove dobe, tlakovane z revolucionarnim duhom rdečih revirjev. Tej ideji sledi tudi slikovno gradivo fanzina. Med arhivske dokumente in fotografije delavskega shoda, vojaške diktature, industrijskih objektov in mučenja aktivistov OF so vključene podobe tedanjih Trbovelj ter Laibachovih motivov. Eden takih motivov je podoba štirih izmaličenih obrazov, izposojenih iz arzenala Arnulfa Rainerja, ki so asociacija na četverni princip članstva Eber – Saliger – Keller – Dachauer, obenem pa tudi na izmaličena trupla upornikov in mrtvih rudarjev. Podoba je prenesena tudi na plakat, imenovan *Smrt ideologije*. Plakat v zgornjem pasu prikaže štiri izmaličene obraze, v spodnjem delu pa portrete Marxa, Engelsa in Lenina. Poleg njih bi – v tistem času običajno – morala biti tudi podoba Tita, a je prostor prazen. V drugi varianti plakata *Smrt ideologije* je sem umeščen portret enega od članov skupine Laibach.

Na razstavi v galeriji Srečna nova umetnost prevladujejo motivi delavskega ekspresionizma. Načete so teme o tem, do kam sega ljudska svoboda, o manipulaciji množice in posameznika, vprašanja totalitarizma in demokracije, mučenja, podrejanja. Skupina Laibach je svojo angažirano pozicijo širila s provokativnimi podobami šoka; preko izvirne, lokalne teme trboveljskega rudarskega delavskega gibanja in njegovega upora je posredovala jasno sporočilo, da revolucija še traja. Z razstavo v galeriji Srečna nova umetnost se jasno vzpostavi identiteta skupine, razvidno pa je tudi, da je glasba samo ena od izraznih plati širšega principa delovanja, imenovane *Laibach Kunst*. A.Mi.

3 Laibach, *Žrtve letalske nesreče*, Disco FV 112/15, Ljubljana, 12. januar 1982

V Ljubljani je skupina Laibach prvič nastopila v kletnih prostorih Diska FV 112/15 v študentskem naselju v Rožni dolini, ki je v osemdesetih letih pomembno zaznamoval alternativno kulturno dogajanje.

12. januarja 1982 je v omenjenih prostorih potekala ambientalna razstava *Žrtve letalske nesreče*. Dogodek je pomenil hiter odziv na nacionalno tragedijo ob nesreči letala Inex-Adrie na Korziki, v kateri je umrlo vseh 180 potnikov in članov posadke. Na razstavi so na tleh ležale s smetmi napolnjene črne plastične vreče za odpadke, iz katerih so štrleli deli izloženih lutk. To je bila neposredna asociacija na dogodek, pri katerem so uporabljali podobne vreče za odstranjevanje posmrtnih ostankov ponesrečenih v Ajacciu. Stene prostora so bile polepljene s fotokopijami časopisnih izrezkov o nesreči, komaj še berljivimi zaradi večkratnega kopiranja. Na razstavo sta bila vključena tudi plakata iz trboveljske nočne plakatne akcije, poleg njiju pa še obe varianti plakata *Smrt ideologije*.

Tesnobno vzdušje z elementi *horror* estetike in s tem povezane alienacije je ob razstavi poudaril prvi javni glasbeni nastop skupine Laibach v Ljubljani, ki je dokumentiran s fotografijami. Po pričevanju udeležencev je bil skrajno hrupna zvočno-vizualna izkušnja, temeljil pa je na ponavljanju zvoka in njegovi transformaciji. Laibach pri ustvarjanju atmosfere uporablja podobo in zvok kot sredstvi, s katerima vzbujata strah in fascinacijo. Zvok razume kot silo v obliki terorja, ki ima terapevtske značilnosti; od tod tudi ideja, ki jo je zagovarjal Laibach: nasilje kot kruta potreba, ki se ji je treba ukloniti. Poleg bas kitare in bobnov je skupina za povečevanje hrupa in surovosti uporabljala še gramofon, magnetofon, megafon, doma izdelan sintetizator, modulator, mešalno mizo, radijski sprejemnik in mikrofon. Tedanji član skupine Srečko Bajda zapiše o instrumentih, ki so jih uporabljali: »Po eni strani so instrumenti nastajali iz nuje, ker jih nismo imeli. Po drugi strani pa je šlo za idejo, da za novo glasbo potrebujemo nove stroje. Obvladovanje produkcijskih sredstev je bilo bistvenega pomena. Pri tem gre za ohranjanje tradicije avantgard 20. stoletja, predvsem bruitizma, futurizma in konkretne glasbe, to pa se navezuje tudi na takrat aktualne industrijske skupine, ki so delovale sočasno z Laibachom.« A.Mi.

4 Laibach, *Ausstellung Laibach Kunst*, Galerija ŠKUC, Ljubljana, 28. april 1982

Laibachove razstave v Galeriji ŠKUC so bile dogodki, ki so trajali po en večer (od šestih popoldne do desetih zvečer) kot nekakšna *soirée*, privabili so številno občinstvo in sprožili burne reakcije.

Prva razstava je bila eksperimentalne narave, na njej se je praksa kseroks montaže prepletla z bruitističnim koncertom Laibach Kunst skupine *Dreihundert Tausend Verschiedene Krawalle* (300.000 V. K.). Na dogodek so opozarjali kseroks plakati s črnim križem v zobatem kolesu, ki so razburili zaradi nemškega jezika in besede »kraval«. Podobno provokativno je bilo tudi vabilo s tabuizirano podobo Hitlerja, ki si ogleduje *Veliko nemško razstavo* (München, 1937); na hrbtni strani je bil programski tekst, kjer je bilo prvič napisano, da se umetnost in totalitarizem ne izključujeta, da je individualna umetniška svoboda iluzija, in tudi: »Demaskiranje in rekapitulacija režimske 'transavantgarde'«.

Na razstavi so bile poleg (predelanih in označenih) socrealističnih grafik Janeza Kneza z motivi iz *Rdečih revirjev* (in prenosa grafike na črn polivinil) tudi velike podobe Laibachovega križa in dve celostenski kompoziciji iz črno-belih fotokopij.

Na eni je bila čez multipliciranega metalca (po plakatu za Prvi kongres Saveza metalaca, 1945) obešena klasična slika z motivom jelena (apropriacija: Sir Edwin Landseer, *Monarch of the Glen*, 1851). Drugo kompozicijo so sestavljale multiplicirane figure v pozitivu in negativu, ki so zaradi zaporednega fotokopiranja delovale kot zrnat vzorec.

Napetost v galeriji se je stopnjevala in med koncertom, ko je bil hrup, ki so ga proizvajali posneti zvoki, bas kitara in vokal, že precejšen, so od zunaj med občinstvo priletele prazne steklenice, ta vdor pa je prekinil dogodek in povzročil obisk milice.

Na tej razstavi je bila udejanjena programska točka Laibach Kunsta o razosebljanju in političnosti umetnosti, vpeljani pa sta bili metoda apropiacije in subkulturna forma kseroksa, kar je omogočalo nove postopke grajenja podobe in sopostavitve različnih ideoloških in kulturnih kodov. B.B.

5 Laibach, *Ausstellung Laibach Kunst*, Galerija Srečna nova umetnost, SKC, Beograd, 15.–18. maj 1982

Grafika *Krik* iz leta 1980 v tehniki lesoreza prikazuje način zgodnje umetniške prakse skupine Laibach, tj. prilagajanje že obstoječih podob, kar postane pomembna strategija ustvarjanja skupine Laibach in pozneje ustanovljenega kolektiva Neue Slowenische Kunst. *Metalec*, *Jelen*, *Rdeči revirji*, *Sejalec* in *Kofetarica* so samo nekatere najbolj prepoznavnih podob, ki jih Laibach prevzame v svojo likovno govorico.

Izvirna podoba *Krika* Edvarda Muncha prikazuje stisko posameznika, ki zaradi občutka razosebljenosti doživlja motnjo izkušnje in zato izkrivljeno doživlja okolico in samega sebe. Laibachova grafika postavlja kričečega v industrijsko okolje. Za njim se dviga trboveljska cementarna, narejena po grafiki Janeza Kneza iz leta 1964. *Krik* eksistencialnega brezupa ekspresivno odmeva v vijugastih linijah dima iz tovarniškega dimnika v ozadju. *Krik* narave po Munchu se tu stopnjuje v industrijski *krik*. *Krik* kot zvok, ki ga proizvaja skupina Laibach, katere ime je z velikimi črkami izpisano na spodnjem delu grafike.

Podoba Laibachovega *Krika* je bila uporabljena za plakat, ki je najavljal tri dni trajajočo razstavo *Ausstellung Laibach Kunst* v Galeriji Srečna nova umetnost v SKC-ju v Beogradu leta 1982. Zaključila se je s koncertom, na katerem je Laibach za posebne učinke prvič uporabil dimne bombe, ki so jih člani pretihotapili iz vojske.

Leta 1983 je izšla tretja številka *Punk Problemov*; oblikoval jo je Dušan Mandič. Na naslovnici je bil kričeči obraz Dejana Kneza, pobarvan z belo in črno barvo, da je spominjal na lobanjo. Iste leta je bil v prostorih Diska FV posnet prvi inscenirani Laibachov videospot za pesem »Mi kujemo bodočnost« v režiji Richarda Heslopa. Tudi v njem imajo člani Laibacha enako pobarvane obraze. Dejan Knez se med njimi giblje s togimi, trzajočimi gibi kot zombi, oživiljeni mrtvec. Gre za podoben socialni komentar kot pri podobi *Krik*: spet je poudarjena anonimna, razosebljena pozicija, v katero gledalci projicirajo svoje strahove. Na koncu se v videu pojavijo izmalčeni obrazi s plakata *Smrt ideologije*. Na video je vplivala tudi klasična filmska grozljivka Georgea A. Romera *Noč živih mrtvecev*. A.Mi.

6 Nastop Laibacha na festivalu *Novi rock*, Križanke, Ljubljana, 10. september 1982

Laibach je enega svojih najbolj prepoznavnih in kulturnih nastopov odigral septembra 1982 v sklopu festivala alternativne glasbe *Novi rock* v ljubljanskih Križankah. Že sam začetek nastopa Laibacha na odru Križank se je začel s provokacijo. Skupina je bila najavljena z besedami, vzetimi iz enega številnih protestnih pisem državljanov, ki so se zgražali nad uporabo nemškega imena skupine: »Je mogoče, da je kdo dovolil, da nosi v Ljubljani – v prvem mestu heroju v Jugoslaviji – neka mladinska skupina ime, ki hoče na silo priklicati spomin na bridki Laibach!«

Vrhunec napetosti, stopnjevane z nasilnim in hrupnim zvokom instrumentov, je povzročil Tomaž Hostnik z nastopom v vojaških škornjih in oficirski uniformi. Totalitaristično pojavo je nadgradil z rjovečim glasom, s katerim je zbegani in razjarjeni publiki med izvajanjem pesmi citiral Mussolinijeve besede: »Cari amici soldati, i tempi della pace sono passati!«. Publika je oder obmetavala z različnimi predmeti. Del steklenice se je odbil Hostniku v obraz in ga poškodoval, vendar je nastop nadaljeval: v mirni, strumni drži in z dvignjeno glavo se je soočil s publiko in ji kazal krvaveči obraz.

Ta dogodek lahko povežemo z dokončno prekinitvijo vezi med skupino Laibach in punk gibanjem. Publika na *Novem rocku* je pripadala pretežno punkovski in novovalovski subkulturi. Laibachov nastop je doživela kot direktno provokacijo, to pa je Laibachu omogočilo, da se je dokončno odmaknil od nje in si oblikoval novo občinstvo. Pravzaprav je Laibach in punk že vse od začetka spajala predvsem sočasnost in hkratna pojavitev v okviru pogojev in prostorov alternativne scene. V nasprotju z neposredno in surovo iskrenostjo punkerjev je Laibach uvedel strategijo, ki je temeljila na manipulaciji. Upor se je nadaljeval z avtoritarno militaristično podobo, propagandnimi manifesti in totalitarističnimi izjavami. A.Mi.

7 Laibach, koncert *Dotik zla*, dvorana Delavske univerze Moša Pijade, Zagreb, 11. december 1982

Laibach je farso totalitaristične oblasti po nastopu na *Novem rocku* nadaljeval z nastopom v Zagrebu. Koncert je bil pozneje poimenovan *Dotik zla* in se je zgodil 11. decembra 1982 na festivalu *Yu Rock Moment*. Igrali so na odru dvorane Moša Pijade, ki so ga podobno kot v Križankah vizualno opremili z velikim platnom z naslikano podobo *Metalca*.

Člani so bili oblečeni v uniforme Jugoslovanske ljudske armade. Na rokavih so se prvič pojavili tudi trakovi s črnim enakokrakim križem.

Koncert je zaznamovala uporaba dimnih bomb. Te so člani – tako kot vojaške uniforme – pretihotapili iz vojske, da bi ob programu dosegli stvarnejši učinek. Ena od dimnih bomb se je sprožila pre zgodaj in pri tem poškodovala spremljevalko skupine. Skupaj s prvo pomočjo je na kraj dogajanja prišla vojaška policija, ki jo je eden od članov skupine skušal čim dlje zadržati na hodniku pred dvorano. Na vprašanje, zakaj so oblečeni v uniforme jugoslovanske vojske in zakaj uporabljajo bojna sredstva, so odgovorili, da prakticirajo vojno tematiko. Podobno, kot je na koncertu na *Novem rocku* v svoj performans vključil incident, ki ga je povzročila

publika, je Laibach v Zagrebu storil z državnimi represivnimi organi: postali so del dogodka.

Koncert je bil poseben tudi zato, ker ga je skupina odigrala kljub odsotnosti bobnarja. To je ustvarilo specifično ambientalno vzdušje in dogodek je deloval še bolj performativno. V reviji *Polet* je sledila recenzija koncerta. V njej piše, da je »Laibach s področja simuliranja industrijskega hrupa prenesel poudarek na izvajanje pesmi, kot so 'Cari amici soldati', 'Jaruzelski', 'Država', 'Svoboda', ki so pozneje obveljale za ikonske Laibachove pesmi.

Dotik zla se je v zgodovino zapisal tudi kot zadnji koncert, na katerem je sodeloval Tomaž Hostnik; ta je deset dni pozneje končal svoje življenje. Objavo o njegovi smrti je v oddaji Radia Študent ob spremljavi pesmi »Ohm Sweet Ohm« skupine Kraftwerk prebral Igor Vidmar. V eter je prebral tudi pesem »Apologija Laibach«, s katero se je Tomaž poslovil in ki velja za poetični manifest skupine. A.Mi.

8 Laibach, *Ausstellung Laibach Kunst – Režimska transavantgarda*, Galerija Prošireni mediji, Zagreb, 6. marec 1983

Leto dni po koncertu *Dotik zla* je Laibach na povabilo razstavljal v Galeriji PM (Prošireni mediji). Razstava se je imenovala *Ausstellung Laibach Kunst – Režimska transavantgarda*. Na plakatu za razstavo je bil ponovno uporabljen motiv štirih izmaličenih obrazov, ki so se pojavili že v prvem Laibachovem fanzinu. Na sredi plakata je napis Laibach, pod njim pa delavec v zobatem kolesu. Ob razstavi je bilo narejeno tudi vabilo: na prvi strani prikazuje vojaka v nemški uniformi in s čelado na glavi ter s kazalcem, uprtim v gledalca. Gre za variacijo slavnega in večkrat kopiranega plakata *Dežela te potrebuje!*, uporabljenega za kampanjo rekrutacije novincev v vojaške čete. Na drugi strani vabila je bil ponovljen manifest »Umetnost in totalitarizem se ne izključujeta«, ki je bil objavljen, prav tako na hrbtni strani vabila, že leto pred tem ob razstavi *Ausstellung Laibach Kunst* v ljubljanskem ŠKUC-u.

Na otvoritvi so vrteli glasbo, med drugim tudi pesem »Lili Marlene«. Sledil je program prikazovanja posnetkov zagrebškega koncerta *Dotik zla* in posnetek z ljubljanskega *Novega rocka*, naslovljen *Noč čarovnic*. Poleg dveh Laibachovih koncertov so prikazovali tudi video *Seven Songs* skupine 23 Skidoo, s katero je Laibach mesec dni pozneje nastopil na 12. glasbenem bienalu v Zagrebu.

Glavni del razstave so predstavljala slikarska dela, med njimi *Rdeči metalec*, *Metalčeva skupina*, *Avtoportret Tomaža Hostnika*, *Sejalec I*, *Čisti pejzaž* in *Forme niche della continuità nello spazio*. Največ pozornosti je vzbudila slika manjših dimenzij z naslovom *Natura morta* iz leta 1981. Tihožitje je sestavljala kavna skodelica z naslikano svastiko, v katero je nekdo med trajanjem razstave zarezal in delo uničil. Prišlo je tudi do političnega pritiska na upravo galerije, zato se je razstava po treh dneh predčasno zaprla. Člane skupine Laibach je policija pospremila na železniško postajo z besedami, naj gredo kam drugam kazat svojo lepoto.

Na razstavi v Zagrebu je Laibach uporabil jezik politične manipulacije, ki – kot je zapisal v manifestu »10 točk konventa« istega leta – pomeni edini način, da se politični manipulaciji v umetnosti izogne. A.Mi.

9 *Totalitarizem, Nova revija*, letnik II, št. 13–14 (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983)

Leta 1983 je bil v *Novi reviji* 13–14 prvič uradno in v celoti objavljen temeljni programski manifest skupine Laibach »10 točk konventa«, ki so ga člani kolektivno napisali leto pred tem. V njem je izpostavljenih 10 ključnih izhodišč delovanja skupine, kot so delovanje po vzoru industrijske produkcije in totalitarizma, kolektivizem, ki ga povezujejo anonimni člani, analiziranje odnosa med ideologijo, kulturo in politiko, zanikanje originalnosti idej, prakticanje provokacije, manipulacije ter identifikacija z ideologijo. V konventu sta poleg skupine Laibach opisana tudi koncepta dveh podskupin, Germanie in Dreihundert Tausend Verschiedene Krawalle.

Prav tako je bil v *Novi reviji* prvič objavljen organigram Laibach Kunsta, ki je nastal leta 1982 in je bil pozneje uporabljen kot osnovni model za organigram Neue Slowenische Kunst. Gre za shematično razlago principa organizacije in delovanja skupine, z različnimi centri in cilji.

Prispevek je izšel pod naslovom »Akcija v imenu ideje«, uvrščen pa je bil v posebej za ta primer uvedeno rubriko Totalitarizem; to je predhodno v pismu *Novi reviji* zahteval Laibach. V pismu je poudaril tudi namen objave svojega prispevka: dvig borbene morale bralcev. Prispevek se prične s celostransko podobo *Metalca*, temu sledita citata Hitlerja, »Umetnost je vzvišeno poslanstvo«, in Stalina, »Umetniki so inženirji človeških duš.« V *Novi reviji* so bili objavljeni še poetični manifest »Apologija Laibach« in druge ključne pesmi, spremno besedo pa je napisal Taras Kermauner v teoretskem eseju z naslovom »X+(-)11=?« in podnaslovom »Premišljevanje ob mlajši slovenski poeziji«. A.Mi.

10 Laibach, *Ausstellung Laibach Kunst – Monumentalna retroavantgarda*, Galerija ŠKUC, Ljubljana, 21. april 1983

Za razstavo je bil natisnjen plakat z interpretacijo *Kofetarice* (slika Ivane Kobilce iz leta 1888) v kseroks obdelavi in montaži: na kavni skodelici je bil Laibachov znak (križ v zobatem kolesu). Ista podoba je bila tudi na vabilu, na zadnji strani pa je bil odlomek iz *Lučističnega manifesta* iz leta 1913 o zavračanju individualnosti, uporabi kopij in vseh zgodovinskih in sočasnih stilov. Spodaj pa razglas, da ta razstava »pomeni konec obdobja gibanja, iskanja, stilskih in estetskih izumov« in »je zrelejša, kritično ovrednotenje umetnosti«. (V *Novi reviji* 13–14 sta bila istega leta objavljena organigram in programski tekst »Laibach: 10 točk konventa«, sprejet v Trbovljah leta 1982.)

Razstava je bila *hommage* Tomažu Hostniku, umrlemu članu skupine, in njegov lik je bil v ospredju – na dokumentarnih fotografijah z *Novega Rocka '82* in sliki *Avtoportret Tomaža Hostnika* (signirano I. S.). Poleg že znanih (predelanih in označenih) socrealističnih grafik Janeza Kneza z motivi iz *Rdečih revirjev* je bila čez dvoriščna vrata obešena barvna slika *Metalca*, po prostoru pa tudi črno-bele izvedbe tega motiva. Sicer je bilo v razstavnih prostorih precejšnje število slik v tehniki olja z dodatkom medu, žita in katrana, skonstruiranih na podlagi apropiacij ter dodanih Laibachovih križev in drugih posegov in montaž. Na razstavi so bile slike (naslovi so bili morda dodani pozneje ali pa so bile brez naslova): *Pogreb*

komunista Hostnika (Carlo Carrà, *Pogreb anarhista Gallija*, 1910–11), *Laibachova skupina* (El Greco, *Laokoon*, 1608–1614), *Premaknjena figura* (Umberto Boccioni, *Edinstvene oblike nadaljevanja v prostoru*, 1913), *Drevesa ob potoku* (Marcel Duchamp, *Pharmacie*, 1914) in *Sejalec (gefunden)* (Albin Egger-Lienz, *Sejalec in hudič*, 1921 v kombinaciji s črnim kvadratom z Malevičevega groba). Na razstavi se je predvajal tudi polurni avtorski video z repetitivno ritmično montažo *Documents of Oppression*, narejen za koncert na Glasbenem bienalu Zagreb '83. V tem video so Laibach in Marijan Osole - Max vpeljali vse takratne (VHS) možnosti manipulacije s sliko in značilnosti tehnike *cut-up*: postopke rezanja, transformiranja, kombiniranja, ponavljanja in montiranja »najdenih« posnetkov iz dveh starejših dokumentarnih filmov (operacija na dvanajsterniku in jugoslovanska povojna industrija) in sekvence pornografskega filma formata Super 8.

Razstava je bila tik pred skupnim koncertom Laibacha z angleškima skupinama 23 Skidoo in Last Few Days v Ljubljani in Zagrebu. Hkrati je izšla tudi skupna glasbena kaseta s publikacijo Laibacha in Last Few Days *Instrumentalnost državne stroja* z obsežnim intervjujem za revijo *Džuboks* in s prizori telesne vadbe (v produkciji likovne redakcije ŠKUC: *Galerija Škuc izdaja* št. 17). Obe skupini sta se že pripravljali tudi na skupno turnejo *The Occupied Europe Tour*. B.V.

11 Laibach, *Mi kujemo bodočnost*, 12. glasbeni bienale, dvorana Delavske univerze Moša Pijade, Zagreb, 23. april 1983

Nastop skupine Laibach na 12. glasbenem bienalu v dvorani Moša Pijade v Zagrebu leta 1983 je najavljial plakat Laibach Kunsta, ki je prikazoval podobo nacističnega shoda v Nürnbergu.

Laibach je nastopil skupaj z angleškima skupinama Last Few Days in 23 Skidoo pod naslovom *Mi kujemo bodočnost*. Nastop so začeli ob polnoči in po dogovoru naj bi trajal do petih zjutraj.

Del koncerta je bila instalacija štirih video monitorjev na vsaki strani odra; na njih so prikazovali video *Documents of Oppression* skupine Laibach in Marijana Osoleta - Maxa, v ozadju pa so vrteli propagandni film Milana Ljubića *Revolucija še traja* (1971), ki povzdiguje uspehe socialistične Jugoslavije. Občasno, ko je film prikazoval govor predsednika Tita, so preko njega zavrteli ponavljajoči se prizor s pornografsko vsebino na super 8 mm filmu, tako da sta se oba prizora prekrivala, in to je, razumljivo, sprožilo škandal. V dvorano so prišli organizatorji koncerta, policija in celo vojska ter v popolnem kaosu poskušali prekiniti koncert. Kljub temu da so odklopili elektriko, so vse tri skupine na odru skupaj nadaljevale z igranjem, dokler jih niso fizično odstranili s prizorišča.

Dogodek je povzročil večji medrepubliški škandal, sledila je medijska gonja proti skupini. Zveza socialistične mladine Hrvaške je javno objavila, »da je seznanjena z umetniško provokacijo, preko katere deluje skupina Laibach, da pa je tu šlo za politično provokacijo, s čimer je Laibach ogrozil meje umetniške svobode«. Od slovenskih političnih tovarišev so zahtevali konkretne ukrepe proti skupini. Na objavo je Laibach v reviji *Mladina* odgovoril s pismom, v katerem je svojo provokativno in interdisciplinarno akcijo opisal kot »zavestno preseganje forme rock koncerta, ki skozi proces montaže asociativno nabitih pomenov vzpodbuja kritično zavest

posameznikov«. Pri spornem prikazovanju pornografskih podob se je skliceval na ameriško izročilo eksperimentalnega filma.

Nekaj mesecev po tem naj bi pri državni založbi ZKP RTV Ljubljana izšel prvi Laibachov album *Nebo žari*, vendar se to zaradi škandala ni zgodilo. Istega leta je Laibach v času svoje prve velike evropske turneje *The Occupied Europe Tour 1983* sklenil pogodbo o realizaciji plošče z belgijsko založbo L.A.Y.L.A.H. A.Mi.

12 Laibach in TV Ljubljana, *XY-nerešeno*, televizijski intervju, 23. julij 1983

Laibach je leta 1983 pristal na povabilo v kulturno-politično oddajo »TV Tednik« z novinarjem Juretom Pengovom na prvem programu javne televizije. Sledil je kontroverzen nastop, ki so ga izpeljali kot do popolnosti zrežiran umetniški performans. Skupina je na intervju pristala pod svojimi lastnimi pogoji. Oblečeni so bili v jugoslovanske vojaške uniforme, vprašanja novinarja so zahtevali vnaprej, intervju pa se je odvijal v Galeriji ŠKUC, s podobo *Metulca* in plakati z motivom nacističnega shoda v ozadju. Intervju je bil v oddajo uvrščen takoj za prispevkom o nasilju tržaških neofašistov nad zamejskimi Slovenci.

Na ekranu se je pojavilo pet mladeničev, ki so negibno strmeli predse. Obrazi so bili osvetljeni od spodaj, kamera se je ves čas gibala od enega do drugega in po oznakah na njihovih uniformah. Na vprašanja so odgovarjali s prebiranjem vnaprej pripravljenih odgovorov. V enem od njih so se opredelili kot prva TV generacija, pojasnili pa so tudi svoj odnos do televizijskega medija z besedami: »Laibachu so znane manipulativne zmogljivosti modernih medijskih sredstev (in sistem, ki jih povezuje), zato v svojih propagandnih akcijah s pridom izkorišča represivno moč medijske informacije. V tem primeru je to TV ekran.«

Jure Pengov je ob koncu intervjuja v naknadno montiranem zaključku pozval javnost na politični linč skupine, kar se je tudi zgodilo. Vsule so se burne reakcije zgroženih in pretresenih gledalcev, mestni komite Socialistične zveze delovnega ljudstva Ljubljane je skupini prepovedal javno nastopati pod tem imenom. Formalna prepoved, registrirana v Uradnem listu Republike Slovenije, je veljala do februarja 1987.

Tudi Laibach se je odzval javno s tekstom v reviji *Mladina*. V njem se je distanciral od fašističnih in neonacističnih teženj, zahteval odstop voditelja Pengova zaradi nemoralnih obtožb in pozval javnost k razpravi o delovanju skupine Laibach ter h kritični analizi resničnega pojava fašizma na Slovenskem, predvsem fašizma informacije, kakršen se je zgodil v primeru »TV Tednika«. A.Mi.

13 Laibach, *Document. Occupied Europe*, Galerija ŠKUC, Ljubljana, 5. maj 1984

Na razstavi, ki je bila prirejena navkljub takratni prepovedi nastopanja skupine in uporabe imena Laibach, so bili plakati, fotografije in video s turneje *The Occupied Europe Tour*. Hkrati sta izšli še kaseti *LAIBACH: Vstajenje v Berlinu* s posnetki koncerta v berlinskem Metropolu in publikacija *Over the Europe* z dokumentacijo

in medijskimi odzivi s turneje (v produkciji likovne redakcije ŠKUC: *Galerija Škuc izdaja* št. 23). Narejen je bil tudi plakat z »metalcem« z dvignjenim kladivom nad glavo, ki razkoračen stoji nad – od Laibacha – »okupirano Evropo«. To je bila za dolgo (do leta 2005) tudi njihova zadnja razstava. Turneja je bila namreč za prodor Laibacha na mednarodno glasbeno in diskografsko sceno odločilna. Že pred in med njo pa se je članstvo skupine občutno zamenjalo, spremenila se je tudi taktika delovanja, ki je bila poslej usmerjena v koncerte in izdajanje plošč, na oblikovanje celostne performativne in vizualne podobe, in ni več vključevala likovnih projektov in predstavitev slikarske in tiskane produkcije v galeriji.

V osemdesetih letih je bil kseroks ob (polaroidni) fotografiji, magnetofonu in videu tisti »instant« medij, ki je bil dostopen, poceni in hiter, hkrati pa ni bil podvržen kontroli in cenzuri. V kseroks in video tehniki, ki sta spremenili status kopije in vpeljali specifično estetiko ter omogočali enostavnejše postopke apropiacije podob in njihovo transformacijo in umeščanje v drug kontekst, je Laibach naredil tudi vrsto avtorskih videov, vabil in letakov, publikacij in ovitkov zvočnih kaset, stenske kolaže, avtorske strani in grafike, hkrati pa vzpostavil plakat (v tehnikah kseroksa ali sitotiska) z razsežnostmi samostojnega medija. B.B.

14 Laibachovi nastopi v Nemčiji, 1985–1987

Februarja 1985 je Laibach nastopil na dvodnevem berlinskem festivalu Atonal. Festival je bil namenjen avantgardni elektronski in eksperimentalni glasbi in je v osemdesetih letih gostil med drugimi skupine, kot so Einstürzende Neubauten, Test Department in Psychic TV. Med koncertom si je frontman skupine Milan Fras namazal obraz in glavo z medom in zlato barvo, kar je delovalo kot asociacija na performans Josepha Beuyasa *Kako razložiti umetnost mrtvemu zajcu*. Oba se navezujeta na odrešilni in regenerativni vidik ustvarjanja. Laibach je v enem od zgodnjih intervjujev zapisal: »Naš nastop ima očiščevalno (ekSORCIZEM!) in regenerativno (med + zlato) funkcijo«. S to razlago je povezoval tudi svoje prakticiranje terorja v obliki zvoka/sile, ki naj bi na publiko deloval kot terapija.

Novembra istega leta se je Laibach odpravil na prvo samostojno turnejo po Zahodni Nemčiji z naslovom *Laibach über dem Deutschland – die erste Bomardierung*. Glasbeno bom(b)ardiranje se je pričelo v Arena Hall v Münchnu. Plakat za najavo turneje je montaža fotografije Janeta Štravsca, na kateri člani skupine pozirajo v militantni drži in uniformah, medtem ko nad njimi nebo preletavajo bombniki. Na koncertih so nastopali v lovskih oblačilih, oder pa so krasili jelenji rogovi. Kot uvod v koncert, ki je stopnjeval napetost in nelagodje publike, je njihov voznik na odru cepil drva. Na koncertih so na oder prinesli zajca, s čimer so spet vzpostavili asociacijo na Beuysov performans.

V tistem času je delovanje Laibacha zaznamovala forma hladnega militantnega klasicizma s strogimi vojaškimi ritmi na tolkalih in zvoki rogov, vzorci iz klasične glasbe in besedili v nemškem in slovenskem jeziku. Sami so podali razlago militantnega klasicizma kot »formo, ki združuje mehaničnost organskega ritma in konfuzijo intuitivnih zvočnih posegov v Harmonijo Lepe Ideje«.

Faza militantnega klasicizma je zaznamovala tudi glasbeno ustvarjanje, izvedeno v sodelovanju z gledališkim režiserjem Wilfriedom Minksom. Laibach je novembra

1987 v Deutsches Schauspielhausu v Hamburgu na odru v živo izvajal glasbo v predstavi Shakespearovega *Macbetha*. Del Laibachove pojave na odru je bil model velikega križa, razdeljen na dve polovici. Na polovicah so stali in igrali razdvojeni člani, ob koncu vsakega dejanja pa sta se polovici združili. Enak model srebrnega križa je bil pozneje uporabljen na naslovnici albuma *Kapital*. V predstavi se je skupini pridružil Peter Mlakar, ki je v Hamburgu izvedel svoj prvi nagovor publiki pred koncertom. Takrat je bil ustanovljen tudi Oddelek za čisto in praktično filozofijo, ki obstaja kot del kolektiva Neue Slowenische Kunst. A.Mi.

15 Laibach, *No Fire Escape in Hell*, Manchester Poly, Manchester, 4. september 1986

Leta 1986 je Laibach na povabilo kontroverznega angleškega koreografa in plesalca Michaela Clarka glasbeno sodeloval v plesni predstavi *No Fire Escape in Hell*. Na poglobljenem odru je v živo izvajal glasbo v tretjem delu predstave, ki sledi zgodbi preobrazbe plesalcev v osebnosti in nato v bogove. Po Clarkovih besedah je Laibach s svojo glasbo in pojavo v »predstavi svetlobe in sence« predstavljal senco, zastrašujoči in agresivni aspekt, ki z močjo proizvedenega zvoka plesalce spodbudi ali celo prisili, da plešejo intenzivneje kot po navadi. V predstavi je bil tako poudarjen surovi spoj glasbe in gibov klasičnega baleta, obenem pa je izrazil tudi poseben estetski spoj vzhodne in zahodne estetike.

Laibach je bil v času predstave *No Fire Escape in Hell* že znan na glasbenem tržišču v Londonu z albumi *Die Liebe*, *Nova akropola* in *The Occupied Europe Tour 1985*. Prav takrat je pripravljaval tudi novo ploščo *Opus Dei*, ki je leto pozneje izšla pri angleški založbi Mute Records.

Predstava *No Fire Escape in Hell* je gostovala v Evropi, Ameriki in Avstraliji. Ko so želeli s predstavo nastopiti na festivalu BITEF v Beogradu, vodstvo festivala Laibachu ni dovolilo nastopiti. Na predstavi se je tako predvajala posneta glasba, pogoj za nastop je bila tudi cenzura posnetkov domoljubnega Titovega govora.

Leta 1986 je bil v režiji Daniela Landina in v sodelovanju z Michaelom Clarkom v londonskem gledališču Saddlers Wells, kjer se je odvijala predstava, posnet krajši film *Država*, katerega posnetki so bili uporabljeni za glasbeni video. Estetsko velja za enega najbolj totalitarnih videov skupine Laibach. Stroga militantna drža, spoj udarnih ritmov, zvok wagnerjanskih rogov in atonalnih elementov povzročajo občutek, da plesalci izvajajo ritualni ples, medtem ko jim Laibach narekuje: »Cari amici ballerini / i tempi del teatro sono passati.« V videu *Država* je poudarjena nedoločenost časovnega okvira; to je tudi eden pomembnejših aspektov skupine Laibach, sposobnost, da gledalca/poslušalca prestavi ven iz njегоvega časa. A.Mi.

16 Prepoved imena Laibach

Po odmevnem intervjuju v oddaji »TV Tednik« je 29. 6. 1983 predsedstvo Mestnega komiteja SZDL Ljubljana (tj. upravni organ mesta) sprejelo sklep, da je nemško ime skupine Laibach neprimerno, da ga skupina uporablja brez pravne podlage

in v nasprotju z odlokom o uporabi grba, zastave in imena mesta Ljubljane. Prav tako je bila prepovedana vsaka javna manifestacija skupine. Laibach je bil sicer kljub prepovedi imena prisoten v slovenski javnosti, tudi z razstavami in objavami koncertnih fotografij Janeta Štravsca, Jožeta Suhadolnika in Dušana Gerlice. Konec leta je skupina šla na prvo evropsko turnejo, ki so jo poimenovali *The Occupied Europe Tour*, naslednji koncert v Ljubljani pa je kljub prepovedi anonimno izvedla 21. 12. 1984 v dvorani Malči Belič. Tajni koncert so najavljali plakati z izrisanim črnim križem na beli podlagi, edini oprijemljivi informaciji sta bili navedena kraj in čas dogodka. Prepovedano ime je nadomestil simbol – črni Laibachov križ, v skladu z razlago v televizijskem intervjuju leto pred tem, da sta »samo ime in znak vizualna materializacija Ideje na nivoju enigmatičnega miselnega simbola«. Koncert je bil posvečen spominu na Tomaža Hostnika.

Prvi legalni koncert, *Svoji k svojim*, je Laibach po petletni prepovedi v Ljubljani odigral 17. 2. 1987 v Festivalni dvorani. Obiskovalcem so pred vstopom v dvorano po zvočnikih predvajali slovenske partizanske pesmi, v notranjosti dvorane pa nemške pesmi iz istega časa. Koncert je potekal v nabito polni dvorani in zaznamuje zaključek nekega obdobja, dokončno priznanje in začetek novega, temu sledi tudi estetski in glasbeni preobrat od ekstremne industrijske glasbe in radikalne pozicije k bolj dostopni in komunikativni glasbi. Posnetek s koncerta je bil uporabljen v filmu o Laibachu režiserja Gorana Gajića *Zmaga pod soncem* leta 1987.

Nekaj dni po legalizaciji skupine Laibach je v Jugoslaviji izbruhnila plakarna afera ob osnutku plakata za dan mladosti, ki ga je oblikoval Novi kolektivizem. A.Mi.

17 Laibach, jugoslovanska turneja *Sympathy for the Devil*, 30. marec 1989

S koncertom v razprodani ljubljanski Hali Tivoli je Laibach 30. marca 1989 začel jugoslovanski del turneje *Sympathy for the Devil*, poimenovani po leto prej izdanem albumu s priredbami istoimenske pesmi skupine Rolling Stones. Plakat, ki je najavljal turnejo, je delo Novega kolektivizma in variacija prve strani ovitka Laibachovega albuma *Sympathy for the Devil*. Prikazuje podobo vzorne šestčlanske arijske družine, prevzeto z nacističnega propagandnega plakata, ki spodbujal k večji rodnosti. Namesto nemškega orla, vzetega s hrbtni strani kovanca nemške marke, je v ozadju uporabljena hrbtna stran jugoslovanskega dinarja z grbom SFRJ in dobro vidnimi šestimi gorečimi baklami.

V času jugoslovanske turneje so se v Sloveniji odkrito kazale zahteve po demokratizaciji in temeljiti preureditvi jugoslovanske države; v zraku je bilo že čutiti napoved vojne in razpad SFRJ.

Po uspešnem koncertu v Ljubljani je Laibach nadaljeval turnejo v Sarajevu v dvorani CDA Mladost, kjer je igral prvič, saj mu nikoli prej ni bilo dovoljeno igrati v Bosni in Hercegovini. Sledil je koncert v zagrebškem Domu sportova, kjer je skupina preizkušala meje zdržljivosti publike s tem, da jim je za uvod predvajala odlomke iz nacionalističnih govorov Slobodana Miloševića in igranje na gusle, tj. glasbilo, ki je del srbske kulturne dediščine. Turnejo je skupina nadaljevala s koncertoma na Reki in v Splitu. Provokacija pa se je stopnjevala z dvema nastopoma v SKC Beograd. Pred vsakim koncertom je nastopil Peter Mlakar z Oddelka za čisto in

praktično filozofijo pri Neue Slowenische Kunst z govorom, ki je nagovarjal srbski narod in ga svaril pred bližajočo se vojno katastrofo. Govor je podal v nemškem in srbskem jeziku, začel je z besedami: »Bračo Srbi! Vi ste ovde bog in batina. Ali mi nečemo dovoliti da vas siluju«, kar je publika prepoznala kot Miloševićev nacionalistični bojni poziv, izrečen na Kosovu. V ozadju se je predvajal propagandni film iz obdobja tretjega rajha z naslovom *Bombardiranje Beograda*. A.Mi.

18 Diskografija

Laibach, *Through the Occupied Netherlands*, Staaltape, 1984, Amsterdam

Ob vse večjih restrikcijah v domovini (prepoved uporabljanja imena skupine in oviranje izdaje njenega albuma) ter priložnostih za gostovanja in snemanja v tujini je Laibach – po zgledu industrijske tradicije, ki jo je vzpostavil Throbbing Gristle – začel dokumentirati svoje žive nastope in jih izdajati na kasetah. Njegovo prvo kaseto (skupno izdajo z Last Few Days) je izdal ŠKUC aprila 1983. V naslednjih dveh letih je na kasetah izšlo več Laibachovih živih posnetkov, med njimi tudi trije nizozemski (ta, *Ein Schauspieler* in *Live in Hell*).

V mednarodni industrijski mreži je Nizozemska igrala ključno vlogo s prizorišči, ki so zastopana na tej izdaji (De Kapel, Den Haag in NL Centrum, Amsterdam). To so bile glavne turnejske postaje skupin, kot je na primer Test Dept. Na Nizozemskem je domovala tudi založba Staalplaat, ki je postala gonilna sila te scene. *Through the Occupied Netherlands* je bila prva izdaja njene kasetne podzaložbe Staaltape.

V primerjavi z vizualnim materialom, uporabljenim na izdaji *Laibach/Last Few Days*, je imela ta izdaja ostrejšo in strožjo estetiko, tako da je bila videti prej »uradni« izdelek kot ilegalna izdaja. Na ovitku je bila propagandna podoba telovadca, oblečenega v majico z Laibachovim križem. Že sama preprostost tega lika je bila videti kot vizualni totalitarni artefakt. Uporaba telovadca kot dinamičnega totalitarnega označevalca je napovedovala Laibachovo poznejšo rabo črno-belih posnetkov Mira Cerarja v videu *Država*.

Dokumentirana koncerta sta bila posneta v dveh zaporednih večerih proti koncu prvega dela turneje *Occupied Europe Tour* leta 1983, in to v dveh mestih nizozemskega dela turneje, ki je sicer vključeval štiri mesta (Haag, Amsterdam, Eindhoven, Maastricht) in po katerem je sledil končni koncert v Londonu. To sta bila prva dva nastopa Laibacha na Nizozemskem in kljub enakim spiskom odigranih skladb so med njima slišne razlike, saj je bil prvi posnet z mešalne mize, drugi pa bolj v živo, skupaj z aplavzi. Skladbi »Sila« in »Brat moj« sta bili vključeni na Laibachovo prvo vinilno izdajo (za belgijsko založbo L.A.Y.L.A.H.) naslednjega februarja, vse druge odigrane pesmi – razen »Dokumenta moči« in »Kolon« – pa so spomladi 1985 izšle na albumih *Rekapitulacija* in *Laibach*. »Cari amici« je odprla tudi Laibachov nastop na *Novem rocku* leta 1982. Uporabljena Mussolinijeva izjava – »Dragi prijatelji vojaki, čas miru se je zdaj končal« – je ohranjala srhljivo moč kljub odsotnosti njenega nekdanjega deklamatorja Hostnika. Ta kaseto, posneta v najnevarnejših tednih nove hladne vojne na začetku osemdesetih let, prinaša zvok skupine iz jugoslovanskega medprostora, ki meji na ozemlje Nata, in zvok prvega srečanja nizozemskega občinstva s polno silo fenomena Laibach. A.Mo.

Laibach, *Rekapitulacija 1980–84*, Walter Ulbricht Schallfolien, 1985, Hamburg

Rekapitulacija je prvi Laibachov album, ki je bil izdan zunaj Jugoslavije pri založbi s provokativnim imenom Walter Ulbricht Schallfolien. V resnici gre za kompilacijo prve faze Laibachovega dela z znanimi in še neslišanimi izdelki. Skladba »Cari amici« je bila posneta na razvpitem koncertu v Križankah leta 1982. Dovršeno oblikovanje ovitka in notranjosti je napovedovalo Laibachovo posvečanje podrobnostim, ki je označevalo njegovo nadaljnjo kariero.

Številna besedila so poetična in celo mistična, nad večjim delom glasbe pa lebdi numinozna meglica. Njena čudaškost izraža to, kar je Laibach v »10 točkah konventa« imenoval kot »mistično dimenzijo alienacije, ki razkriva magično komponento industrijskega«. S pomočjo zvoka in podob je težka industrija predstavljena kot mesto skrivnostnega in monumentalnega boja, njena radikalna dvomnost je dramaturgirana. Simbolna vloga industrije v vladajoči ideologiji »postane čudna«, okužena z misticizmom in usodno arhaična. Industrija se kaže kot prikazen iz moraste arhetipske preteklosti, ne pa sijoča tehnokratska prihodnost.

Čeprav je bil ta album izdan na Zahodu, gre za enega najintenzivnejše slovenskih, celo lokalnih Laibachovih albumov. Korenini v zvokih, ozračju, zgodovini in poetiki Trbovelj ter rdečih revirjev, hkrati pa je znak spoštovanja krajevnega industrijskega delavstva in njegovih dosežkov. V likovni opremi tega albuma je Laibach uporabil serijo slik Janeza Kneza z naslovom *Rdeči revirji*. Knezovo delo je postalo ključni označevalec NSK-ja, Laibach in IRWIN sta ga vedno znova in na različne načine uporabljala kot ključni vizualni gradnik svojega *Gesamtkunstwerka*. Zapisni in fotografije se nanašajo na revolucionarno zgodovino Trbovelj in polarizacijo Laibachovega duhovnega doma. Naslovna stran ovitka je arhetipski slovenski podeželski prizor (originalno delo Božidarja Jakca) s cerkvico in kozolcem. Ob soočenju s to podobo se moramo odločiti, ali jo Laibachov križ onesnažuje ali poživlja. Ta album je zahodnemu občinstvu predstavil zelo posebno slovensko simboliko in tudi jezik, ki je zunaj slovenske dežele komajda znan.

Rekapitulacija je manifestirala tudi totalitarno srž monumentalne retroavantgarde. Skladba »Perspektive« je izjava o Laibachovi metodologiji in vplivih [izvirnik je v angleščini]: »Naš osnovni navdih, vzori, ki niso formalno idealni, a so snov Laibachove manipulacije, še naprej ostajajo industrijska produkcija, umetnost tretjega rajha, totalitarizem, taylorizem, bruitizem, disko. Disko ritem kot enakomerno ponavljanje je najčistejša, najradikalnejša oblika militantno organizirane ritmičnosti tehnicistične produkcije in kot tak najprimernejše sredstvo za medijsko manipulacijo.«

Rekapitulacija in njena tesnobna kombinacija mističnih, industrijskih, nacionalnih in totalitarnih prvin sta demonstrirali globino in razpon Laibachovega ukvarjanja s temi temami, ki so bile pozneje še intenzivneje razvite v *Gesamtkunstwerku* kolektiva NSK. A.Mo.

Laibach, *Neu Konservativ*, Semi legal, 1985, Hamburg

Leta 1985 je šel Laibach na svojo prvo (zahodno)nemško turnejo (Nemčija ostaja država, v kateri je največ gostoval) s provokativnim naslovom *Die erste Bom(b)ardierung über dem Deutschland (Prvo bombardiranje Nemčije)*. Doma so Laibach obtoževali odpiranja mučnih spominov na okupacijo in kolaboracijo med vojno, v Nemčiji pa je skupina namerno obujala spomine na množično bombardiranje – ne le z naslovom turneje, temveč tudi z enim svojih najbolj ikonskih plakatov, ki prikazuje Laibachove člane, oblečene v jugoslovanske vojaške uniforme, s trakovi s črnim križem na rokah, kako negibno stojijo pod nebom, ki ga polnijo bombniki iz druge svetovne vojne. Še zlasti provokativna je bila predstavitev v Hamburgu, mestu zloglasnega ognjenega bombardiranja leta 1943, toda skupina je imela dobrega zaveznika v lokalnem promotorju Uliju Rehbergu, ki je izdal njen album *Rekapitulacija* pri zahodnonemški založbi s pomenljivim imenom Walter Ulbricht Schallfolien.

Laibach je ugotovil, da je Rehberg ta nastop promoviral z lastno plakatno-grafitarsko kampanjo, po odhodu skupine pa je začel pripravljati nelegalno, ironično naslovljeno izdajo posnetka njenega koncerta v tisoč izvodih. Ko je Laibach izvedel za ta *fait accompli*, je tej plošči podelil »pollegalni« status in prispeval likovno podobo ovitka. Podobno kot na albumu *Nova akropola* je bil na njem upodobljen eden od Landseerjevih ikonskih jelenov – v tem primeru trpeči, umirajoči jelen. Ta skicirana podoba in naslov sta nemudoma dodala *völkisch* pridih in s tem poudarila ta vidik Laibachovega imidža. Tudi fotografije s koncerta kažejo, da je bila v ospredju odra nameščena jelenova glava – element, ki je kmalu postal integralni del Laibachove odrske prezenze.

Tako v poimenovanju turneje kot tudi v naslovih skladb na plošči je bila nemščina uporabljena (ali zlorabljena) kot *ready-made*. »Ti, ki izzivaš« je bil zapisan kot »Du Der Du Herausforderst« – te čudne konstrukcije so dodajale čudaški, potujevalni vidik, ki je kazal tudi na vzvišeno držo, ki jo je Laibach zavzel do Nemcev in s tem simbolno zaobrnil tisočletno nemško kulturno prevlado.

Aranžmaji prinašajo zanimive variacije z uporabo širokega razpona vokalov v živo in atonalnih hrupnih efektov. Skladba »Die Liebe« ima močno procesiran vokal in je bolj »rockovsko« usmerjena kot na zadnji izdaji, ki prinaša tudi sprevrnjene jazzovske dotike. V »Du Der Du Herausforderst« in »Der Staat« slišimo brnenje in elektronske prvine, ki so bolj guturalne kot klasicistične. V primerjavi z nizozemskimi posnetki iz istega obdobja je občinstvo tukaj bolj navdušeno in manj oklevajoče.

Leta 2003 je Laibach dovolil, da ta nelegalni, a z njegove strani priznani posnetek izide na CD-plošči pri britanski založbi Cold Spring. Leta 2014 je bil ponovno izdan kot poslikana vinilna plošča s predelano likovno podobo *Ehrenscheibe*, ki prikazuje lažne luknje strelnih krogel okrog jelenove glave in tevtonski napis – končni avtomitološki artefakt tri desetletja po prvem izidu tega albuma. A.Mo.

Laibach, *Laibach*, Ropot, 1985, Ljubljana

Album Laibach je izšel na polovici štiriletne prepovedi uporabe imena skupine v Sloveniji in po Laibachovem nelegalnem nastopu decembra 1984 v Ljubljani (ki je bil pozneje dokumentiran na albumu M.B. 12.84). Zgodovina tega albuma je za-

pletena. Podobno kot pri ilegalnem koncertu je bil na ovitku tega nepoimenljivega albuma namesto imena skupine prikazan laibachovski križ. Polemika o skupini, njenem imenu in simboliki je bila takrat že tako razširjena, da črni križ ni bil več le prepoznavni simbol Laibachovega zvestega občinstva, temveč nekaj, kar je prepoznaval in česar se je (v številnih primerih) bal dosti večji del prebivalstva.

31. maja 1983 je Laibach z založbo ZKP RTV Ljubljana podpisal pogodbo za svoj prvi album *Nebo žari*. Snemanje je bilo septembra 1983. Zaradi odlašanja producenta in nato nepojasnjene odpovedi pogodbe ob uradnih pritiskih je Laibach februarja 1984 nekaj teh posnetkov uporabil za svoj prvi 12-inčni singel, izdan pri belgijski založbi L.A.Y.L.A.H., na katerem so bili »Boji«, »Sila« in »Brat moj« (zadnji dve skladbi sta vključeni tudi na tej plošči).

Laibachu je končno uspelo izdati svoj prvi domači album še v polskrivni obliki pri ŠKUC-u, edini jugoslovanski ustanovi, ki je bila dovolj pogumna, da se je zoperstavila uradni blokadi skupine (in dovolj marginalna, da ji je bilo to dovoljeno). Toda kompleksnosti jugoslovanskega sistema so vendarle imele luknje: ime skupine se je pojavilo na zadnji strani ovitka in album so natisnili pri Jugotonu v Zagrebu, a to je imelo svojo ceno. Na tem prvem natisu plošče je bil odstranjen nasemplani Titov glas (iz govora, v katerem je zagovarjal jugoslovansko neuvrščenost) in nadomeščen s slišno prasko kot implikacijo plošče, ki jo nekdo jezno potegne z gramofona. Ob tem izpolnjenem pogoju je plošča Laibach izšla 27. aprila, na dan, ko je bila v času druge svetovne vojne ustanovljena Osvobodilna fronta Slovenije.

Likovna podoba je bila monokromna in zlovešča. Pri brezimnem oblikovanju naslovnice se je Laibach skliceval na nemškega avtorja fotomontaž Johna Heartfielda (čigar protifašistična usmerjenost ni dvomljiva). Navdihnjen s Heartfieldovo *Wie im Mittelalter, so im Dritten Reich* je Laibach prikazal postave, križane na njegovem črnem križu. Prva postava visi v heartfieldovskem mučeništvu, drugi morasti lik s pretečo sekiro v roki pa je pritrjen pred drugo različico križa. Za navidezno mrtvo postavo so obrisi Heartfieldove svastike iz sekir (pozneje izraziteje uporabljene v likovni podobi albuma *Opus Dei*), ki prekrivajo zdaj nesimetričen in bolj impresionističen črni križ. Poleg vsenavzočnega industrijskega zobatega kolesa je v likovno podobo vključen tudi venec iz trnja – motiv, ki ga je potem uporabljal tudi IRWIN.

Večina tukaj izdanega materiala je bila vključena na album *Rekapitulacija*, ki je izšel dva tedna pozneje v Nemčiji. Ta strnjena, uradno kompromitirana kolekcija vključuje nekatere skladbe, ki ostajajo med najbolj himničnimi Laibachovimi deli, skupaj s skladbami »Mi kujemo bodočnost«, »Država« in »Brat moj«, ki so bile slogovno predelane in vnovič obujene na nastopih skupine po letu 2009. A.Mo.

Laibach, *Ein Schauspieler*, Staaltape, 1985, Amsterdam

Osemnajst mesecev po koncertih v sklopu turneje *Through the Occupied Netherlands* se je Laibach v zadnjem delu turneje *Occupied Europe Tour* vrnil na Nizozemsko. V vmesnem času je njegov zvok dokončno prešel k militantnemu klasicizmu in Laibach je bil zdaj del NSK-ja. Na povabilo založbe Staalplaat in organizacije Ambassade je februarja in marca 1985 odigral dva koncerta na Nizozemskem. Podobno kot prejšnji koncerti sta bila tudi ta dva posneta in izdana pri

Staalplaat/Staaltape. Leta 2011 sta bila ponovno izdana v sklopu obsežne izdaje *Gesamtkunstwerk – Dokument 81-86* pri nemški založbi Vinyl On Demand.

Na prvem koncertu se je Laibach vrnil v NL Centrum, drugo prizorišče pa je bilo novo in edinstveno: impresiven ekleziastični ambient amsterdamske Posthoornkerk. Zadnja stran knjižice v formatu A5, ki je spremljala kaseto, prikazuje Laibachova člana, ki pozirata v impresivni notranjosti cerkve, visoko v ladji za njima pa je projiciran Laibachov križ, ki dopolnjuje tloris cerkve v obliki križa. Že ta podoba sama – tudi brez spremljajočih zvokov – je predstavljala močno deklaracijo Laibachove usmeritve h *Gesamtkunstwerku*. Naslovnica ovitka v evokativnem, a nerodno naivnem slogu je prikazovala zgodbo o razodetju sv. Huberta: jelena s križem med rogovi. (To je tudi podlaga za podobo na steklenicah likerja Jägermeister; na Laibachovem koncertu leta 1985 v Londonu je neki navdušenec nosil pokrovček steklenice Jägermeistra kot de facto Laibachovo priponko – zgodnji primer tega, kar Laibach imenuje *Volkskunst*.)

»Vier Personen« je ena najhladnejših in najostrejših Laibachovih skladb ter predstavlja močan začetek koncerta v NL Centrumu. To različico označuje bas v živo, ki nakazuje, da bo Laibach v naslednjih dveh letih postopoma spet uvedel konvencionalnejšo rockovsko instrumentacijo. Temu je sledila še ena dolga različica »Nove akropole« z vokalistom, ki je poudarjal fašistični vojni vzklik Eia, eia, alala in italijansko besedilo. Stroga različica »Die Liebe« se konča nenadoma, z oddaljenim živčnim aplavzom. Naslednja skladba »Ti, ki izzivaš« je ena ultimativnih verzij z nasemplanimi, močno odzvanjajočimi godali.

V tem obdobju je prišlo do vrhunca v zvočni oborožitveni tekmi med umetniki na industrijski sceni. Laibach je sledil premišljeni strategiji eskaliranja in se vselej poskušal obdržati v ospredju. Povabilo za nastop v monumentalni cerkvi Posthoornkerk iz 19. stoletja (ki ji je v sedemdesetih letih grozilo rušenje, v osemdesetih letih pa je oživela kot prizorišče) je Laibach videl kot priložnost za demonstracijo svoje udarne zvočne moči ter v izjemnem nastopu izkoristil akustičnost cerkve in njene orgle. Oboje je mogoče slišati že v prevpadljivi različici »Nove akropole«, še očitnejše pa postane v veličastni skladbi »Vade Retro«, pri kateri je dejstvo, da je bila odigrana v cerkvi, le še poudarilo njeno demonsko avro. Višek predstavlja »Organofonija« – ta ready-made abstrakcija vsebuje izrazite premike z godali, tolkali in orglami v ospredju ter oddaljenimi izkrivljenimi vokali. Posebej zlohotno orgelsko sekvenco je slišati v »Vojni poemi« na Novi akropoli, nekaj nasemplanih rogov pa so dosti pozneje uporabili v delu soundtracka za predstavo Macbeth. To je ena najmanj znanih, a najbolj intenzivnih zvočnih reprezentacij monumentalne retroavantgarde. A.Mo.

Laibach, *The Occupied Europe Tour 1985*, Side Effects Records, 1986, London

Ta dokument o Laibachovih nastopih na njegovi prvi turneji po Zahodni in Vzhodni Evropi v času, ko je imel v domovini prepoved nastopanja s svojim imenom, je bil izdan aprila 1986 in je prinašal embrionalne žive različice skladb z *Nove akropole*, izdane le dva meseca pred tem. Ploščo je izdala založba Side Effects, ki je pred tem izdala tudi *Vhutemas Archetypi*, kompilacijo, na kateri je bil Laibach skupaj

z industrijsko usmerjenimi skupinami S.P.K. (ustanovni član Graeme Revell je bil lastnik založbe), Lustmord, Gerechtigkeits Liga in Hunting Lodge, likovno podobo plošče pa je prispeval Novi kolektivizem.

Likovna podoba temelji na motivih, prvič uporabljenih leta 1983, in potem spet na Laibachovi razstavi z naslovom *Document. Occupied Europe* maja 1984 v Galeriji ŠKUC. Sprednja platnica ovitka je natisnjena v ostri srebrni in črni barvi. V ozadju je star jugoslovanski zemljevid Evrope, v ospredju pa sta dve monumentalno izklesani moški postavi z mečem. Kot vir je služilo delo nemškega kiparja Georga Kolbeja z naslovom *Krieger-Denkmal für Strahlsund* iz leta 1935, dva in pol metra visok nacistični vojaški spomenik. Vizualni učinek je monumentalen in strašljiv. Na zadnji strani ovitka in na nalepki na plošči so prikazane še druge monumentalne postave, na strani A pa je tudi logo NSK-ja (prva pojavitev znaka NSK na kakšni Laibachovi plošči). Zadnja begajoča podrobnost je izsek iz govora Ronalda Reagana leta 1985, v katerem je ta izrazil upanje, da bodo v naslednjem stoletju nastale »Združene države Evrope« od Lizbone do Moskve.

Številni koncerti na tej turneji so bili posneti in več posnetkov je bilo izdanih – bodisi jih je izdal neposredno Laibach bodisi kot ilegalne izdaje. To je bila prva uradna izdaja žive plošče in skladbe so bile izbrane kot jasni primeri Laibachovih koncertov, posnetih med decembrom 1984 in julijem 1985 v Ljubljani, Hamburgu in Londonu (ljubljanski material je posnel Radio Študent). Turneja je sovpadala z najnevarnejšo fazo nove hladne vojne in je simbolizirala tedanje napetosti med Zahodno in Vzhodno Evropo.

Mučno kratka uvodna skladba »Perspektive« se močno razlikuje od skladbe z enakim naslovom, izdane na *Rekapitulaciji*; vključuje Titov glas in udarna odzvanjajoča tolkala. Več kot 13 minut trajajoča različica »Nove akropole« vključuje srhljivo popačen glas in še bolj poudarjene bobne. Med »Vojno poemo«, popačeno partizansko pesmijo, je slišati klepet zmedenega občinstva.

Kratko, a tehtno različico »Panorame« zaznamuje močno bobnanje v živo, »Ti, ki izzivaš« pa ima izrazito zlohoten vokal. »Die Liebe« vključuje nasemplan nemški ženski glas, ki se pojavlja le v živi verziji in na singlu. To je lahkotnejša in bolj plesno usmerjena različica z redkejšim bobnanjem, hropečim vokalom in sirenam podobnimi zvoki. »Vade Retro« razkriva srž laibachovske temačnosti z nadaljnjo uporabo zvokov jelenjega rukanja in mogočnih ponavljajočih se bobnarskih vložkov. Tehtni surovejši različici »Države« sledi izjava enega od Laibachovih članov: »Unsere Geschichte ist eine Geschichte der Kämpfen zwischen die Klassen« (Naša zgodovina je zgodovina razrednih bojev) – sled Laibachove »politične poezije«. A.Mo.

Laibach, *Nova akropola*, Cherry Red, 1985, London

Nova akropola, izdana februarja 1986 pri britanski založbi Cherry Red, je bila naraven korak za skupino z britanskimi predhodniki (Throbbing Gristle, Joy Division, The Pop Group) in povezavami (Laibach je daljša obdobja preživel v Londonu in skupaj z Last Few Days in 23 Skidoo je nastopal na turneji *Occupied Europe Tour*).

V primerjavi z *Rekapitulacijo* je bila *Nova akropola* hladnejši in bolj fanatičen izdelek z bolj organiziranim in dinamičnim zvokom. Laibachov »militantni klasicizem«

je vključeval njegove obstoječe in uveljavljene industrijske/noise prvine, nadgrajene z izdatno rabo semplov iz sodobne (Penderecki), klasične (Holst) in filmske glasbe (Bernard Herrmann) ter togih militarističnih ritmov in fanfar.

Za ozadje čiste srebrno-črne likovne podobe so uporabili *Innenraum* Anselma Kieferja iz leta 1981 (ki temelji na Hitlerjevi kanclerski pisarni), v ospredju pa jelena, za križem drugi najpogostejši motiv NSK-ja, tokrat v različici *The Monarch of the Glen* Edwina Landseerja (1851), ki jo je Laibach prvič uporabil že leta 1982 v delu *Multiplificirani metalec z jelenom*. Številne različice Landseerjevega jelena je v svojih delih uporabljala tudi skupina IRWIN; zaradi svoje tradicionalne funkcije označevalca moči in ezoteričnega védenja je jelen postal eden ključnih simbolnih gradnikov *Gesamtkunstwerka* NSK-ja.

Besedilo na ovitku je predstavljalo odmik od ultraideološke »politične poezije«, uporabljane v zgodnejših izjavah ter v nekaterih besedilih in semplih na tem albumu (»Država«, »Panorama«), k bolj romantični in lirični obliki z zajetnim odmerkom misticizma. Preroški in bombastični verzi so vsebovali skrivnostne aluzije in omembo »svinčene skrinje na gori Hochfeiler«, ki namiguje na ezoterične teorije o zakladih, ki naj bi jih ob koncu vojne tam zakopali pripadniki SS-a – kar je bil še en poetični »dotik zla«, ki je krepil Laibachovo temno avro.

Zvočno in lirično je *Nova akropola* pri številnih poslušalcih vzbujala veliko grozo. V številnih pogledih gre – psihično in glasbeno – za najskrajnejši Laibachov album. »Die Liebe« je preobrazila »ljubezen«, morda ključni označevalec pop ideologije, v demonsko, vseobvladujočo totalitarno silo. Stroga militaristična tolkala, mračni orkestralni sempli in lovski rogovi predelajo ljubezen, aplicirano na pojme naroda ali države, kot slepi, neusmiljeni vir sublimnega terorja. »Država« je ena najmilitantnejših Laibachovih skladb, ki jo skupina še vedno izvaja v živo. Uvodne orkestrirane fanfare spominjajo na bombastične zvoke iz izvirne glasbe Rona Goodwina za alpski vojni film *Where Eagles Dare*, besedilo pa povzema dejansko državno propagando, ki državo označuje za dobronamerno skrbnico, pod katero svoboda in napredek skokovito napredujeta. »Vade Retro« (latinsko »pojdi nazaj«) napotuje na eksorcistični obred. Laibach je trdil, da so njegove akcije očiščevalni eksorcistični obredi, čeprav se zdi, da ta album demone v enaki meri priklicuje, kot jih izganja, saj prerokuje vojno in z retroaktivnim opozarjanjem na stvari, ki prihajajo, oživlja minule grozote (»Krvava gruda – plodna zemlja«, »Vojna poema«). A.Mo.

Laibach, *Opus Dei*, Mute Records, 1987, London

Album *Opus Dei* (dobesedno »Božje delo«, hkrati pa namiguje na ultrakonservativno katoliško skupino) je bil posnet novembra 1986, ob koncu leta, ki je bilo za Laibach zelo pomembno, saj je njegov uspeh v tujini v tem letu nenehno naraščal. V domačem okolju je politični položaj Laibacha izboljšala nagrada *zlata ptica*, ki jo je NSK-ju za *Krst pod Triglavom* podelil ZSMS, ki je tudi zagovarjal normalizacijo Laibachovega legalnega statusa. Podpis pogodbe z Mute Records je Laibachu zagotovil podporo ene največjih neodvisnih založb in lahko je snemal v Studiu Tivoli, najpomembnejšem studiu v državi. Tam je Laibach srečal Slavka Avsenika mlajšega, ki je postal njegov ključni sodelavec. Poleg družinskih glasbenih korenin je Avsenik študiral jazzovsko kompozicijo in tudi filmsko glasbo in med drugim

poslušal predavanja pri Jerryju Goldsmithu. Laibach ga je povabil, da mu aranžira orkestrske in zborovske dele; dodajanje filmskih in bombastičnih prvin z zagonetnim učinkom je nekaterim pesmim pridalo izrazito ozračje iz štiridesetih let. Miksanje je bilo končano decembra v Londonu in prvi singel »Geburt einer Nation« je izšel januarja 1987. Teme je februarja sledil zmagoslavni prvi legalni koncert v Sloveniji po letu 1983, kmalu potem pa izid albuma, ki naj bi ga v prvih šestih mesecih po izidu prodali 100.000 izvodov.

Opus Dei je bil premik od industrializma in militantnega klasicizma k bolj neposrednemu in očitno populističnemu zvoku. O Laibachu so zdaj poročali mainstreamovski zahodni mediji vključno s televizijo, kljub dejstvu – ali prav zaradi dejstva –, da je ta skupina brezkompromisno kazala svojo vzvišenost nad »državami realkapitalizma« in anglosaško rock kulturo. Ob Laibachovih »novih originalih« (regermaniziranih rekapitulacijah skupin Queen in Opus) so se nekateri britanski mediji osredotočili na parodistične vidike te tehnike in nenehno omenjali bombastične aranžmaje kot dokaz, da to »v resnici« ne more biti nič drugega kot šala (in torej ni vredno resne razprave).

Drobec ameriške himne na začetku »Geburt einer Nation« je nakazoval Laibachov simbolni napad na zahodno popularno kulturo, v kateri prevladuje ameriški vpliv, in napovedal različico te himne, ki jo je Laibach skoraj dve desetletji pozneje izdal na albumu *Volk* (2006). Video je vključeval prizore Laibacha iz Cankarjevega doma in izseke iz *Krst pod Triglavom*, vnovič uporabljene za promoviranje Laibacha in NSK-ja na Zahodu. Drugi singel »Opus Dei (Live is Life)« je pretvoril populistični hit v hvalnico pripadnosti *völkisch*: »The feeling of the people is the feeling of the land.« Počasnejša, udarna nemška različica »Leben heißt Leben« je vsebovala interludij, v katerem je bil ta refren recitiran kot globoka poezija.

Teme so zajemale nacionalno identiteto, vojno in pop kulturo, črpale pa so iz različnih virov in vzorcev, med njimi iz angleškega prostozidarstva, pesništva Ezre Pounda iz časa vojne in govorov Winstona Churchilla. Likovna podoba je ohranjala strogo srebno-sivo-črno barvno shemo *Nove akropole*, a dodajala provokativno novo simboliko – najagresivnejša je bila Heartfieldova svastika iz sekir v notranjosti ovitka in na sami plošči. Vključevala je tudi logo NSK-ja; velik vpliv albuma *Opus Dei* je gotovo pomagal povzdigniti profil NSK-ja. Hkrati je bila to prva Laibachova izdaja z Zahoda, ki je izšla tudi v Jugoslaviji. Jeseni jo je izdala ZKP RTV Ljubljana; med ponatisnjenimi kritikami je bila tudi tista iz časopisa britanskih komunistov *The Morning Star*, v kateri so Laibach imenovali »Vojaki za svobodo«. A.Mo.

Laibach, *Krst pod Triglavom* – *Baptism under Triglav*,

Walter Ulbricht Schallfolien, 1987, Hamburg / Sub Rosa, 1988, Bruselj

Ko je Laibach leta 1986 posnel soundtrack *Krst pod Triglavom*, je bilo to še vedno leto dni pred tem, ko mu je bilo v Ljubljani spet dovoljeno nastopiti s svojim imenom. Njegova navzočnost v tem *Gesamtkunstwerku* NSK-ja – največji slovenski gledališki produkciji dotlej, ki je bila uprizorjena v državno financiranem Cankarjevem domu – je bila preizkus državne pripravljenosti in znak spreminjajočih se naravnosti. Laibach so omenjali v obvestilih o predstavi in njegovi člani so bili prisotni tudi na odru.

Plošča je izšla novembra 1987 kot skupna izdaja Walter Ulbricht Schallfolien (pri tej založbi je izšla *Rekapitulacija*) in belgijske založbe Sub Rosa (ki je na kompilacijah izdala različne redke Laibachove skladbe). Gre za eno najbolj bogato opremljenih Laibachovih izdaj in tudi za *memento* celotne produkcije. Knjižica vključuje prizore iz predstave, besedila in izjave, a brez angleških prevodov. Ker *Krst* ni bil nikdar uprizorjen zunaj Jugoslavije, edini široko dostopni posnetki pa so na voljo v videu *Geburt einer Nation*, je ta album predstavljal glavno sredstvo, s pomočjo katerega so tisti, ki predstave niso videli, lahko poskušali rekonstruirati, kaj naj bi se v njej dogajalo in kaj naj bi pomenila.

Glasba je bila enako skrivnostna in monumentalna kot vizualna podoba (originalna različica je bila izdana v škatli, oblikovanje pa je posnemalo izdaje založbe Deutsche Grammophon). Brez poznavanja zgodovinskih referenc ali klasičnih virov zvokov bi lahko *Krst* razumeli kot nekaj popolnoma slovenskega. Zahodna občinstva so lahko verjela, da gre za delo velikih zborov in orkestrrov v službi množičnega gibanja (upodobljenega na plakatu *Organigram NSK*, vključenem v album), ne pa za to, čemur je neki muzikolog rekel »nasemplana opera«, ki jo je ustvarila podtalna glasbena skupina.

Štiri skladbe so izšle na CD-verziji izdaje *Opus Dei*, večina pa jih ni bila izdanih. Med viri najdemo Wagnerja, Brucknerja, Orffa, Šostakoviča, Liszta, partizansko pesem »Počiva jezero v tihoti« in – v spominski skladbi »Hostnik« – Kraftwerk. Tu gre za posnetek Igorja Vidmarja in njegovega poslovilnega branja *Apologije Laibach* decembra 1982 z namenom umestitve Hostnika v fantomski narodni panteon, ustvarjen v *Krstu*. S pomočjo niza zvočnih citatov in referenc na like iz panteona slovenske in evropske kulture je Laibach kazal na paradokse slovenske kulture.

Glasba je enako žalna kot junaška, vključuje temačne orkestralne motive in efekte hrupa. »Apologija Laibach« je monumentalna skladba, ki se vrača k zlovesčim mističnim ozračjem *Rekapitulacije*. Skladba »Krst« je najbolj utopična in hkrati najtemačnejša. Hudobni elektronski zvoki in svečano izgovarjano zaklinjanje se zlagoma umaknejo evforičnim fanfaram, ki nakazujejo možnost prehoda od poraza k zmagi. A.Mo.

Laibach, *Let It Be*, Mute Records, 1988, London

Let It Be – podobno kot ploščo *NATO* – sestavljajo izključno »novi originali«, ki so med najbolj kompleksnimi in ekscesnimi v Laibachovi karieri. Paul McCartney se je originalnemu albumu odrekel, ker ni bil zadovoljen s končnim miksom Phila Spectorja. Ta album je na splošno veljal za podstandardni dokument razkroja skupine in Laibach ga je opisal kot »ceneni epitaf, nagrobnik iz lepenke, žalosten in ničev konec neke epohe«. Vendar se Laibach ni lotil podiranja te že majave strukture, temveč jo je na novo zgradil v nekaj dosti večjega in veličastnejšega od tistega, kar je bila na začetku. Za naslovnico je uporabil kvadraten portretni format z originalnega ovitka, fotografije članov The Beatles pa nadomestil z naslikanimi portreti članov Laibacha. Na zadnji strani je spet uporabil umetnost iz dobe nazizma, tokrat mračnjaško sliko Wernerja Peinerja *Jezdeci apokalipse*.

V Laibachovih rokah je skladba »Get Back to Where You Once Belonged« dobila temačnejši pomen, kar se je nanašalo tudi na dvoumnost originala, v katerem so

nekatero bele skupine moči v resnici videle rasistično sporočilo, medtem ko so Beatlesi trdili, da je nastal kot parodija na britanski rasizem. Nekatere druge pesmi so bile tako banalne, da je bilo iz besedil težko izveči kakršen koli globlji pomen. Nasprotno je Laibach šibkost originala monumentaliziral s pomočjo zelo ekscesne orkestracije in s totalitarnim načinom podvajanja izbrisal skoraj vse sledi rock and roll originalov. Klasični strunski aranžmaji, poloperni vokali, lovski rogovi in vojaški bobni so hkrati pokopali in rešili *Let It Be*. Nastal je na enakih seansah kot *Sympathy for the Devil*, posnet pa je bil v sodelovanju s francoskim producentom Bertrandom Burgalatom.

Ti »novi originali« so presegli povprečnost originalnega dela, vzpostavili (ironično) epski in junaški ton, hkrati izumetničen in barbarski. Laibach je spodbijal zahodnjaške podmene o umetnikih z Vzhoda, ki naj ne bi bili sposobni ustvarjati glasbe na enaki ravni kot njihovi zahodni sodobniki ter sproducirati kaj bolj kompleksnega in večplastnega, kot je ustvarjalno izpraznjen original. Presunljivo je, da je Laibach na svojih zadnjih jugoslovanskih nastopih pred izbruhom vojne izvajal prav ta material – tragično, bombastično ozračje tega albuma je v veliki meri odsevalo to dobo.

Skladba »Across the Universe« z ženskim vokalom v ospredju, ki jo je založba Mute izdala kot božični singel, je bila dosti bolj dostojanstvena kot original, in čeprav se je zdela za Laibach nenavadno romantična, je verz »Nothing's gonna change my world« vseboval tudi totalitarno implikacijo, ki je bila še posebej ironična, ko so se začeli rušiti vzhodni socialistični sistemi. »For You Blue« je veličasten in vojaški ep, ki utira pot zadnji skladbi na albumu, »Maggie Mae«. Edina sled različice angleške ljudske pesmi v izvedbi The Beatles je naslov, glasba in besedilo pa sta v celoti zamenjana z ljudsko pesmijo »Auf der Lüneburger Heide« in s prvini »Hunters' Chorus« iz *Der Freischütz* Carla Marie von Webra. Tukaj je Laibach svojo *völkisch* podobo ponese do mej absurda, pri čemer je germanske izvornike parodiral s komično cvilečimi kitarami. Skladba je kljub temu ohranila nekaj vznesenosti himne, na živih nastopih pa se je lahko zdela temačnejša in bolj militantna. Droben dokaz za njen uspeh najdemo na YouTubu, kjer jo neki privrženec opiše kot »najboljšo pesem The Beatles, kar jih je bilo«. Govori se, da je svojo sodbo o njej podal tudi Paul McCartney, ki naj bi jo predvajal pred svojimi tedanjimi nastopi. A.Mo.

Laibach, *Macbeth*, Mute Records, 1990, London

Septembra 1987 je Peter Zadek, upravnik Deutsches Schauspielhaus iz Hamburga, povabil Laibach k sodelovanju pri predstavi *Macbeth* Wilfrieda Minksa, kar je sledilo uspešnemu sodelovanju z Einstürzende Neubauten pri predstavi *Andi*. Laibach je ustvaril scenografijo, osredinjeno v velikem srebrnem križu (pozneje ponovno uporabljenem v videu *Wirtschaft ist tot*), ki je nadomestil zapiranje in odpiranje tradicionalne zavese med prizori. Na križu so stali člani Laibacha in vnaprej posnetemu soundtracku dodajali bobne, rogove in napeve. Skupina se je najprej pokazala v lovskih oblačilih, nato pa so bili njeni člani vsakič, ko so se pojavili med prizori, manj oblečeni in končali so goloprsi, oblečeni le v pumparice. V kombinaciji z morečo vojaško glasbo je Laibachov nastop ostro razcepil stališča občinstva in medijev: kljub radikalni tradiciji tega gledališča in njegovim

poskusom pojasnjevanja relevantnosti Laibachovega pristopa k igri, osredinjeni na militarizem in mamljive skušnjave absolutne moči, so nekateri Laibach interpretirali kot neofašiste.

Za zvočni zapis (izdan leta 1989 in trajajoč 32 minut) so uporabili glasbo, izvajano v živo na hamburškem prizorišču, pa tudi semple iz različnih soundtrackov grozljivk. Čeprav je bila glasba skoraj povsem instrumentalna in je imela ožji razpon, je Laibach uporabil podobne tehnike semplanja kot pri *Krstu*, kar je ohranjalo iluzijo, da ima dosti obsežnejše (orkestralne) vire, kot jih je v resnici imel. Prav tako so z glasbo (po)ustvarili laibachovsko časovno premestitev in obudili katastrofično ozračje štiridesetih let.

Macbeth se je nanašal tudi na Rudolfa Hessa, ki je umrl avgusta 1987. Prva polovica nosi naslov *NJC + 11*, kar se nanaša na oznako letala, s katerim je Hess odletel na Škotsko. Druga polovica se začne s skladbo *10. 5. 1941*, ki je naslovljena po datumu Hessoovega bega in vsebuje zvok letala iz tedanjih časov nad našimi glavami. Nenavadna, zarotniško zagonetna zgodba o Hessovem begu je poudarjala ozračje norosti in katastrofe, ki je obdajalo dramo in Laibachovo interpretacijo le-te. Še bolj provokativna je bila zadnja stran ovitka, ki je prinašala (per)verzijo dela Anselma Kieferja *Deutschlands Geisteshelden* iz leta 1973 s Hessom kot padalcem na sredini. Za nekatere na levici je Kiefer veljal za politično ambivalentnega ali celo sumljivega, ker je manipuliral z domnevno že zdavnaj mrtvimi germanskimi kulturnimi arhetipi in referencami iz obdobja nacizma, ta »dotik zla« pa je bil naravni razlog za Laibach, da je prirejal njegovo delo – prvič ga je uporabil v likovni opremi albuma *Nova akropola*, pozneje pa ga je uporabljala tudi skupina IRWIN.

Kontrast z dekonstruktivistično skupino Neubauten z glasbenega vidika ne bi mogel biti večji (po besedah Laibacha člani skupine »Neubauten uničujejo nove zgradbe, mi pa obnavljamo stare«). Čeprav pihalni aranžmaji in gledališka melodrama vključujejo humorne trenutke (zvoki dežja in grmenja), prevladujejo (re) producirane impresije veličastne neutrudne sile in zelo tragičnega ozračja. Laibach je 11. oktobra odigral veliki koncert v Schauspielhausu, vključno z zelo redkimi in mogočnimi verzijami »Ohne Geld«, »Die Zeit«, »Agnus Dei« [»Exil und Tod«] in »Wutach Schlucht«. V času rezidence v Hamburgu je Peter Mlakar začel svoje formalno sodelovanje z Laibachom in v tej predstavi je mogoče slišati njegove kratke izjave. *Macbeth* je bil vrhunec Laibachovega orkestralno-semplanega sloga in njegov obseg, silovitost ter simbolna dvoumnost so močno okrepiли dojemanje NSK-ja kot *Gesamtkunstwerka*. A.Mo.

Laibach, *Sympathy for the Devil*, Mute Records, 1988, London

Podobno kot številni Jugoslovani tedanje generacije so člani Laibacha rastle ob skupinah, kot je The Rolling Stones, in podobno kot njihove zahodne vrstnike jih je prevzemal prestopniški, satanski blišč okrog njih. Po vpeljavi koncepta »novega originala« na albumu *Opus Dei* je ta koncept postal središčna usmeritev Laibachovega dela. Plošča *Sympathy for the Devil* je izšla septembra 1988, mesec pred izidom *Let It Be*. V Britaniji in Nemčiji je bila izdana na dveh 12-inčnih singlih in na CD-singlu. To je bila prva Laibachova izdaja, ki je istočasno izšla tudi v Jugoslaviji – kar je bil znak Laibachove komercialne moči in delne normalizacije v domovini.

Ovitek je ena od Laibachovih najbolj brezkompromisnih rab nacistične imagerije. Uporabili so plakat nacistične organizacije KdF (*Kraft durch Freude*), ki prikazuje vzorno arijsko družino pred velikanskim pruskim orlom. Malo manj izzivalna druga 12-inčna plošča, *Sympathy for the Devil II*, je prikazovala kip v socialističnem slogu in insignije Združenih narodov, kar je primer Laibachovega privzemanja mednarodnih organizacij, ki je doseglo vrhunec s ploščo *NATO* (1995). Na zadnji strani ovitka je zemljevid časovnih pasov, ki se je ponovno pojavil kot del podob, ki jih je Novi kolektivizem ustvaril za Državo NSK na začetku devetdesetih let.

Video Retrovizije je spretno manipuliral z zahodnimi strahovi pred barbarstvom z Vzhoda, ob tem pa parodiral rockovski eksces v slogu The Rolling Stones. Prizori s Predjamskega gradu kažejo člane Laibacha na predmoderni, fevdalni gostiji, nato z gorečimi baklami koračijo skozi spektakularne Škocjanske jame ter končno z materjo in njenimi hčerami pozirajo na razrušenem dvorišču (zapuščenega filmskega prizorišča) – simbolni protipol idealne nacistične družine na ovitku.

Jugoslovanska izdaja in mini album iz leta 1990 sta prinašala osem zelo različnih interpretacij, vključevala pa sta tudi Laibachovi podskupini 300 000 V.K. in Germania. Vsaka od njiju je prispevala vokalne in instrumentalne mikse; slednji so bili rezultati obdobja intenzivnega študijskega eksperimentiranja in sodelovanja, ki je napovedovalo Laibachovo prihodnjo rabo plesne glasbe. Zmiksani »Time for a Change« se začne s smehom in zloveščim govorom, ki mu sledijo ubijajoč ritem in orgelski akordi. »Dem Teufel Zugeneigt« (tudi naslov avstrijske turneje maja 1989) je hitrejša, agresivnejša različica, ki se začne s semplanim govorom Johna F. Kennedyja in združuje grlen germanski glas s sitarjem v stilu šestdesetih let. »Anastasia« je čudaški eksperiment z mešanjem zborovskih in trobilnih semplov, elektronskih bitov, klasičnega klavirja in nasemplanega ruskega vokala. Plesni miks Germanie »Who Killed the Kennedys« z ženskim vokalom v ospredju se norčuje iz rockovskega mačizma s semplanjem Jaggerjevega glasu in posnetkov zateglih vaj iz Godardovega eksperimentalnega filma *1+1* o The Rolling Stones iz leta 1968. To je bil glavni vir tukaj uporabljenih semplov, in sicer do te mere, da bi se nekatere od teh skladb skoraj lahko uporabile kot alternativni soundtrack. Sempli iz filma so podpirali Laibachovo estetiko enako učinkovito kot besedilo pesmi: »In morda je hudič Bog v izgnanstvu.« A.Mo.

19 Videospoti skupine Laibach

Laibach, *Die Liebe*, 1986, režija Marijan Osole - Max

Laibach, *Krvava gruda – plodna zemlja*, 1986, režija Marijan Osole - Max

Laibach, *Life is Life*, 1987, režija Daniel Landin

Laibach, *Sympathy for the Devil*, 1988, režija Peter Vezjak

Laibach, *Across the Universe*, 1988, režija Bucko i Tucko



Gledališče sester Scipion Nasice (GSSN) je bilo ustanovljeno 13. oktobra 1983 s programskim tekstom »Akt ustanovitve«, v katerem je gledališka skupina z anonimnim članstvom objavila svoj program, način organizacije in delovanja ter vnaprej napovedala »samoukinitve«, ko bodo cilji, ki si jih je zadala, doseženi. Osnovni cilj GSSN-ja je bil, kot je rečeno v aktu ustanovitve, »obnoviti gledališko umetnost«, tega pa se je skupina lotila z izvajanjem tristopenjskega programa, ki se je delil na »kreativni del« (gledališke predstave, ki so se dosledno imenovalе »retrogardistični dogodki«) in »manifestativni del« (akcije in publikacije, ki so bile namenjene vzpostavljanju odnosov z javnostjo). Tri stopnje ali »faze« GSSN-ja so bile:

- ilegalna faza, v kateri je skupina napovedala svoj obstoj in javno distribuirala svoj program, uprizorila prvo predstavo, *Retrogardistični dogodek Hinkemann* (1984), in izvedla akcijo *Vstajenje Gledališča sester Scipion Nasice*,

- eksorcistična faza, v kateri je GSSN uprizorilo predstavo *Retrogardistični dogodek Marija Nablocka*,

- retroklasična faza, katere namen je bil prodor na oder ene ali več nacionalnih institucij; ta je bil dosežen z realizacijo *Retrogardističnega dogodka Krst pod Triglavom* v produkciji Cankarjevega doma (na odru Gallusove dvorane).

V programskih tekstih, ki so spremljali dogodke posameznih faz, je GSSN pojasnilo svojo ustvarjalno metodo. Navezovala se je na *retro* pristop k ustvarjanju (umetnost, ki kot svoj material uporablja drugo umetnost, »umetnosti iz umetnosti«), ki so ga razvijale tudi druge skupine kolektiva NSK. GSSN je svoj specifični pristop imenovalo »retrogarda«, s čimer je poudarjalo aktivni pristop, usmerjen k preboju iz ilegalne v retroklasično fazo. Poleg retrogardnega, aktivnega in na dogodkih temelječega delovanja si je skupina (v »Prvem sestrskem pismu«) zadala tudi programsko nalogo analize odnosa med gledališčem in državo. Tako gledališče kot država temeljita na proizvodnji dogodkov (performativnosti), zato so – kot v svojih programih izjavljajo Scipioni – postopki in učinki gledališča in države pogosto nerazločljivi (»Gledališče je država.«).

Gledališče sester Scipion Nasice si je nadelo ime rimskega konzula Scipiona Nasice, ki je zahteval uničenje gledališč (kot opombo ga je v tekstih o gledališču navajal Antonin Artaud). Kot je napovedalo leta 1983, je GSSN prenehalo z delovanjem med letoma 1986 (ko je napovedalo samoukinitve) in 1987, ko je izvedlo

samoukinitev v *Aktu samouničenja* (pripravi nerealiziranega spektakelskega dogodka v počastitev dneva mladosti leta 1987). Po samoukinitvi so se anonimni ustanovni člani identificirali kot Eda Čufer (dramaturginja), Miran Mohar (scenograf) in Dragan Živadinov (režiser).

Januarja 1987 je bilo s programom, objavljenim v dnevniku *Delo*, ustanovljeno

Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot (ime se navezuje na avantgardno revijo Antona Podbevška iz leta 1922), ki je nasledilo Gledališče sester Scipion Nasice, čeprav je radikalno spremenilo cilje ter namen in smer delovanja. Drugače od scipionske *retro* usmerjenosti nazaj v zgodovino je Pilot usmeril pogled v ultramoderno prihodnost, ki jo narekuje in ustvarja znanstveno-tehnološki razvoj. Namesto na »dogodek« kot pri Scipionu se je gledališka filozofija Pilota osredotočila na akt gledanja in opazovanja (observatorij), ki je sestavni del tako gledališča kot znanosti. Prostorska organizacija gledanja, ki je temeljni element gledališča, je pri projektih Pilota dosledno obravnavana kot enoten prostor, ki zavrača delitev na oder in avditorij oziroma na igralce in gledalce, in oba pola povezuje v dinamičen, a enoten prostor, ki ga je režiser Dragan Živadinov poimenoval »naseljene skulpture«. Podobno kot je Scipion raziskoval odnos med gledališčem in državo/religijo/ritualom, je Pilot raziskoval odnos med gledališčem in znanostjo/tehnologijo. V *Dramskem observatoriju Fiat* na primer je prostor oblikovan kot simulirano vesoljsko plovilo, v katerem gledalci lahko »opazujejo« dogajanje skozi tri odprtine, ki po eni strani organizirajo pogled podobno kot znanstveno-tehnološki instrumenti (fotografski aparat, mikroskop, teleskop itn.), po drugi strani pa simbolizirajo tri osnovne medije gledališča – dramo, opero in balet. To so namreč mediji, v katerih si je Rdeči pilot zadal nalogo ponovnega premisleka sodobnih pogojev človeka kot bitja čustev in nagonov ter opazovanja njegovega prilagajanja na svet, ki se spreminja v algoritmični produkt racionalizirane znanosti. V predstavah, ki so sledile – *Baletni observatorij Fiat* (1987), *Baletni observatorij Zenit* (1988), *Dramski observatorij Zenit* (1988), *Operni observatorij Rekord* (1989; nerealiziran projekt) in *Dramski observatorij Kapital* (1991) – je režiser Dragan Živadinov (ki je v tem družbenopolitično in estetsko prehodnem obdobju večkrat zamenjal člane svoje avtorske ekipe) do potankosti razvil svojo filozofijo in poetiko gledališkega prostora (»naseljene skulpture«) in poglobil razumevanje odnosa med gledališčem in znanostjo/tehnologijo. Leta 1991 je v *Dramskem observatoriju Kapital*, v katerem je uprizorjen »kabinet« slovenskega znanstvenika Hermana Potočnika Noordunga oziroma prostorska logika njegovega geostacionarnega satelita v dialogu s prostorsko logiko suprematistične in konstruktivistične umetnosti, ta proces vodil v spontano transformacijo Kozmokinetičnega gledališča Rdeči pilot v projekt

Kozmokinetični kabinet Noordung. To transformacijo je Dragan Živadinov napovedal in pojasnil na pet ur trajajoči tiskovni konferenci (performansu), na kateri je zbranim novinarjem predstavil načrt svojega delovanja do leta 2045. Med drugimi točkami (t. i. »detonacijami«) tega načrta je Živadinov omenil tudi načrtno mitiziranje Hermana Potočnika Noordunga, katerega delo in pionirskega duha moderne znanosti ne namerava častiti samo v predstavah, kakršna je bila *Molitveni stroj Noordung*, izvedena leta 1992, temveč tudi z dru-

gimi akcijami, ki so, začeni s prevodom in mednarodno distribucijo Potočnikove knjige *Problemi vožnje po vesolju* v začetku devetdesetih let, dosegle vrh v projektu KSEVT (Kulturnem središču evropskih vesoljskih tehnologij), ki je bil odprt v Vitanju leta 2010.

1 GSSN, ilegalna faza, *Retrogardistični dogodek Hinkemann*, zasebno stanovanje, Titova cesta 14, Ljubljana, 23. marec 1984

V »Aktu ustanovitve« je 13. oktobra leta 1983 Gledališče sester Scipion Nasice (GSSN) napovedalo svoj načrt obnove gledališke umetnosti, ki je bil razdeljen na tri faze: ilegalno, eksorcistično in retroklastično. *Retrogardistični dogodek Hinkemann* je bil prvi dogodek predstava Scipionov, ki je bil premierno uprizorjen v zasebnem stanovanju filmskega režiserja Igorja Šmida. Devetindvajset gledalcev je bilo na premiero in ponovitve povabljenih s pisnimi pozivnicami, na katerih so bili ob programskih tekstih natisnjeni tudi informacije o dogodku in navodila, kako se ga udeležiti. Pol ure pred začetkom dogodka je gledalce na križišču Titove (današnje Slovenske) ceste in Cankarjeve ulice (pred veleblagovnico Nama) pričakal v duhovnika oblečen moški in jih usmeril proti vhodu hiše št. 14. Na pragu hiše je stal v oficirja jugoslovanske armade oblečen moški, ki je gledalce usmeril v drugo nadstropje. Tam jih je pričakala Sestra in jih odpeljala v prostor, kjer se je odigral dogodek.

Sama predstava, ki je bila dramaturško zasnovana po motivih ekspresionistične drame Ernsta Tollerja *Hinkemann*, je bila samo del tega osrednjega dogodka ilegalne faze, katere cilji so bili predvsem vpeljava gledališke skupine, ki ni imela institucionalne podpore, v javni prostor, vzpostavitev »retrogardistične metode« dela in prepoznavne estetike ter formiranje ustvarjalne ekipe. Takratni umetniški direktor za gledališko dejavnost v Cankarjevem domu, Goran Schmidt, je dogodek predstavo po ogledu povabil v (takrat še nedograjeni) Cankarjev dom, kjer se je nekajkrat odigrala v kletnih prostorih. *Retrogardistični dogodek Hinkemann* je bil leta 1984 predstavljen še v Kulturnem centru Remetinac v Zagrebu in na mednarodnem gledališkem festivalu BITEF v Beogradu. E.č.

2 GSSN, eksorcistična faza, *Retrogardistični dogodek Marija Nablocka*, nekdanji atelje Matjaža Vipotnika (današnji Slovenski gledališki inštitut), Mestni trg 17, Ljubljana, 25. maj 1985

V »Aktu ustanovitve« je 13. oktobra 1983 Gledališče sester Scipion Nasice (GSSN) napovedalo svoj načrt obnove gledališke umetnosti, ki je bil razdeljen na tri faze: ilegalno, eksorcistično in retroklastično. *Retrogardistični dogodek Marija Nablocka* je bil drugi dogodek predstava Scipionov, ki je bil premierno uprizorjen v ateljejskih prostorih Matjaža Vipotnika v času njihove obnove. Publika je bila na premiero dogodka povabljena individualno, s pozivnicami, ki so bile posameznikom poslane po pošti in so vsebovale naslov lokacije dogodka in programske tekste GSSN-ja. Pred vhomom sta gledalce pričakala dva kostumirana igralca, ki sta vsakega gledalca posebej popeljala skozi ozek, zatemnjen prostor, natrpan s telesi drugih igralcev, do njegovega sedeža v scenografiji skulpturi gledališkega dogodka.

Predstava je temeljila na zgodnji drami Bertolda Brechta *Baal* in bila zasnovana kot prostorska in senzorična alternativa kanonu realistično-naturalističnega gledališča, ki je prevladoval v institucionalnem gledališču. Scenografija dogodka je uvedla model prostora, t. i. »naseljeno skulpturo«, ki je nasprotoval ločitvi odra in avditorija, principu »četrte stene«, na katerem je temeljilo institucionalno gledališče. Dogodek je dobil ime po Mariji Nablocki, ruski igralki imigrantki, ki je v slovensko gledališče uvedla psihološko realistični način igre, utemeljen na igralski metodi Konstantina Stanislavskega. In prav ta kanon gledališke igre je bil tarča scipionovskega »izganjanja duhov« (ekorcizma). Skupina ga je hotela nadomestiti z drugimi avantgardnimi (na primer Brechtovo potujevalno metodo) in neoavantgardnimi oblikami igre in performansa.

Retrogardistični dogodek Marija Nablocka je po premieri in ponovitvah v Ljubljani gostoval še v Zagrebu, na mednarodnem gledališkem festivalu BITEF v Beogradu, na festivalu Fringe v Edinburgu in v okviru projekta Amsterdam kulturna prestolnica Evrope 1987 v Amsterdamu. E.č.

3 GSSN, retroklasična faza, *Akt samouničenja: Umetniški dogodek Dan mladosti*, 1987 (nerealizirani projekt)

Potem ko je Gledališče sester Scipion Nasice septembra 1986 napovedalo samoukinitev na tiskovni konferenci Mednarodnega gledališkega festivala BITEF v Beogradu, kjer je gostovalo s predstavo *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*, je načrtovalo še en dogodek predstavo, ki naj bi simbolno zaključila njegovo delovanje v *Aktu samouničenja*. GSSN se je odzvalo pobudi Zveze socialistične mladine Slovenije, ki je imela nalogo, da maja 1987 pripravi proslavo za vsakoletno vsejugoslovansko praznovanje dneva mladosti (Titove štafete). V začetku leta 1987 je pripravilo scenarij in režijsko knjigo za spektakelski del projekta. Pri oblikovanju celostne podobe so sodelovale tudi druge skupine NSK-ja. GSSN naj bi realiziralo začetni spektakelski dogodek na Bohinjskem jezeru. Tam naj bi se nekaj tednov pred 25. majem ob šesti uri zjutraj zbrale vse jugoslovanske mladinske delegacije in po ogledu dogodka na posebej za to zgrajenem pontonskem mostu odru sredi jezera nadaljevale pot s štafeto proti Beogradu. Zaradi izbruha t. i. plakatne afere, ki jo je sprožil sporni plakat, delo Novega kolektivizma v sklopu oblikovanja celostne podobe dogodka, je bilo delo na projektu najprej zaustavljeno in nato dokončno preklicano. GSSN je dogodek kljub temu obravnavalo kot uspešno izvedeni *Akt samouničenja*, s katerim je bilo, kot je zapisano v zadnjem programskem tekstu gledališča, zaključeno opazovanje odnosa med »gledališčem in državo in državo kot gledališčem.« E.č.

4 Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot, *Dramski observatorij Fiat*, Dom Malči Beličeve, Ljubljana, 17. maj 1987

Naslednik Gledališča sester Scipion Nasice, Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot (ime se nanaša na avantgardno revijo Antona Podbevška iz leta 1922) je bilo ustanovljeno že v času, ko se je Scipion še »samoukinjal« v *Umetniškem dogodku Dan mladosti* (predvidena realizacija te akcije je bila v aprilu in maju 1987). V tekstu,

objavljenem v dnevniku *Delo* januarja 1987, je nova gledališka skupina objavila svoj program, ki je bil drugače od scipionske retrousmeritve naravnani v ultramoderno prihodnost permanentnega znanstveno in tehnološko nadzorovanega in racionaliziranega gibanja. Namesto na »dogodek« kot pri Scipionu se je gledališka filozofija Rdečega pilota osredotočila na gledanje in opazovanje (observatorij), ki je sestavni del tako gledališča kot znanosti.

Prostorska organizacija gledanja, ki je temeljni element gledališča, je bila pri Pilotovih projektih dosledno obravnavana kot enoten prostor (scenografije), ki ga je režiser Dragan Živadinov imenoval »naseljene skulpture«. Prostor v *Fiatu* je bil že oblikovan tako, da je spominjal na notranjost vesoljskega plovila in gledalca postavil v stanje, ki bi se lahko odvijalo v breztežnostnem prostoru vesolja.

Naslov prvega observatorija *Fiat* skriva v sebi referenco na latinsko frazo *Fiat iustitia, et pereat mundus* (*Naj bo pravica, čeprav propade svet*), le da se tu nanaša na gledališče/znanost, *Fiat theatrum/scientia, et pereat mundus*. Gledalci so lahko dogajanje *Fiate* opazovali skozi tri odprtine (trikotnik, križ in kvadrat), ki so predstavljale okvir znanstveno osredotočenega gledanja, hkrati pa so simbolizirale tri osnovne medije gledališča (drama, opera, balet), v katerih si je Rdeči pilot zadal nalogo ponovnega premisleka pogojev človeka kot bitja čustev in nagonov ter opazovanja njegovega prilagajanja na svet, ki se spreminja v algoritmični produkt racionalizirane znanosti. *Dramski observatorij Fiat* se je tako skozi mitološki okvir Argonavtov osredotočal predvsem na opazovanje odnosov med spoloma (Jazon, Medeja) in na vprašanja močnih čustev, kot so ljubezen, zvestoba, izdaja in maščevanje.

Po premieri v Ljubljani je Dramski observatorij Fiat gostoval na številnih mednarodnih gledaliških festivalih. E.Č.

5 Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot, *Baletni observatorij Fiat*, v sodelovanju z Randy Warshaw Dance Company, Kotor, Črna gora, 17. julij 1987

Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot je leta 1987 povabilo k sodelovanju nekdanjega plesalca (v skupini legendarne plesalke in koreografinje Trishe Brown) in koreografa Randya Warshawa in plesalko, danes koreografinjo Meg Stuart, da bi skupaj zasnovali drugi projekt Pilota, *Baletni observatorij Fiat*. Problem, ki naj bi se mu skupno posvetili obe skupini, je bilo vprašanje, kaj se dogaja s čustvi in mislimi vrhunskega plesalca ali plesalke v procesu celostne telesne rekonfiguracije, ki se ji mora podvreči v discipliniranem vsakodnevem treningu. Sodelovanje med Rdečim pilotom in Randy Warshaw Dance Company zaradi odsotnosti režiserja Dragana Živadinova, ki je bil vpoklican na služenje vojaškega roka in končal v zaporu, ni bilo v celoti realizirano, baletni observatorij pa je bil vseeno premierno uprizorjen v Kotorju, s poznejšimi ponovitvami v SKC-ju v Beogradu. E.Č.

6 Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot, *Baletni observatorij Zenit*,
Kulturni center Novi Zagreb, Zagreb, 7. maj 1988

Druga serija predstav observatorijev *Zenit* se je, kot pravi programski tekst, natisnjen na *Zenit objekt*, ukvarjala s temo »zenita človeške epohe«, hkrati pa se je referenčno navezovala na jugoslovansko avantgardno revijo z istim imenom. *Baletni observatorij Zenit* je v ritualno-gibalni koreografiji prvič uvedel temo heroja in še bolj jasno izpostavil motiv vesoljskega plovila/rakete; oboje bo postalo osnovna tema bodočega dela režiserja Dragana Živadinova, predvsem njegovega Kozmokinetičnega kabineta Noordung, ki ga je ustanovil leta 1991. Heroj je v kozmogoniji Rdečega pilota tisti posameznik, ki se čuti poklican, da neprestano prestopa in pogloblja mejo tistega, kar je še lahko videno in opazovano – tj. zenita – in hkrati s tem spreminja definicijo vsega človeškega. Kajti, »človek je«, kot pravi programski tekst za baletni observatorij, samo »prehodna oblika, ki se spreminja pred našimi očmi.« E.Č.

7 Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot, *Dramski observatorij Zenit*,
produkcija Mladinskega gledališča, Železniška postaja v Ljubljani,
6. december 1988

Dramski observatorij Zenit je nadgradil že znane teme in motive Pilota, kot so heroj, raketa in »naseljena skulptura«, in je v ta namen zgradil monumentalni objekt, v raketo preoblikovani železniški vagon, na katerega je bil priključen navaden živinski vagon, oba pa sta bila postavljena na slepem tiru ljubljanske železniške postaje. Publika je v predstavi vstopala v živinski vagon posamično. Na vratih je vsakega gledalca posebej posvetil (kot duhovnik v krščanskem ritualu) režiser Dragan Živadinov, potem pa so morali gledalci nekaj časa drug ob drugem mirovati v tesnem in popolnoma temnem vagonu. Po dolgem prilagajanju na temo so bili gledalci drug za drugim potisnjeni v prostor rakete, kjer se je odigrala predstava observatorij, ki so jo lahko opazovali s tesnih galerij s pogledi, obrnjenimi navzgor, na dvignjeno platformo, ki je povezovala oba konca vagona rakete in na kateri se je odvijala predstava. *Dramski observatorij Zenit* je bil narejen po motivih religiozne drame *Umor v katedrali* T. S. Eliota in je v svoji metagovorici uprizarjal osvobajanje od teže krščanske zgodovine (horizontalni položaj rakete je poudarjal delovanje težnosti) in hkrati »izganjanje« retroestetike kolektiva NSK iz kozmokinetično zasnovanega prostora, katerega osvajanja se je lotil Pilot. Reference na NSK so bile npr. nacizem (uporaba živilskih vagonov za prevoz Judov v koncentracijska taborišča), motiv Alp, ki je pokrival strop rakete, in drugi tipični simboli Laibacha in IRWINA, kot so nagačeni sokoli, črni križi, Kristusovo srce in eksorcistična fraza *vade retro*, ki se je izpisala v neonsko osvetljenih črkah na dramaturškem vrhuncu dogodka. E.Č.

8 Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot, *Operni observatorij Rekord*,
produkcija Narodnega pozorišča, Novi Sad, 1989 (nerealizirano)

Operni observatorij Rekord je nerealiziran projekt Kozmokinetičnega gledališča Rdeči Pilot, ki je bil pred zapleti s producentom že v celoti zasnovan. Tema libreta

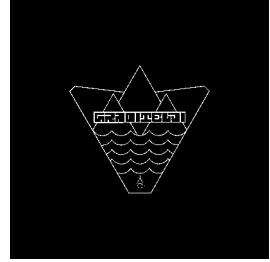
(Eda Čufer, Katarina Pejović), glasbene partiture (Tekton/Branko Mirt v sodelovanju s Petrom Šavlijem), scenografije (Samo Lapajne, Matej Mihelčič) in režijske knjige (Dragan Živadinov) je bila herojsko mitiziranje slovenskega znanstvenika in pionirja vesoljske tehnologije Hermana Potočnika Noordunga. To temo je po razpadu avtorske ekipe Rdečega pilota režiser Dragan Živadinov prevzel kot osnovno temo svojega naslednjega projekta, Kozmokinetičnega kabineta Noordung, ki ga je Živadinov ustanovil leta 1990, medtem ko se je delovanje Kozmokinetičnega gledališča Rdeči pilot postopoma ukinjalo.

Zadnja predstava Rdečega pilota je bila *Dramski observatorij Kapital* leta 1991 (gl. str. 25-26). E.č.

9 Kozmokinetični kabinet Noordung, *Molitveni stroj Noordung*, koprodukcija SNG Opera in balet Ljubljana in Cankarjev dom, Ljubljana, 11. december 1992

Prva predstava Kozmokinetičnega kabineta Noordung, ki je v kontinuiranem delu režiserja Dragana Živadinova nadaljevanje raziskav predhodnih gledaliških skupin (Gledališča sester Scipion Nasice in Kozmokinetičnega gledališča Rdeči pilot), je bila rekapitulacija filozofije gledališkega prostora predhodnih faz, ki jo je izvedel in podpisal Živadinov, in hkrati akt subtilnega mitiziranja slovenskega pionirja moderne vesoljske tehnologije Hermana Potočnika Noordunga. Namesto dogodkovnosti gledališča Scipionove faze (retrogardistični dogodki) ali opazovalne funkcije gledališča Pilotove faze (dramski, baletni in operni observatoriji) je Kozmokinetični kabinet Noordung izpostavil ritualno-mitotvorni potencial gledališča, ki je tokrat vsebinsko in formalno organizirano kot »molitveni stroj«. Prostor scenografija predstave povsem očitno prenese prostorsko idejo pozicioniranja gledalcev (prisotno že v *Retrogardističnem dogodku Marija Nablocka*) iz rustikalno-humanistične miniature v monumentalen, ultramoderen, posthumanistični prostor-časovni stroj, v katerem, če se pusti ujeti vanj, gledalcu, ki mu avtoriteta prostora (simulacija vesoljskega plovila) odvzame individualno telo in gibanje, ne preostane nič drugega, kot da se umakne v prostor globoke meditacije, ki jo na drugi strani diktira avtoriteta podob, s katerimi je obkrožen. Poleg prostorskih referenc na *Nablocko* se po formi wagnerjanske celostne umetnine (*Gesamtkunstwerk*) *Molitveni stroj Noordung* nanaša tudi na zadnjo predstavo Scipionov *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*, le da pri tem radikalno redefinira svojo zgodovinsko-civilizacijsko perspektivo. *Krst* je bil »molitveni stroj«, katerega kulturno-politična funkcija je bila, da časti mitološki konstrukt 19. stoletja, tj. nacionalnotvorni pomen poezije Franceta Prešerna in tradicije, ki jo je ta mit utemeljil. Kulturno-politična funkcija mita o Noordungu, ki slavi delo slovenskega znanstvenika in izumitelja geostacionarnega satelita Hermana Potočnika (ki si je nadel psevdonim Noordung), pa je, kot je Živadinov pojasnil na tiskovni konferenci za *Dramski observatorij Kapital*, v kateri je napovedal svoj načrt delovanja do leta 2045, da odpre mitološki prostor v prihodnost, ki je ne bosta krojili poezija in nacionalna identifikacija, temveč univerzalni postulati znanosti in tehnologije. Ti so že spremenili človeštvo, mu odvzeli telo in ga ujeli v neskončno zanko prosto krožečih podob, ki hiperstimulirajo njegove emocionalne in mentalne funkcije. Formalni učinek izkušnje »filma

v gledališču«, ki so ga kritiki odkrivali že v *Dramskem observatoriju Kapital*, se v *Molitvenem stroju* še potencira. Časovna dramaturgija sodobnega gledališča se, kot pravi Živadinov, razlikuje od tradicionalne dramaturgije prav v tem, da si prisvaja logiko dramaturgije filma, medtem ko ta apropiacija na ravni dramaturgije gledališkega prostora še ni bila dosledno izvedena. Manipulacija telesnega, in ne zgolj mentalnega gibanja, ki jo izvajajo umetniški dogodki Živadinova (ki gledalca postavljajo v položaj, da je – tako kot v *Kapitalu* – kolektivno giban z mehanično napravo ali pa statično determiniran kot v *Molitvenem stroju*) povzroči potujitev in afirmira vprašanje medsebojne odvisnosti med avtomatiziranimi telesnimi in psihičnimi procesi, ki jih v sodobnem svetu nadzorujeta znanost in tehnologija. E.Č.



Graditelji so se kot oddelek Neue Slowenische Kunst za arhitekturo in urbanizem formirali leta 1985 v Ljubljani z namenom prenove slovenske arhitekture. Člani so bili Andreja Medvedič, Staša Zupančič, Aleš Prijon, Andraž Torkar in Aljoša Kolenc. Vsi so bili študenti Fakultete za arhitekturo, gradbeništvo in geodezijo v Ljubljani. Graditelji so s presledki delovali do leta 1992.

Skupina je izdelala naslednje projekte:

- prenova stanovanja T. Lorenčič, 1985,
- *Retrograditeljske miniature*, 1986,
- *Gesundes leben – Frohes schaffen*, 1987,
- *Ausstellungssaal der Ausstellung*, 1987,
- *Gradoustrojstvo*, 1987,
- *New in the Old*: natečajni projekt, 1987,
- *Fiat Haus*, 1988,
- scenografija filma *Silicijev horizont*, 1988,
- *Slovene territory* (projekt kolonizacije slovenske zemlje) in *Kostnica za Slovenijo*, 1991,
- projekt za opremo galerije Anonimus, 1992.

Graditelji so uporabljali estetiko in elemente historičnih virov, predvsem totalitarnih režimov polpretekle zgodovine. Sporočilo je bilo v duhu NSK-ja družbeno provokativno.

Formalni izraz Graditeljev je temeljil na retroavantgardnih principih z vpletanjem citatov in kompozicije kolažev, sestavljenih iz sodobnih in historičnih form s predelanimi simboli. Graditelji so uporabljali specifičen arhitekturno-urbanistični jezik, ki je bil uporabljen za vzpostavitev kode družbeno angažirane izjave znotraj specifičnega arhitekturnega medija in v estetiki gibanja NSK v času razpada avtoritarnih režimov konec osemdesetih let.

Za ponazoritev ideološke usmeritve Graditeljev naj zadostuje naslednji citat iz javno branega manifesta skupine na stopnicah Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani maja 1985; v smislu desubstancializacije zatohle ideologije patriotskega slovenstva je bil bran v angleškem jeziku:

»Ni pomembno strinjanje ali nestrinjanje s tistim, kar imamo radi, z našim verovanjem, ki nikakor ni osnova naših zamisli. Ne gre za ustvarjanje resnice, kjer je ni. Vendar pa smo strogi in nepopustljivi, če vidimo, da se pokvarjeno meša z lepim,

da se prijatelj druží s sovražnikom. Zato je naša metoda metoda socialističnega totalitarnega realizma, nezdrúžljivo povezanega z nerealističnim humanizmom, močnim relativizmom. Mar ni Lenin rekel, da je od vseh umetnosti graditeljstvo najpomembnejše? 'In ljudstvu najdostopnejše,' je dodal Stalin.« A.K. in A.P.

1 Graditelji, natečajni projekt *New in the Old*, RIBA, študentski natečaj za RIBA International Student Competition, 1987

Projekt reurbanizacije prestolnice z vzpostavitvijo simbolnih ideoloških posegov na štirih straneh mesta s postavitvijo in reinterpreteracijo arhetipskih arhitekturnih elementov iz slovenske in evropske zgodovine.

Na tlorisu so označene smeri izvedbe posameznih posegov in vzpostavitve njihovih vplivov.

Projekt je bil v okviru rezultatov natečaja razstavljen v prostorih Royal Academy London.

Tisk na steklo, sitotisk, železni okvirji – Laibach-Ost, Laibach-Süd, Laibach-Nord, Laibach-West in načrt Ljubljane. A.K. in A.P.

2 Graditelji, *Kostnica za Slovenijo*, 1991

Projekt *Kostnice za Slovenijo* (Mavzolej NSK) je bil namenjen državi Sloveniji ob njeni osamosvojitvi 25. 6. 1991. Postavljen je bil v geometrično središče Slovenije (GEOSS) na območju Spodnje Slivne pri Vačah v občini Litija. Projekt *Kostnice* je bil centralni del urbanističnega projekta *Talne kolonizacije slovenske zemlje* in razstavljen na razstavi Slovenske Atene leta 1991 v Moderni galeriji v Ljubljani.

Realni objekt: višina 20 m, tlorisna dimenzija 10 x 10 m

Maketa (rekonstrukcija izgubljenega originala): M = 1:20, višina 1000 mm, tlorisna dimenzija 500 x 500 mm, samba, medenina. A.K. in A.P.

3 Graditelji, projekt za opremo galerije Anonimus, 1992

Projekt je bil del širšega procesa rekonstrukcije kosov rabljenega pohištva v nove objekte. Ti naj bi se kot preoblikovalci, označeni s subverzivno estetiko, vračali v svoje izvirne prostore.

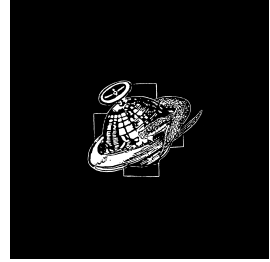
Realizirana je bila oprema, postavljena v galeriji Anonimus v Ljubljani.

Miza in stol, 1992

Miza: 1000 x 1000 x 800 mm

Stol: 430 x 540 x 930 mm

Les, jeklo, poliester, pleksi steklo, medenina, usnje. A.K. in A.P.



Leta 1986 je NSK izdelal »organigram« – konceptualno organizacijsko strukturo, ki je prikazovala obstoječe in načrtovane skupine, poleg njih pa še abstraktne skupine, ki se niso nikoli oblikovale, ne prej ne potem. Tam je bil prvikrat omenjen

Oddelek za čisto in praktično filozofijo ter retoriko. Vse skupine NSK-ja so bile večče proizvodnja retoričnih in teoretičnih besedil, tako da je bil osrednji organ do neke mere odveč. Organigram je predstavil besedila in izjave posameznih oddelkov ter skupna besedila NSK-ja, ki so nastala v sodelovanju in niso bila vezana na določeno skupino. Potem je dejansko tudi nastal Oddelek za čisto in praktično filozofijo, ki je simboliziral intelektualne ambicije NSK-ja. Ustanovljen je bil leta 1987 med gostovanjem Laibacha v Deutsches Schauspielhaus v Hamburgu na pobudo filozofa, urednika in sodelavca NSK-ja Petra Mlakarja.

Mlakar je odkril naravno sorodnost med NSK-jem in svojim lastnim prvinskim neohegeljanskim oziroma neoneoplatonističnim diskurzom; kolektiv NSK je poznal že nekaj časa in bil v dobrih odnosih z njim. Med vplivi na svojo misel navaja apofatično filozofijo, Hegla, de Sada, Heideggerja, Freuda ter vzdušje domače Škofje Loke, tisočletnega mesteca z gradom severozahodno od Ljubljane. Leta 1985 je prispeval teoretski spis za antologijo *Punk pod Slovenci* in z Dušanom Mandičem iz IRWINA sodeloval pri urejanju posebne številke *Problemov* o Neue Slowenische Kunst. Napisal je tudi *Lepe Kartažanke*, prvo sadomazohistično novelo v slovenski književnosti. A.Mo.

4 Govori

Sprva je najtesneje sodeloval z Laibachom: pred njegovimi koncerti v Nemčiji, Avstriji in Jugoslaviji je imel uvodne govore. Ti so bili vedno relevantni in ustreznih kraju ali političnemu ali zgodovinskemu kontekstu, pogosto pa tudi prav toliko provokativni kot koncerti, ki so jih napovedovali. Za »rokersko« občinstvo je bilo že to, da so morali prisluhniti tako kompleksnemu diskurzu, sámo po sebi provokacija, ne glede na njegovo vsebino.

Enega najbolj napetih govorov je imel v Beogradu leta 1989: govoril je v nemščini in srbsčini in uporabil tudi Miloševićev nacionalistični slogan »Nihče vas ne

sme pretepati!« Mlakar je postal tudi »ceremoniar« in je za NSK pisal nagovore in besedila za uradne priložnosti, od internih dogodkov do otvoritev predstav in predstavitev novih plošč. A.Mo.

Peter Mlakar, dva nagovora na koncertu skupine Laibach, Kaiser Franz Josef Reitschule, Dunaj, junij 1988

Peter Mlakar na koncertu skupine Laibach, Beograd, april 1989

5 Spisi

Poleg nagovorov je objavil tudi več daljših besedil. Veliko se jih vrti okrog tem, kot so Bog, hudič in erotizem; v drugih se je ukvarjal z vprašanji naroda. Ta besedila so pogosto zelo heglavska in prepolna omemb »Boga kot Transcendence«, »duha«, »biti«, »nič«, »Absolutnega«, »neskončnega« in »užitka«. Njihov esencialistični in teatralni ton precej spominjata na nekatera Laibachova besedila; sploh je bil Oddelek zelo blizu Laibachu. Mlakarjevi spisi v klasičnem retrogardističnem slogu obnavljajo starejše filozofske smeri, vendar niso zgolj filozofski privesek k drugim dejavnostim NSK-ja. Namerno tematizirajo in poudarjajo zanimanje NSK-ja tako za totalitarizem kot za duhovna vprašanja ter v NSK-jev *Weltanschauung* odločno umeščajo absolutno in vseobsegajoče – čeprav neosebno – božanstvo. »Bog je Duh. Duh je samo svojo bit večno bistvujoče ter iz nič stvarjajoče Bitje; Duh je samonanašajoča se popolnost, neskončna in neomejena, sama na sebi in sama za sebe.« A.Mo.

Peter Mlakar, *Lepe Kartažanke*, Ljubljana: ŠKUC, 1985

P. Traven (Peter Mlakar), *Mera in čut*, Ljubljana: ŠKUC: distribucija B. Borčič, 1988

Peter Mlakar, *Spisi o nadnaravnem*, Ljubljana: Oddelek za čisto in praktično filozofijo pri NSK, 1992

Peter Mlakar, *Reden an die deutsche Nation* (Govori nemškemu ljudstvu), Dunaj: Turia & Kant, 1993



Oddelek **Film** pod vodstvom študenta filmske režije Igorja Zupeja se je v veliki meri posvetil fenomenu domovinskega filma v vsej njegovi ideološki obarvanosti. Ključni deli te sekcije sta *Iz ust živali*, režijska knjiga za domovinski film iz leta 1984, v kateri sta Miran Mohar in Andrej Savski z znanimi simboli NSK-ja, kot so črni križ, jelenovo rogovje, lovec, heroj, Triglav itd., upodobila retrogardistično zgodbo naroda, in *Lepota in narod*, domovinski film iz leta 1985 o slovenskem skladatelju Mariju Kogoju. Slednji je nastal v režiji Igorja Zupeja in v produkciji Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani in se preko pripovedi treh ključnih likov, intelektualcev Bratka Krefta, Tarasa Kermaunerja in Josipa Vidmarja loteva tipične usode slovenskega umetnika avantgardista, razpetega med ustvarjalno mrzlico in eksistencialno stisko. Bratko Kreft poroča o premieri Kogojeve opere *Črne maske*, Taras Kermauner o Kogojevih eksistencialnih stiskah na ulicah Ljubljane, Josip Vidmar pa obelodani zgodbo neuspelega poskusa prodora Kogojeve glasbe na mednarodne odre.

Posnetke pričevanj povezujejo prizori kubističnega Triglava, na katerega so projicirani izseki iz kratkega filma *Turnir pri Šumiku* Maka Sajka o boju jelenov; tu gre za prenos zadnje scene iz režijske knjige za domovinski film *Iz ust živali*, ki ni bil nikoli realiziran in ki naj bi se v retrogardistični maniri zaključil z intervencijo skupine *Laibach* na severni steni Triglava: člani skupine bi na Aljažev stolp izobesili suprematistični križ in ga na ta način prekrstili.

Film je poleg glasbe skupine Laibach spremljala glasba Marija Kogoja, ki sta jo za ta namen izvedla skladatelj Jakob Jež in pevka Olga Jež, v scenografiji, ki jo je zasnoval Miran Mohar, pa se pojavljajo tako slike skupine IRWIN kot tudi upodobitev Marija Kogoja izpod čopiča Vena Piona. d.o.

6 Režijska knjiga za domovinski film *Iz ust živali*, 1984

7 Igor Zupe (Film), *Lepota in narod*, domovinski film, produkcija AGRFT, 1985



Novi kolektivizem je oblikovalski studio, ki je bil leta 1984 ustanovljen za potrebe oblikovalskih storitev in usklajenost celotne podobe Neue Slowenische Kunsta.

Na dan ustanovitve NSK-ja so vse tri skupine ustanovile še četrto skupino, oddelek za oblikovanje Novi kolektivizem, v katerem so po en član iz ostalih skupin Neue Slowenische Kunsta: Dejan Knez, Miran Mohar, Darko Pokorn (član NK) in Roman Uranjek.

Novi kolektivizem je najprej naredil grb kolektiva Neue Slowenische Kunst in nato delal predvsem kataloge in plakate, oblikoval plošče ter izdeloval posebne promocijske predmete. Med njimi je najpomembnejši Kovček za duhovno uporabo v okviru projekta *Krst pod Triglavom*. Naloga Novega kolektivizma je bila tudi trženje teh izdelkov in s tem oblikovanje lastne ekonomije NSK-ja.

Poleg dela za Neue Slowenische Kunst je Novi kolektivizem oblikoval tudi za zunanje naročnike, predvsem za kulturne institucije v Sloveniji in tujini. Pokrival je področje kulturnega, zlasti gledališkega plakata, knjižne opreme, naslovnice revij, celostne grafične podobe in oblikovanje razstav.

Kot ostale skupine Neue Slowenische Kunsta je Novi kolektivizem svobodno uporabljal metodo retroprincipa, ki pomeni eklektično poseganje v relevantne motive in njihovo reinterpetacijo. Uporabljal je tudi postopke montaže. Novi kolektivizem je v osemdesetih letih vznemirjal z motivi in simboli iz raznorodnih ter večkrat nasprotujočih si političnih in kulturnih kontekstov, ki jih je upodabljal vzporedno. S tem postopkom gotovo predstavlja enega od vrhov političnega plakata v Sloveniji.

Med najodmevnejše projekte v tem smislu sodi delo, ki je sprožilo t.i. plakatno afero. Novi kolektivizem je na natečaj za najboljši plakat za dan mladosti leta 1987 poslal predlog, osnovan na nacistični podobi slikarja Richarda Kleina z naslovom *Junaška alegorija tretjega rajha*. Po zmagi tega predloga na natečaju, ki ga je za leto 1987 organizirala Zveza socialistične mladine Slovenije, je sledila ena večjih afer v zgodovini Jugoslavije, in to v času vse večje nestabilnosti, ki je na koncu vodila v nasilen razpad države. Novi kolektivizem se je odzval na desetdnevno vojno v Sloveniji in naredil plakate, ki so jih s prijatelji lepili po Ljubljani; to so bili edini javno lepljeni plakati v času vojne v Sloveniji. Novi kolektivizem je sodeloval pri tudi gradnji NSK države v času in oblikoval potni list ter druge državne insignije.

8 NK, plakati Laibach Kunsta

Plakati Laibach Kunsta nastajajo od začetka osemdesetih let in leta 1984, ob ustanovitvi Novega kolektivizma, katerega član postane tudi Dejan Knez, pridejo pod okrilje NK-ja. Za Laibach je značilna raba različnih imen in person; tako se produkcija plakatov, delanih za Laibachove koncerte in turneje, znajde tudi pod oznako Neue Kunst Handlung.

Že od zgodnjih plakatov, kot je *Črni križ* (1980), Laibach gradi na funkciji šoka. Črni križ je performativni znak, ki ne potrebuje nobene dodatne informacije. Laibachovi plakati so šokirali tudi z nacistično ikonografijo; Laibach jo obravnava kot tabu temo, ki jo je treba ozavestiti in na ta način tudi povezati s totalitarističnimi impulzi znotraj socialistične družbe.

Laibachovi plakati so v glavnem črno-beli in se navezujejo na ekspresionistični plakat, dadaizem in futurizem ter na nemškega umetnika Johna Heartfielda, ki je v tridesetih letih prejšnjega stoletja uporabljal fotomontažo kot močno protinacistično in protifašistično orožje. Po Heartfieldovem zgledu je bil med drugimi narejen plakat *Osnutek za javni natečaj ob stoletnici Marxove smrti* (1983), kjer Laibachova postava Hitlerju pripenja Marxovo brado. Sicer je Laibach jemal ikonografijo iz časa nacizma v veliki meri iz foto revije *Signal*, ki jo je izdajal nemški Wehrmacht med 2. svetovno vojno v propagandne namene v različnih jezikih okupiranih in zavezniških dežel. Pomemben vir je bila tudi revija *Die Kunst im Dritten Reich*.

V nekaterih prijemih, kot je interveniranje v obstoječa umetniška dela, je bil Laibachu blizu avstrijski slikar Arnulf Rainer, katerega *Posmrtna maske* iz sedemdesetih let so bile neposredna predloga za plakat s štirimi izmaličenimi obrazy za razstavo v Proširenih medijih v Zagrebu leta 1982.

Na Laibachovih plakatih se poleg znane ikonografije ponavljajo simboli, kot so kobilice, znanilci apokalipse, poleg Laibachovega križa so tam tudi Beuysov križ, Heartfieldove sekire, Heartfieldov čopič, industrijski zobniki in venci. Tipografija sledi podobnim vzorom kot motivika, se pravi križem in napisom na nemških vojnih letalih, detajlom Heartfieldove sekire, tipografiji iz revije *Signal*. Vse te vzorce je Laibach transformiral s fotokopiranjem in montažo. Laibach je posamične črke tudi ročno naslikal, tako na primer tudi ime Laibach s črto spodaj, ki postane eden od znakov te skupine.

Večina plakatov je bila izdelana za koncerte in turneje skupine Laibach, nekateri pa brez neposredne tovrstne navezave in so bili v tem smislu samostojni. Laibach je s plakati sodeloval tudi pri projektih drugih skupin. Eno najpomembnejših takih sodelovanj je bilo, ko so posamične skupine NSK-ja izdelale plakate za predstavo Gledališča sester Scipion Nasice *Krst pod Triglavom* (1986). Za Laibachov plakat je služila predloga iz revije *Signal*, v kateri nemški duhovnik z ognjeno roko prekršča ruske ženske in otroke. Z.B.

9 Plakatna afera, 1987

Konec februarja 1987 je po jugoslovanskih časopisih zaokročila objava osnutka plakata za državni praznik dneva mladosti, ki ga je tisto leto oblikoval studio Novi kolektivizem. Objava je razkrila, da je zvezna komisija, pristojna za izbiro predloga plakata, domnevno

nevede potrdila predelavo propagandne slike iz časa tretjega rajha, kar je povzročilo buren odziv v političnih in umetniških krogih – škandal, imenovan »plakatna afera«.

25. maj, rojstni dan Josipa Broza - Tita in državni praznik dneva mladosti, je že od leta 1945 spremljala Titova štafeta, od leta 1957 imenovana štafeta mladosti – proslavni štafetni tek, med katerim so otroci in mladina po vseh jugoslovanskih mestih nosili palico s svojimi sporočili Titu. Dogodek je vsako leto organizirala Zveza socialistične mladine iz ene od jugoslovanskih republik, in leta 1987 je bila na vrsti Zveza socialistične mladine Slovenije.

Odbor za pripravo proslave je tako kot vsako leto razpisal javni natečaj za oblikovanje plakata in štafetne palice, na katerega je poslal svoj predlog tudi Novi kolektivizem. Predloženi osnutek plakata je temeljil na sliki nemškega umetnika iz časa tretjega rajha Richarda Kleina, pri čemer je nacistično zastavo zamenjala jugoslovanska, nemškega orla golob miru, baklo v drugi roki kupola s Plečnikovega načrta za slovenski parlament, v ozadje pa se je prikradel Triglav.

Komisija je izbrala prav ta predlog, potem pa je članek inženirja Nikole Grujića v sarajevskem časopisu *Oslobođenje* 24. februarja, v katerem je avtor izpostavil podobnost osnutka s Kleinovim delom, zanetil močan medijski odziv in zapletel nadaljnji tok dogodkov. Politiki in časopisi drugih jugoslovanskih republik so obtožili slovensko politično vodstvo, da podpira slovenski nacionalizem in separatizem ter ruši enotnost Jugoslavije. To je Zvezo socialistične mladine Slovenije prisililo, da se je oddaljila od plakata in ga razveljavila. Temeljni javni tožilec je na podlagi ovadbe, ki je bremenila člane Novega kolektivizma kaznivega dejanja žalitve Socialistične federativne republike Jugoslavije, predlagal njihovo zaslišanje.

Novi kolektivizem se je na javne obtožbe odzval tako, da je izdelal plakat s tekstom, v katerem je izrazil svoja umetniška stališča. Pri tem ga je podprla tudi Galerija ŠKUC, ki je 9. marca odprla pregledno razstavo njegovih dotedanjih plakatov. Temu je sledila še serija plakatov, na katerih je bila jugoslovanska trobojnica zamenjana z zastavami drugih, demokratičnih in parlamentarnih držav, ki bi bila v primeru nepomirjenih strasti poslana na mednarodno turnejo.

A razmere so se kmalu le umirile in leto po izbruhu škandala je ljubljansko javno tožilstvo odstopilo od pregona z utemeljitvijo, da je šlo pri predelavi plakata le za način umetniškega ustvarjanja. Izbrana sta bila nov plakat in nova štafetna palica, in štafeta mladosti je bila izvedena v skladu z veljavno proceduro ter obredjem, četudi tisto leto zadnjič. D.O.

10 NK, serija katalogov IRWIN

Kot oblikovalski oddelek Novi kolektivizem z oblikovanjem promocijskih, informativnih, komunikacijskih in drugih materialov (plakati, ovitki za albume in plošče, katalogi, informacijski objekti in prodajni izdelki NSK) ter dogodkov (tiskovne konference, razstave, itd.) NSK-jevih skupin skrbi za usklajenost celotne podobe NSK-ja. Tako so oblikovali tudi razstavne kataloge za mednarodne predstavitve skupine IRWIN med letoma 1987 in 1994. Serijo devetih katalogov zaznamuje enoten oblikovalski koncept, prepoznavna pa je predvsem po specifičnem videzu naslovnice, ki reproducirajo videz kamnin, značilnih za lokalna področja ali kraje, v katerih so se odvijale posamezne razstave. T.P.P.

11 NK, gledališki plakati

Poleg oblikovanja za NSK, Novi kolektivizem redno sprejema oblikovalske projekte zunanjih naročnikov, med drugim tudi gledaliških in opernih hiš. Gledališki plakati, ki jih je Novi kolektivizem oblikoval za Slovensko narodno gledališče Drama, Hrvatsko narodno kazališče v Splitu in Srpsko narodno pozorišče v Novem Sadu, odražajo postopke, značilne za delovanje NSK, saj aproprirajo, montirajo in reciklirajo raznorodne vizualne elemente in stile iz različnih obdobij kulturne zgodovine. Čeprav črpajo predvsem iz zgodovine umetnosti in gledališča in v tem oziru niso videti eksplicitno politični in provokativni, pa jih je mogoče razumeti tudi kot diskreten, a nič manj rušilen komentar na vprašanje vloge (narodnega) gledališča v konstrukciji narodne identitete. Izjema je morda plakat za predstavo *Punce in pol* v ljubljanski Drami, na katerem je bila – glede na vsebino predstave – na videz nesmiselna, a vendar – po analogiji z imenom dramatičarke Caryl Churchill – duhovita in lucidna raba Churchillove podobe prevelik zalogaj za takratno vodstvo gledališča, ki plakata ni spustilo v obtok.

Poleg tega plakata je NK za Dramo oblikoval plakate za vse predstave v sezoni 1985, začevši s plakatom *Sen kresne noči*, ki je bil izhodišče za oblikovanje vseh ostalih v seriji. S ponavljanjem elementov osnovnega motiva, ki postane skupni imenovalac različnih predstav, NK podeljuje gledališki sezoni prepoznavno identiteto. A hkrati z vsakim novim plakatom njeno stabilnost tudi nekoliko spodnese in reartikulira, ko izhodiščni motiv formalno in pomensko transformira v skladu z vsebinskimi in drugimi specifikami posamezne predstave.

Tudi plakati, ki so leta 1986 nastali za Hrvatsko narodno kazališče v Splitu, so temeljili na podobni strategiji kot gledališki plakati za ljubljansko Dramo. Ponovno gre za serijo plakatov, v kateri se ohranja del izhodiščnega motiva, medtem ko se druga polovica plakata menja v skladu z vsebino predstave, ki jo plakat napoveduje.

Igra med formalnimi in pomenskimi odnosi med fragmentom (posamezno predstavo) in celoto (gledališko sezono) je kompleksno razvita tudi v primeru plakatov za Srpsko narodno pozorišče v Novem Sadu. Osnova za serijo plakatov posameznih predstav je uvodni plakat iz osmih delov, ki napoveduje sezono 1989/90. Sestavlja ga osem naslovov in medsebojno povezanih prizorov, ki pa so v procesu izdelave plakatov za posamezne predstave razširjeni v nove likovne in pomenske celote z dodajanjem novih delov. Iz plakatov posameznih predstav je bilo mogoče na koncu sezone ponovno sestaviti velik plakat iz šestnajstih delov. T.P.P.

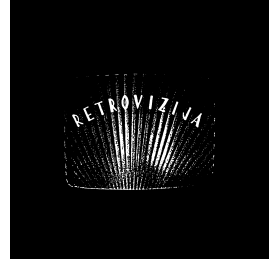
12 NK, naslovnice *Mladine*

Naslovnice, ki jih je Novi kolektivizem oblikoval med letoma 1987 in 1991 za tednik *Mladina*, so se odzivale in navezovala na aktualna politična, družbena in kulturna dogajanja. Medtem ko se naslovnica iz leta 1987 s podobo gorečega knežjega prestola in naslovom »Laibach Trst Ljubljana Celovec« referira na vprašanja nacionalne kulture, tista iz leta 1991 pa komentira kulturno prestolnico Evrope, preostale tri naslavlja pomembne politične dogodke, kot so dan vstaje ali dan mladosti. Naslovnica ob obletnici dneva mladosti leta 1988 se s podobo Tita, ki seka nacistično zastavo, tako ironično sklicuje na »plakatno afero« (1987), dve

leti pozneje pa ob isti priložnosti kombinira obraz Adolfa Hitlerja z barvami jugoslovanske zastave. Preseneča, da omenjenih naslovnih državne oblasti niso cenzurirale, a hkrati je to delno odraz takratne politične atmosfere in posledične preobremenjenosti prostora, ki kljub očitni provokaciji ni bil več zmožen generirati tako burnega odziva, kot so ga bila deležna nekatera zgodnejša dela NSK-ja. Naslovnice *Mladine* v času zaostrovanja odnosov med jugoslovanskimi republikami komentirajo idejo homogenosti in slutnjo razpada skupne države. S poigravanjem z vrsto eklektičnih, provokativnih in protislovnih virov, s soočanjem in kombiniranjem ikonografije, simbolov in motivov totalitarnih in socialističnih režimov NK ostaja zavezan retro postopkom NSK-ja, ki razkrivajo dvoumnost in paradokse narodne kulture in identitete ter heterogenost jugoslovanske enotnosti. T.P.P.

13 NK, vojni plakati

Vojni plakati so nastali kot neposreden odziv na dogodke v času slovenske osamosvojitvene vojne, širše pa tudi kot komentar procesa razkroja Socialistične federativne republike Jugoslavije in povečevanja ekonomsko-političnih razhajanj med republikami tekom osemdesetih let, ki je konec junija 1991 kulminiralo v najavi in razglasitvi slovenske samostojnosti. Jugoslovanska ljudska armada je napovedala bombardiranje Ljubljane in napadla vrsto krajev v Sloveniji. V prvih dneh spopadov in v času največje negotovosti je Novi kolektivizem izdelal in v samoorganizirani akciji natisnil ter po Ljubljani nalepil »vojne plakate«. Trije plakati z rabo propagandne retorike, simbolov in motivike nasprotujočih si političnih in družbenih režimov opozarjajo na prikrite paradokse in travmatične točke in jedru vladajoče ideologije. Plakatoma je skupen dobro znani motiv rekrutacijske figure, ki s prstom kaže na gledalca, vendar je tu kombinirana z recikliranimi motivi in koncepti različnih političnih, umetnostnih in zgodovinskih virov, pa tudi drugih skupin NSK-ja. Naslov in slogan plakata *Buy Victory* sta na primer vzeta iz zgodnjega Laibachovega plakata, figura nosi značilno Laibachovo naglavno opravo, njen trup pa označuje črn križ, ki se pojavi tudi v ozadju plakata *Krvava gruda – plodna zemlja / Bloody Ground – Fertile Soil*. Osnovni vir slednjega plakata je figura z rekrutacijskega plakata nemških oboroženih sil, ki ji je dodana Merkurjeva krilata čelada, pogost Laibachov motiv. Tretji plakat je *Ja se hoću boriti za novu Evropu*: na njem podoba Kitchenerja z originalnega britanskega rekrutacijskega plakata (1916) nadomešča popačena podoba obraza Nikole Tesle. Kot zapiše Alexei Monroe, ta plakat s sopostavljanjem šahovnice z nove hrvaške zastave, ki je bila oblikovana na osnovi zastave ustaškega režima med drugo svetovno vojno, vizualnega tona, ki se referira na propagando tridesetih in štiridesetih let preteklega stoletja, in dvoumnega slogana namiguje, da je »nova« Evropa, za katero se hočemo boriti, pravzaprav stara Evropa vojn in nasilja. Militaristično podobje teh plakatov zbujajo dvoumne in moteče asociacije, ki provocirajo demokratično podobo, s katero je Slovenija poskušala pridobiti mednarodno naklonjenost in upravičiti svojo osamosvojitveno zahtevo. Vojni plakati tako pričajo o zavezanosti Novega kolektivizma radikalni dvoumnosti, značilni za delovanje celotnega NSK-ja, tudi v času zaostrenih političnih razmer, ki sicer zahtevajo nedvoumno opredelitev in jasno zavzetje strani. T.P.P.



Retrovizija je oddelek za film in video kolektiva Neue Slowenische Kunst, zadolžen za soočanje s hitro razvijajočo se medijsko krajino, lastno obdobju osemdesetih in devetdesetih let minulega stoletja. Ta se je namreč izkazala za pomemben teren, na katerem se je kolektiv lahko spoprijel ne le z lastno javno podobo, temveč tudi s samim načinom množičnega posredovanja informacij.

Retrovizijo je vodil režiser Peter Vezjak, ki je za NSK režiral številne glasbene videe, reklame in oddaje o kulturi in mednarodnih projektih NSK-ja. Namen je bil uporabiti medij televizije za vsakodnevno seznanjanje ljudi z novicami o projektih NSK-ja. Tako je leta 1988 nastal televizijski spot za dramo *Zenit*, uprizorjeno na železniški postaji v Ljubljani v sodelovanju z Mladinskim gledališčem, tekom leta 1989 pa serija treh televizijskih filmov o skupini Laibach. Slednji, naslovljeni *NSK Obzornik*, so bili predvajani na TV Ljubljana, kjer so dosledno prevzeli format dnevnih televizijskih novic, toda vsebinsko poročali zgolj o novicah kolektiva. Leta je 1989 sledil enourni TV film o skupini Laibach, ki prikazuje vzpon članov skupine na vrh Triglava, kjer so izobesili svoj značilni simbol križa v industrijskem zobatem kolesu.

Nastali pa so tudi številni dokumentarni videi o delovanju NSK-ja, kot so *Video o NSK-ju* iz leta 1987, *NSK na Dunaju in v New Yorku* iz leta 1988, predvsem pa glasbeni videi skupine Laibach, kot sta *Sympathy for the Devil* in *Wirtschaft ist tot* [*Gospodarstvo je mrtvo*], ki so zaradi vse večje popularizacije tovrstnega žanra predstavljali ključni aspekt delovanja skupine. d.o.

14 Retrovizija (Peter Vezjak), *NSK Obzornik* 1, 2, 3, TV Ljubljana, 1989 (3 x 20 min.)



NSK od *Kapitala* do kapitala

Neue Slowenische Kunst – dogodek zadnjega desetletja Jugoslavije

11. 5. – 16. 8. 2015

Kustosinja razstave in koncept postavitve razstave: Zdenka Badovinac

Kustosinja asistentka: Ana Mizerit

Koordinator projekta: Marko Rusjan

Razstavni program: Adela Železnik

Oblikovanje razstave: Bevk Perović arhitekti

Oblikovanje tiskovin in besedil na razstavi: Novi kolektivizem

Restavriranje: Nada Madžarac, Tina Buh, Nina Dorič Majdič, Liza Lampič, Anita Virag

Zasnova sheme Osemdeseta leta: retroprihodnost: Tomaž Mastnak

Strokovni svetovalec: Alexei Monroe

Jezikovna priprava besedil na razstavi: Nina Jeklič, Tamara Soban, Jeff Bickert,

Paul Steed, Katja Zakrajšek

Odnosi z javnostmi: Andreja Bruss

Digitalni arhiv: Ida Hiršenfelder

Tehnični koordinator: Tomaž Kučer

Tehnični sodelavci: Boris Fister, Janez Kramžar, Armin Salihović

Fotografa: Dejan Habicht, Matija Pavlovec

Organizacija: Anja Radović

Zasnova spletne strani: Ratneek

Razstava je del petletnega programa Rabe umetnosti – dediščina let 1848 in 1989,
ki ga vodi konfederacija muzejev Internacionala.

Podpirajo jo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Program Kultura Evropske unije
in Foundation for Arts Initiatives.

Publikacijo podpirata Kontakt, zbirka Erste Group in Fundacija ERSTE.



'internationale



fai

Kontakt. Art Collection
Erste Group / ERSTE Foundation

Zahvale

Zahvaljujemo se vsem lastnikom, ki so nam posodili dela, in vsem posameznikom
ter institucijam, ki so nam kakor koli pomagali pri pripravi razstave:

Uršula Cetinski, Michele Drascek, Goran Đorđević, Peter Gabrijelčič, Tadej Glažar,
Alenka Goljevšček, David Gothard, Borut Kamšek, Simon Kardum, Mojca Kranjc,
Štefanija L. Zlobec, Breda Misja, Neža Naglič, Miha Peče, Blaž Peršin, Tatjana Rajić,
Kornelija Rorman, Renata Salecl, Goran Schmidt, Paul Steed, Sven Stilinovič,
Vlasta Štokelj, Igor Vidmar, Blaž Vurnik, Andreja Zupanec Bajželj.

NSK od *Kapitala* do kapitala
Neue Slowenische Kunst – dogodek zadnjega desetletja Jugoslavije
Vodič po razstavi

Kustosinja: Zdenka Badovinac
Kustosinja asistentka: Ana Mizerit

MG+MSUM

Vodič izdala
Moderna galerija
Windischerjeva ulica 2
1000 Ljubljana, Slovenija
T: (01) 2416 800, F: (01) 2514 120
info@mg-lj.si, www.mg-lj.si

Zanjo: Zdenka Badovinac

Urednici vodnika: Nina Jeklič, Tamara Soban
Uvodno besedilo: Zdenka Badovinac
Besedila: Zdenka Badovinac, Barbara Borčič, Eda Čufer,
Gediminas Gasparavičius, Marina Gržinič, Aljoša Kolenc, Ana Mizerit,
Alexei Monroe, Domen Ograjenšek, Tjaša Pogačar Podgornik,
Aleš Prijon, Borut Vogelnik
Prevodi: Borut Cajnko, Tamara Soban, Katja Zakrajšek
Lektura: Jelka Jamnik, Tamara Soban, Alvina Žuraj

Oblikovanje: Novi kolektivizem
Fotografija na naslovnici: Dejan Habicht

Prva izdaja, prvi natis
Naklada: 5000 izvodov
Tiskarna: Tiskarna Januš

© Moderna galerija, 2015

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7(497.4)*1980/1992*(083.824)

NSK od Kapitala do kapitala : Neue Slowenische Kunst - dogodek zadnjega desetletja Jugoslavije : vodič po razstavi : 11. 5.-16. 8. 2015, Moderna galerija / [besedila Zdenka Badovinac ... [et al.] ; urednici vodnika Nina Jeklič, Tamara Soban ; uvodno besedilo Zdenka Badovinac ; prevodi Borut Cajnko, Tamara Soban, Katja Zakrajšek]. - 1. izd., 1. natis. - Ljubljana : Moderna galerija, 2015

ISBN 978-961-206-113-5

1. Badovinac, Zdenka 2. Jeklič, Nina
279375872

MG+MSUM
www.mg-lj.si

ISBN 978-961-206-113-5



9 EUR

9 789612 061135 >