

LAIBACH IN NEUE SLOWENISCHE KUNST: RAZGRADNJA POLITIČNEGA SPOMINA SKOZI UMETNOST

Polona TRATNIK

Nova univerza, Fakulteta za slovenske in mednarodne študije, Mestni trg 23, 1000 Ljubljana, Slovenija
Inštitut IRRIS za raziskave, razvoj in strategije družbe, kulture in okolja, Čentur 1F, 6273 Marezige, Slovenija
e-mail: polona.tratnik@guest.arnes.si

IZVLEČEK

Umetniška skupina *Neue Slowenische Kunst* (NSK) je v osemdesetih letih dvajsetega stoletja nastopila s postmodernističnimi umetniškimi tehnikami, eklekticismom in pastiche, s katerimi so prek glasbe, slikarstva, oblikovanja, gledališča in izjavljanja priklicevali politične in umetniške spomine, ki pa so jih ob tem tudi razgrajevali. Zlasti za skupino Laibach je bilo obdelovanje nacionalsocialistične ikonografije in totalitaristične retorike osrednjega pomena, vendar ne v službi politike. Umetniki so si v svojem programu zadali politično neodvisno umetniško delovanje. Toda v drugi polovici osemdesetih let je kolektiv deloval s podporo Zveze socialistične mladine Slovenije, partijskega podmladka. V članku avtorica preučujem zapletena razmerja med umetnostjo in politiko oz. kako je bilo delovanje Laibach in NSK v osemdesetih letih povezano s tedanjo politično situacijo.

Ključne besede: Laibach, *Neue Slowenische Kunst*, kolektivni spomin, politični spomin, totalitarizem, Slovenija, plakatna afeta

LAIBACH E LA NEUE SLOWENISCHE KUNST: LA SCOMPOSIZIONE DELLA MEMORIA POLITICA ATTRAVERSO L'ARTE

SINTESI

Negli anni Ottanta del secolo scorso, intervenendo con tecniche artistiche postmoderne, l'eccletticismo e il pastiche, il collettivo artistico *Neue Slowenische Kunst* (NSK) evocava e allo stesso tempo scomponeva memorie politiche e artistiche attraverso la musica, la pittura, il design, il teatro e i manifesti. Per il gruppo musicale Laibach, in particolare, di importanza centrale fu il trattamento dell'iconografia nazionalsocialista e della retorica totalitaria, ma non al servizio della politica. Infatti, nel loro programma gli artisti si imposero un'attività artistica indipendente dalla politica. Tuttavia, nella seconda metà degli anni Ottanta il collettivo operò con il sostegno della Lega della gioventù socialista della Slovenia, il ramo giovanile del Partito Comunista. Nell'articolo, l'autrice esamina i rapporti complessi tra arte e politica, ossia come le azioni di Laibach e NSK negli anni Ottanta si collegassero con la situazione politica del tempo.

Parole chiave: Laibach, *Neue Slowenische Kunst*, memoria collettiva, memoria politica, totalitarismo, Slovenia, scandalo del poster

UVOD:¹ RETROAVANTGARDA IN RETROUTOPIZEM

Delovanje skupine Neue Slowenische Kunst (NSK) v osemdesetih letih dvajsetega stoletja, ko je bila skupina ustanovljena, priča o tem, da je bilo v tem obdobju spominjanje skozi kulturo močno prisotno. Spominjanje, ki ga je vršil NSK, je pomenilo beleženje raznolikih označevalcev, ki so bili še posebej pomembni za dvajseto stoletje, za katere pa se je v osemdesetih letih čutilo, da bodo hitro padli za horizont, ki ločuje sedanost od preteklosti in bodo ostali del preteklosti. Obdobje je bilo zaznamovano z večjimi družbenimi premiki: razpadali so komunistični režimi, končevala se je modernost kot doba, ki je bila zaznamovana z velikimi pripovedmi in zgodovinskostjo, globalno se je razmahnil kapitalizem in družbe so prehajale v drugačne ureditve. »Zelo dobro smo razumeli, da je to obdobje tranzicije, da je to obdobje razpoke med dvema sistemoma nekaj, kar bo izginilo, in se bo zelo hitro konstituiral nov sistem, ki bo zabilisal spomin na to, kakšna je bila kulturna dinamika v tem poznem socialističnem obdobju,« je kasneje komentirala Eda Čufer, članica NSK gledališča Scipion Nasice (Balantič & Zupé, 2017, 39:20–38:50). V Poslanici k projektu *Slovenske Atene* decembra leta 1985 je skupina Irwin, slikarski oddelek kolektiva NSK, zapisala, da je projekt »rekonstrukcija slovenskega modernizma« (Irwin, 1991, 2). Irwin je pozval slovenske slikarje vseh generacij in usmeritev, da slikajo en sam motiv – motiv sejalka, ki je na začetku stoletja navdihnil pomembne slovenske slikarje.

Osemdeseta leta so bila čas, ki ga je znani ameriški teoretik umetnosti Arthur C. Danto poimenoval čas »po koncu zgodovine« in »po koncu umetnosti«, ko nastopi pluralizem in lahko vsak umetnik dela, kar hoče, pri tem pa noben stil ali umetniška usmeritev nista več obvezna ali pomembnejša od drugih (Danto, 1984, 34–35). Po koncu modernizma se umetniški projekti nomadsko sprehajajo po zgodovini, ki jo na različne načine kombinirajo, rekombinirajo in pišejo na novo, kar se sklada s teorijami o postmodernizmu v umetnosti. Vendar pa je to obenem tudi čas revizije preteklosti. »IRWINova 'historiografija' se pojavlja kot nova oblika historičnosti in/ali (anti) zgodovina«, razloži Marina Gržinič (Gržinič, 1991, 30). Inke Arns je preučevala oziranje umetnosti v preteklost in prihodnost v slovenskem prostoru konec dvajsetega stoletja in je v tem oziru prepoznala tri faze: retroavantgarda, retroutopizem in medijski aktivizem. Med temi se je kot umetniška usmeritev le retroavantgarda vršila v osemdesetih letih, ki jih tu analiziram (eksplicitno je bila retroavantgardna usmeritev izpostavljena z razstavo *Ausstellung Laibach Kunst – Monumentalna retroavantgarda* leta 1983 v Galeriji

1 Prispevek je nastal v okviru raziskovalnih projektov *Kultura spominjanja gradnikov slovenskega naroda in države* (ARRS, J6-9354) ter *Družbene funkcije pravljic* (ARRS, J6-1807), ki ju financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS). Avtorica se za pogovore zahvaljujem Draganu Živadinovu, za kvalitetne reprodukcije in dovoljenja za objavo se zahvaljujem Darku Pokornu, Miranu Moharju, Borutu Vogelniku, Ivanu Novaku, Draganu Živadinovu; za reprodukcijo konventa Laibacha se zahvaljujem Tomažu Zalazniku in Inštitutu Nove revije.



Slika 1: Irwin, Rdeči revirji (Sejalec), 1989. Sitotisk posnetka linoreza industrijskega pejzaža slikarja Janeza Kneza, očeta Dejana Kneza, člana skupine Laibach, in podoba sejaleca v tehniki sitotiska, na barvnem papirju (Vir: Irwin).

Škuc).² Termin retroavantgarda ali retrogarda se je v osemdesetih in še zlasti v devetdesetih letih (prek Petra Weibla, Marine Gržinić in skupine Irwin) uveljavil tudi za nanašanje na revizijo umetnostne zgodovine. V tem smislu predstavlja

- 2 Kozmokinetični kabinet *Noordung* (1995–2045) Dragana Živadinova Arns razume kot hibridni vezni člen med retroavantgardo osemdesetih in retroutopizmom devetdesetih let. Retrou-topizem Arns razume kot vmesno stopnjo med retroavantgardo in medijskim aktivizmom, ko se sodobne prakse še vedno očitno ozirajo nazaj v zgodovinski arhiv avantgardnih prispevkov, pri čemer želijo v sedanjosti realizirati tisto, kar je bilo morda nekoč prepoznano kot utopično (od tod njihovo pomembno razmerje z utopijo). »Ta umetniški spoprijem [retroutopizem] z zgodovinsko avantgardo v nekakšnem retrospektivnem, medijskoarheološkem pregledu utopij avantgarde preverja medijskotehnične možnosti, ki so v avantgardi prisotne, a niso uresničene. [...] V nasprotju z drugimi tremi usmeritvami [retroavantgarda, postutopizem, neoutopizem] [...] je zanj značilen poudarjen medijskoarheološki interes za ponovno aktiviranje medijskih in tehnoloških utopij zgodovinske/ih (predvsem vzhodnoevropske/ih) avantgard/e« (Arns, 2006, 265).

alternativo prevladujočim velikim pripovedim Zahoda. Irwin tako razvije koncept »vzhodnega modernizma«.³

Kolektiv NSK je v svojih umetniških projektih v osemdesetih letih izvajal svojevrstno spominjanje skozi kulturo. V umetniškem območju gre za spominjanje na zgodovinska avantgardna gibanja,⁴ pri Irwinu so močno prisotni sklici na preteklo slovensko umetnost, v celotnem NSK in še posebej pri Laibach pa gre za spominjanje na ikonografije in predvsem retoriko totalitarnih režimov. Spominjanje skozi kulturo, ki ga opredeljuje Aleida Assmann, je za razliko od individualnega, pa tudi iz izkustva izhajajočega družbenega spominjanja, ki sta oba utelešena v tistih, ki se spominjajo, posredovano prek medijev. Tudi politični spomin je posredovan prek medijev; je ustvarjen spomin, za potrebe določene skupnosti. A med političnim spominom in spominjanjem skozi kulturo, kot ti dve kategoriji spominjanja opredeli Assmann, obstaja pomembna razlika. Medtem ko je politični spomin močno homogen in ima privlačni vpopklic, simbolični znaki političnega spomina imajo izrazite poteze in so nabiti z visoko čustveno intenziteto, je spominjanje skozi kulturo bolj kompleksno, saj vsebujejo umetniška dela večjo stopnjo protislovnosti, zato tudi dopuščajo bolj raznolike razlage (Assmann, 2006, 221, 218). IRWIN uporablja tehniki eklekticizma in pastiche, ki sta značilni za postmodernistično umetnost, kot jih prepozna ameriški marksistični filozof Fredric Jameson v svoji teoriji o postmodernizmu kot kulturni dominantni v poznem kapitalizmu (Jameson, 2001).⁵ Predvsem ikonografija skupine IRWIN sestoji iz podob socrealizma, podob iz slovenskega in zahodnega modernizma ter delavske in lovske kulture. Eklekticizem je značilen tudi za Novi kolektivism in Laibach. Zlasti skupina Laibach je že od vsega začetka preučevala vsebine Tretjega rajha, saj je bil po besedah Dejana Kneza, člana skupin Laibach in Novi kolektivism, Tretji rajh ena izmed njihovih inspiracij (Balantič & Zupé, 2017, 7:30–8:00). Ravno s temi priklici in tehniko kontrapunktiranja so Laibach in NSK v osemdesetih letih razgrajevali politični spomin.

LAIBACH: KOLEKTIVIZEM IN SIMULAKER TOTALITARIZMA

Od vsega začetka so NSK v svojih projektih in nastopih reciklirali retoriko politične propagande. Gustave Le Bon, psiholog, ki je že konec devetnajstega

3 Borut Vogelcnik pravi: »Retrogarda je dejanje umeščanja specifične umetniške prakse, ki ima na območju nekdanje Jugoslavije petdesetletno tradicijo in ki doslej ni bila razumljena kot povezana celota. Retrogarda naredi vidno kontinuiteto dejavnosti umetnikov različnih generacij, ki so vsak v svojem obdobju veljali za avantgardo« (Navedeno po: Arns, 2006, 97).

4 Zgodovinska avantgardna gibanja, kot jih je opredelil Peter Bürger (Bürger, 1984).

5 Aleš Erjavec odgovarja Jamesonu s teorijo o postsocialističnem postmodernizmu, kot imenuje umetnost v komunističnih režimih zlasti v osemdesetih letih dvajsetega stoletja, pred padcem železne zavese, ko so se umetniki odzvali na velike družbeno-politične spremembe s svojevrstno revolucijo (Erjavec, 2003a, 1–54).

stoletja preučeval vedenje množic in inspiriral propagandne službe političnih režimov, je vedel, da imaginacijo množic zadane tisto, kar se kaže v bleščeči, zelo jasni podobi, ki je osvobodena dodatnih razlag. Vedeti, kako narediti vtis na imaginacijo množic, pomeni istočasno vedeti, kako jim vladati (Le Bon, 2002, 37). NSK je prevzel prav tisti del propagandne retorike iz različnih političnih sistemov, še zlasti pa nemškega nacionalsocializma, ki impresionira »množice« prek čustvenega nagovora. Drugo vprašanje pri tem je, čemu služi oz. predvsem je služila ta retorika, kot so jo gradili v NSK v osemdesetih letih. Na tej točki se postavlja bistvena razlika med političnimi sistemi in umetniškim delovanjem kolektiva NSK, ki naj bi vendar proizvajal čisto umetnost.

Politični sistemi, ki gradijo notranje močno povezane skupnosti, s težnjo po homogenosti in iskanjem jasne skupne identitete, kar je še zlasti značilno za totalitarne sisteme, načrtno oblikujejo skupnostne attribute, ki posameznike vpokličejo – ta vpoklic velja razumeti v Althusserjevem smislu ideološke interpelacije subjekta – v totaliteto skupnosti. NSK so v svoji zasnovi sistematično reprezentirali formiranje takšne skupnosti kot totalitete, kakor bi lahko razumeli formiranje nacionalne skupnosti v totaliteti države. Zato je zamisel o državi umetnosti, ki jo kasneje v začetku devetdesetih letih ustanovi NSK, ki pa si jo kolektiv izposodi pri Kazimirju Maleviču, ruskem avantgardnem umetniku z začetka dvajsetega stoletja, vpisana že v začetke delovanja NSK. Skupina Laibach, ki je bila so-ustanoviteljica kolektiva NSK, je v svojem manifestu, prvič predstavljenem leta 1982 na razstavi v Zagrebu in prvič objavljenem leta 1983 v Novi Reviji, v prvi točki zapisala, da delujejo »v timu (kolektivni duh), po vzoru industrijske produkcije in totalitarizma, kar pomeni: ne govori posameznik, govori organizacija« (Laibach, 1983, 1460). Ob manifestu je bil prvič objavljen tudi organigram Laibach Kunsta, v katerem je razložen princip organizacije in delovanja skupine z različnimi centri in cilji in ki je bil kasneje uporabljen kot osnovni model organigrama NSK. »LAIBACH v svojem delu prevzema organizacijski sistem dela industrijske proizvodnje in identifikacijo z ideologijo« (4. točka konventa, Laibach, 1983, 1460). Kolektiv Laibach Kunst in kasneje NSK so skupnost postavili pred posameznike, kar člani izrecno izpostavljajo v svoji komunikaciji z javnostjo. Del NSK, pristojen za oblikovanje in oglaševanje, se je celo poimenoval Novi kolektivizem. Kolektivnost pomeni notranjo povezanost skupnosti, notranjo solidarnost in se vzpostavlja tudi skozi razmerja razlikovanja navzven, zato je za grajenje nacije, kot ga proži država, zlasti v primeru totalitarnih režimov, ključnega pomena. Kolektivizem je v okoliščinah povojne Socialistične federativne republike Jugoslavije (SFRJ) predstavljal tudi duh industrijske dobe s poudarkom na delavski identiteti, s čimer je dajal podlago konceptu komunizma. Laibach in kasneje NSK si prisvojijo režimsko dominantno idejo kolektivizma, toda način njihove prisvojitve, estetika njihove kolektivnosti, poraja dvom o njeni skladnosti s komunistično ideologijo. Ta učinek nastaja zaradi več razlogov, ki jih obravnavam v nadaljevanju. Eden od teh je povezovanje komunizma in nacionalsocializma, in sicer ravno prek gradnje in reprezentiranja

kolektivnosti. V obeh primerih se izkaže, da je kolektivnost v službi totalitarnosti režima. Totalitarnost jugoslovanskega režima se je, kot je analiziral Jože Pučnik, izražala s partijskim monopolom nad oblastjo in represivnostjo do posameznikov, katere jakost in obliko je politično vodstvo lahko samovoljno reguliralo. To je ljudi ustrahovalo (Pučnik, 1987). Politično vodstvo Slovenije je očitke o totalitarnosti režima zanikalo, kot je na primer razvidno iz odzivov Socialistične zveze delovnega ljudstva (SZDL) na »prispevke za slovenski nacionalni program«, 6 objavljene leta 1987 v znameniti 57. številki *Nove revije*, kjer bil naslovljen tudi problem jugoslovanskega totalitarizma.

Če je Laibach kazal retoriko in ikonografijo totalitarizma, ki se je lahko brala tudi kot kritika obstoječega režima, pa to ne pomeni, da je bilo njihovo delovanje v podporo drugi politični opciji. Laibach je v osemdesetih letih izvajal kritiko totalitarne in represivne politike, pri čemer je svoj nastop zgradil ravno na afirmaciji pojavnosti totalitaristične estetike in retorike, ki pa sta bili vendar pomensko izpraznjeni. Izhodiščno je Laibach kritiziral tudi umetnost, ki se postavlja v službo politike, čeprav je bila njihova umetnost v svojem videzu ravno politična, medtem ko po svoji vsebini naj ne bi bila. To vprašanje naslovim v nadaljevanju. Laibach si je namreč zadal analizo odnosa med ideologijo in kulturo, kot se kaže skozi umetnost (2. točka konventa, *Laibach*, 1983, 1460). Uporabil je politični jezik. In sicer zato, ker, kot zapišejo, je vsaka umetnost podvržena politični manipulaciji, »razen tiste, ki govori z jezikom te manipulacije« (3. točka konventa). Če torej njihova umetnost govori z jezikom politične manipulacije, potem ni podvržena politični manipulaciji. Njihova umetniška taktika je torej v tem, da se kot umetnost izmakne služenju politiki.

Ta cilj Laibach dosega s tehniko opuščanja pomena. V skladu s postmodernističnim načelom eklekticisma se označevalci bogato vrstijo ali sopostavljajo. Vsak postavljeni označevalec, ki je vzet iz kolektivnega političnega spomina, v katerem je povezan s točno določenim označencem, stoji pri Laibach v neznosnem razmerju z drugim označevalcem, namreč neznosnem zato, ker z njim ni združljiv na način, da bi ga s svojim pričakovanim pomenom podpiral. Z uporabo takšne tehnike kontrapunktiranja označevalci drug drugega ne podpirajo v smeri jasne in nedvoumne sporočilnosti, kakršno po drugi strani pričakujemo od oglaševalske podobe, kot jo je analiziral Roland Barthes (Barthes, 1990; Barthes, 1977), temveč označevalci drug drugega razgrajujejo. Zato dokončnega pomena sintagme ni možno določiti. Namesto končnega označenca se bralec znajde v procesu neomejene semioze. Ta tehnika vodi v sistematično opuščanje pomena. Uporabljen ikonografija totalitarnih režimov zaradi uporabe te tehnike ne pomeni tistega, kar so pomenili označevalci, ki so tu kopirani. Kar se kaže, torej ni tisto, za kar se zdi, da se razglša zaradi priklicovanja asociacij iz kolektivnega spomina. Videz totalitarizma pri Laibachu zato ni pomen-

6 Razprava SZDL je bila objavljena v *Novi reviji Ampak* januar/februar leta 1994. Celotna 57. številka *Nove revije* pa je bil ponatisnjena: Program nacionalne in ustavne osvoboditve Slovenije 1987–1988. Ljubljana, Znanstvena založba Nove univerze, 2018.



Slika 2: Člani skupine Laibach pozirajo na svoji razstavi v Galeriji Škuc, Ljubljana, 1984 (Foto: Jane Štravs; Vir: Badovinac, Čufer & Gardner, 2015, 155).

sko poln, je izprazenjen. Je pravzaprav dosledno izvršen simulaker totalitarizma. V tem smislu zveni tudi koncept njihove strukture kot dvojnika države (iz leta 1988): »Smatramo, da je naša struktura dvojnik države, korigirana ponovitev države« (NSK, 1991b, 123). Oziroma lahko državo, ki jo ustanovijo ob osamosvojitvi Republike Slovenije in v katero se preoblikuje kolektiv, ki pa vendar ni prava politična država, razumemo kot državo umetnosti, kar v tem primeru pomeni osvoboditev umetnosti od drugih služb, torej tudi politične funkcije v službi nacionalne države. S tem država umetnosti pomeni končno dejansko avtonomijo umetnosti. Obenem pa umetnost dobi videz avtonomne politične tvorbe, torej države, ki to ni v ustaljenem pomenu besede, temveč gre za simulaker države. Država NSK razpolaga s potnimi listi in z Republiko Slovenijo vzpostavi diplomatske odnose.

Po razlagi Slavuja Žižka Laibach ne ponuja odgovora na vprašanje, ali so totalitaristi ali ne, saj ne deluje kot odgovor, temveč kot vprašanje, zato nas »Laibach prisili, da zavzamemo stališče in se odločimo o svoji želji.« To pomeni konec psihoanalitičnega zdravljenja (Žižek, 2006, 40).⁷ Če nas Laibach sili, da sami zavzamemo stališče, medtem ko ga Laibach ne zavzema, to razloži, zakaj si različni privrženci Laibacha njihove konotacije tudi skrajno različno razlagajo in imajo zato razne prisvojitve Laibacha celo nasprotno politične podlage. Da bi razložili ta fenomen, ne pomaga razumeti, kaj v končni instanci izjavlja Laibach, kaj v *resnici* povedo njihova sporočila, kakšno je pravilno branje NSK. Pomembno vprašanje, ki še ni bilo deležno raziskovalne pozornosti in ki me tu zanima, je, *kako je bilo njihovo delovanje v osemdesetih letih povezano s tedanjo politično situacijo*. Zanima me družbena vpetost Laibach in tudi NSK, njihove retorike, nastopov in intervencij v Sloveniji osemdesetih let, še zlasti v odnosu do tedanjega razvoja dogodkov v zvezi s slovensko nacionalnostjo.

Laibach in NSK so sicer ves čas izpostavljali pomen avtonomije umetnosti, zato je možnost povezovanja umetnosti s politiko, ki se vendar nahaja onstran polja čiste umetnosti, a ki je obenem njihova ključna vsebina, pri tej umetniški skupini raziskovalno zanimivo, kajti vodi v različna protislovja, ki so inherentna delovanju te umetniške skupine – kot na primer ustanovitev države, ki pomeni najvišji politični akt, v primeru *NSK države v času* pomeni vzpostavitev najbolj popolne umetniške avtonomije. V prispevku zagovarjam tezo, da so Laibach in NSK v osemdesetih letih prek izvirne kulture političnega spominjanja priklicevali politični spomin, tudi iz kolektivne travme, in ga skozi umetnost razgrajevali.

SLOVENSKO VPRAŠANJE

»Politika je najvišja in vseobsegajoča umetnost in mi, ki ustvarjamo sodobno slovensko umetnost, sebe pojmujejo kot politike« (NSK, 1991a, 48). Ta izjava je podana v več variacijah, kjer prihaja do pomenljivih razlik glede na različno občinstvo, pri

7 Prvič objavljeno v *M'ArS – Časopisu Moderne galerije* 5, št. 3/4, 1993.

čemer včasih uporabljajo pridevnik »slovensko«, drugič pa ga izpustijo.⁸ Takšne izjave je Laibach oblikoval po vzoru nacionalsocialistične estetike, navaja Alexei Monroe, ki je celovito analiziral Laibach in NSK, a se njihova estetizacija politike in sile razlikuje od dejanskega totalitarizma, namreč v tem, da »ni v službi politične formacije oziroma nacionalnega vzroka« (Monroe, 2005, 132).⁹ V tem smislu njihova umetnost ni v službi politike, čeprav govorijo z jezikom politične manipulacije. V nadaljevanju bom analizirala njihova izjavljanja glede identificiranja z nacionalnim duhom. Na izrecno vprašanje Radia Študent, ali je Laibach Kunst slovenski, odgovorijo: »Ustvarjalna sposobnost umetnika se identificira z nacionalnim duhom. Vsak umetnik nosi v sebi določene (etnične) karakteristike, ki so rezultat skupnega porekla in sorodnega načina življenja skupine ljudi v daljšem zgodovinskem obdobju. [...] Vsak umetnik izhaja iz globine svojega naroda, iz temne, podzemne delavnice narodne psihe, in s svojim ustvarjanjem osvetljuje njegove osnovne, tipične odlike, bistvo duha in karakter« (NSK, 1991b, 43–44). Laibach je večkrat in v več ozirih naslavljal specifično slovensko identiteto. Na primer z izjavljanjem: »LAIBACH je z domačim prostorom organsko povezan; ljubosumno goji instinktivno vezo z narodom in njegovo zgodovino, ter se zaveda svoje vloge znotraj slovenskega kulturno-političnega poligona. [...] Vsako zo-perstavljanje našemu pojavljanju v javnosti pa LAIBACHA samega ne ogroža, temveč se vpisuje zgolj na rovaš slovenske kulture same« (NSK, 1991b, 52). Vsak slovenski umetnik izraža bistvo slovenskega duha in značaja ter se postavlja v panteon nacionalnih osebnosti (Monroe, 2005, 151).¹⁰ V takšnem definiranju umetnosti v povezavi z narodom Laibach parafrazira Heglovo oziroma romantično razumevanje umetnosti kot izražanje (zgodovinskega) duha skozi umetniško dejavnost ljudstva, pri čemer je nacionalni poudarek, prisoten pri Laibachu, posredovan s kasnejšo zgodovinsko izkušnjo v dvajsetem stoletju, ko se umetnost izrazito poveže s politiko in tedaj služi procesom gradnje nacionalnosti.

- 8 Na zadnji platnici angleške monografije se izrazijo, da ustvarjajo »sodobno slovensko umetnost« (NSK, 1991a), medtem ko na platnici slovenske monografije Neue Slowenische Kunst zapišejo, da ustvarjajo »sodobno pop kulturo«: »Politika je najvišja oblika popularne kulture in mi, ki ustvarjamo sodobno pop kulturo, smatramo sebe za politike« (NSK, 1991b). V zahvali za nagrado Zlata ptica se izrazijo: »politiko razumemo kot del kulture in kot najvišjo, vseobsegajočo umetnost, sebe pa, ki ustvarjamo novodobno umetnost, smatramo za politike« (NSK, 1991b, 7). V intervjuju za bralce *Dela*, osrednjega slovenskega tiskanega dnevnika, v osemdesetih letih glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva (SZDL), se izrazijo, da ustvarjajo »sodobno umetnost«, torej izpustijo slovensko: »Pravimo, da je politika najvišja in vseobsegajoča umetnost in da se mi, ki ustvarjamo sodobnost umetnost, smatramo za politike« (NSK, 1991b, 53).
- 9 Igor Golomstock v svoji analizi totalitarne umetnosti navaja, da je bilo poslanstvo politika v nemškem nacionalsocializmu podobno umetnikovemu, le bolj nevarno, kajti Hitler je sebe videl kot arhitekta Tretjega rajha, ki ustvarja skladno z zakoni lepote. Zato je Goebbels parafraziral Hitlerja v izjavi, da pravi politik stoji v enakem razmerju do svojega naroda kot kipar do svojega marmorja (Golomstock, 1990, 166). S tega vidika ima tudi izraz gradnja nacionalnosti podoben prizvok.
- 10 Alexei Monroe interpretira, da takšno izjavljanje jasno kaže na slovensko nesamozavednost v obliki populistične ozkosrčnosti in narodne samorepresije (Monroe, 2005, 150). Drugače pa Monroe ugotavlja, da je to izjavljanje za slovensko nacionalnost v protislovju s siceršnjim samooznačevanjem Laibacha kot Jugoslovancev, saj se v drugih izjavah nanašajo na Jugoslavijo kot na »svojo deželo« (na primer tukaj: NSK, 1991a, 54) (Monroe, 2005, 292).

Konec leta 1990, pol leta pred osamosvojitvijo slovenske države, se je skupina Laibach eksplicitno povezala z »narodno Stvarjo« (angl. Nation-Thing), kot se izrazi Monroe. Laibach celo sklene, da bi konec Laibacha pomenil konec slovenske nacionalnosti (Monroe, 2005, 149). Koncert ob desetletnici obstoja Laibacha je skupina naslovlila »Deset let Laibacha, deset let slovenske neodvisnosti«. Zdi se, da so tem implicirali, da je Laibach neločljiv od ideje slovenske samostojnosti, kakor bere tudi Monroe. Vendar pa Laibach »slovensko neodvisnost« datira zgodovinsko netočno in v esencialni povezavi z nečim, kar nima politične veljave – to je v moment pričetka umetniškega kolektiva Laibach. S tem, ko skupina postavi slovensko politično neodvisnost v preteklost, ko se ta še ni zgodila, jo vendar zanika, kot tudi politično osamosvojitve kot dosežek slovenskega naroda minimizira, ko ga pomensko podredi lastnemu obstoju, ki je obstoj umetniške skupine. Po razlagi Monroea ta primer najbolj eksplicitno pokaže na Laibachovo parazit-sko pripetje na »narodno Stvar«. Laibach sicer predstavlja »narodno Stvar« v simbolih, kot je kozolec (glej naslovnico albuma Laibach: *Rekapitulacija*, 1985), in s sklicevanjem na mitološke osebe, kot je Črtomir, toda ne gre za »podporo nacionalizmu«, je prepričan Monroe, saj pri Laibachu pošastna moč njihovega performansa izhaja iz iluzije nacionalizma. Uživanje nacionalnih simbolov je tu frustrirano z uporabo tautologije in protislovja, ki učinkujeta kot averzivna terapija do »narodne Stvari« (Monroe, 2005, 149). Narodna identiteta je strukturirana okoli »narodne Stvari« in je dostopna zgolj članom naroda, obenem pa je stalno ogrožena od »drugih«. Laibach sicer niso dejansko tuji, a jih njihov ekstremizem postavlja na drugo stran meje, na stran Drugih naroda, interpretira Monroe, zato je bil Laibach razumljen in bi ga lahko predstavili kot »(implicitno) grožnjo sami narodni Stvari, kljub uporabi nekaterih njenih najbolj spektakularnih značilnosti in simbolizma« (Monroe, 2005, 148).

Če so Laibach torej neprestano dojeti kot »drugi« v razmerju do slovenskega naroda, pa je vendar pomenljivo – kot kaže več tu obravnavanih izjav, zlasti variacije istih izjav –, da je NSK v osemdesetih letih bolj izrecno poudarjal lastno slovensko identiteto v svojih izjavljanjih v tujini kot pa v domačem okolju, kjer je bil s tega vidika bolj splošen ali pa se je celo nanašal na kaj drugega kot na slovenski narod.¹¹ Očitno so Laibach in NSK v slovenskem oz. jugoslovanskem prostoru prilagajali svoj nastop do vključno leta 1991. Z vidika narodne identifikacije so se izogibali opredeljevanju kot Slovenci in Slovenke oz. je bil njihov nastop pomensko bolj nedoločen in izmuzljiv kot njihov nastop v tujini. V primeru nastopa v domovini se zdi, da dosledno branje pokaže, da Laibach razgrajuje nacionalno idejo, kot prav razgrajuje tudi druga postavljanja označevalcev, ki se ne uspejo združiti v pričakovane znake.

11 Glej opombi št. 6 in 8. NSK npr. izrecno pojasnjuje svoje slovenske osnove v tem intervjuju na Japonskem: »V NSK so zbrane izkušnje vse dosedanje slovenske umetnosti in politike. Naš kulturnopolitični fundament je slovenski narod in njegova zgodovina, ki živi na stičišču srednjeevropske, zahodnoevropske in vzhodnoevropske civilizacije« (NSK, 1991b, 53).



Slika 3: Naslovnica prvega zahodnega albuma skupine Laibach *Rekapitulacija* iz 1985 (Monroe, 2005, 74–75).

V svoji v tujini objavljeni monografiji Irwin pišejo, da je vsak narod ustvarjen zato, da proizvaja svojo kulturo. Zgraditi da hočejo nove Atene na svoji zemlji, kulturni prostor, kjer bo umetnost vgrajena v družbeni in duhovni red. Pri tem projektu želijo sodelovati s slovenskimi politiki in za dobrobit Slovenije. Vendar pa je njihovo področje umetnost in nimajo nobenih posebnih političnih intenc (NSK, 1991a, 126; Monroe, 2005, 110). V katalogu Moderne galerije k projektu *Slovenske Atene* tega ali podobnega zapisa ni. Če je Studio marketing Delo z oglaševalsko kampanjo »Slovenija, moja dežela« naslavljal predvsem slovensko pu-

bliko z reprezentiranjem slovenskega naroda na lastnem ozemlju, NSK izražanje slovenske identitete v manjši meri uporablja pri svojem nastopu v domovini kot v mednarodnem okolju. Na zadnji strani naslovnice monografije *Neue Slowenische Kunst* piše: »Smo umetniki, ne politiki. Ko bo slovensko vprašanje razrešeno enkrat za vselej, želimo končati svoja življenja kot umetniki« (NSK, 1991a; Monroe, 2005, 110).¹² Ta zapis, ki ga je uporabljal tudi Laibach, se morda zdi v podporo izgradnji nacije in njene države. Toda Monroe navaja, da parafrazira Hitlerja (Monroe, 2005, 110, 284). Grajenje nacionalnosti, torej tudi slovenske, je s tega vidika povezano s totalitarnostjo in s služenjem umetnosti politiki, čemur se je kolektiv že izhodiščno v manifestu odrekal.

Kolektiv NSK je ob podelitvi nagrade Zlata ptica leta 1986 v marmor zapisal zahvalo in apel, kjer so navedli: »Dejavnost NSK je plodovito povezana z zgodovino preteklosti, sedanjosti in prihodnosti; sloni na fanatični kršitvi zakona o ohranitvi mase in energije in polnokrvno črpa iz programa Slovencev za duhovno, kulturno in politično osamosvojitve« (NSK, 1991b, 7). Toda v isti zahvali in apelu se vendar odrekajo politično emancipatorni nalogi.¹³ Nagrado je podelila Zveza socialistične mladine Slovenije (ZSMS) skupinam Laibach, Irwin in Scipion Nasice v okviru NSK »za njihovo povezano delovanje in prispevek novi slovenski umetnosti« (NSK, 1991b, 6) za Dan mladosti, 25. 5. 1986, leto pred plakatno afero.

12 Podobno kot pri izjavi, obravnavani v opombi 9, tudi tu prihaja do variacije: na zadnji platnici slovenske izdaje monografije *Neue Slowenische Kunst* je namesto izraza »slovensko vprašanje« uporabljen izraz »slovansko vprašanje« (NSK, 1991b), kar pomensko izjavo povsem spremeni, saj nikakor ne more več pomeniti *slovenske državne suverenosti*.

13 V daljši zahvali in apelu piše, da NSK pomeni »organizirano kulturnopolitično akcijo obnove slovenske nacionalne umetnosti na evropski ravni, diktatno načrtovano vzpostavitev avtentičnega kulturnega prostora na prepihu dveh svetov, zanikanje duhovne majhnosti in premišljen napad na ustroj kulturnega hegemonizma zahoda. Slovenska zemlja je majhna dežela med svetovi, pa vendar dežela z ogromnim potencialom ustvarjalnih ljudi, dežela, ki si prizadeva v etapah, za ceno velikih odrekov in nadčloveških naporov na vseh področjih, tudi na kulturnem, nadomestiti tisto, za kar je bila prikrajšana zaradi nenavadno burne in moreče preteklosti. Nas so izjemne zgodovinske okoliščine izoblikovale v tisto generacijo, ki se zaveda, da mora mladina fizično tako majhnega naroda kakor je naš, razvijati večje ustvarjalne sile kakor mladina velikih narodov; da mora mladina, ki je bila rojena po revoluciji, v zgodovini slovenstva biti najbolj ustvarjalna mladina kajti vsi prejšnji rodovi so se morali trpljenjsko opletati z osnovnimi zgodovinskimi terjatvami majhnega naroda: z bojem za svobodo, podolgem in počez poteptanim v tlačanstvo, z bojem za jezik, ki mu niso in niso hoteli dati domovinske pravice, z bojem za zemljepisno zaključenost dežele, in končno z bojem za osnovne politične in človeške pravice. Zavedamo se, da spadamo v tisti slovenski rod, ki mu ni treba več zgubljeni dragocenih sil v tem boju za temeljne terjatve svojega naroda, temveč lahko svoj čas posvetimo najprej in predvsem ustvarjanju« (NSK, 1991b, 6–7). V tem zapisu se NSK identificira s slovenstvom, vendar naposled sklepa, da jim ni treba izgubljati dragocenih sil za terjatve svojega naroda, čeprav so ravno v tistem času potekale vroče politične razprave proti srbski hegemoniji in je narod bil boj za »temeljne terjatve svojega naroda,« iz česar gre razumeti, da se je NSK tedaj vendar odrekal političnemu boju za slovensko nacionalno emancipacijo – ali pa je spodbudil politično opredeljevanje. O tem v nadaljevanju tega članka.



Slika 4: Leta 1986 je kolektiv Neue Slowenische Kunst ob prejemu nagrade Zlata ptica, ki jo je podelila Zveza socialistične mladine Slovenije, pripravil zahvalo in apel. Besedilo je napisano na marmorni spominski plošči (Vir: Novi kolektivizem).

UMETNOST V SLUŽBI POLITIKE

Slovit je škandal s plakatom Novega kolektivizma za praznik Dan mladosti iz leta 1987, za katerega so uporabili nacionalsocialistično sliko Richarda Kleina iz leta 1936 z naslovom »Heroična alegorija Tretjega rajha«, pri kateri so zamenjali ključne simbole – nacionalsocialistično za jugoslovansko zastavo, orla za belega goloba, ki simbolizira mir, ogenj v bakli s Plečnikovo (nikoli zgrajeno) Katedralo svobode, načrtom za slovenski parlament iz leta 1947. Nacistični grb je zamenjan z jugoslovanskim, v katerem je šest plamenic predstavljalo šest jugoslovanskih republik. Dodan je Triglav kot »še en simbol Jugoslavije« (Novi kolektivizem, 2009b).





Slika 5 in 6: Leta 1987 je bila na vrsti za organizacijo štafete mladosti ob praznovanju Dneva mladosti Zveza socialistične mladine Slovenije, ki je k sodelovanju povabila Neue Slowenische Kunst. Plakat, ki je najavljal dogodek, je pripravil oblikovalski oddelek, Novi kolektivizem (na levi, slika 5). Kot osnova za plakat je bila vzeta slika Richarda Kleina »Heroična alegorija tretjega rajha« iz leta 1936 (na desni, slika 6), le da so bili nacistični simboli zamenjani z jugoslovanskimi. Ko se je to javno razkrilo, so sledili burni odzivi vse jugoslovanske javnosti (Novi kolektivizem, Dan mladosti, 1987).

NSK je k sodelovanju pri izvedbi štafete mladosti, ki je bila zamišljena kot agitacija in propaganda jugoslovanskega režima in ideje, povabila Zveza socialistične mladine Slovenije (ZSMS), partijski podmladek na Slovenskem, saj je dogodek vsako leto organizirala ena izmed mladinskih zvez v državi.¹⁴ ZSMS je dobro poznala značaj dela Novega kolektivizma in je NSK že prej tudi javno podpirala (Monroe, 2005, 110). Ne nazadnje je ZSMS pri Novem kolektivizmu naročala oblikovanje posterjev za mladinske delovne brigade od leta 1984 naprej.

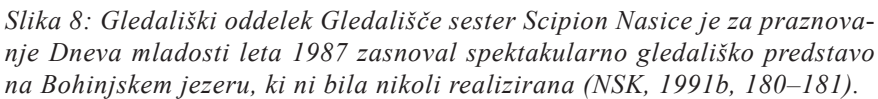
Plakat za Dan mladosti leta 1987 je bil izvorno mišljen kot plakat za predstavo, ki jo je snoval gledališki oddelek NSK, Gledališče sester Scipion Nasice, v režiji Dragana Živadinova. Gledališka predstava bi se odvila na Bohinjskem jezeru s Plečnikovo katedralo svobode na sredini, z goseničarji bi postavili pontonske mostove, nastopalo bi 200 vojakov, visokih 185 cm. Mladinci iz vseh republik in pokrajin bi se zbrali ob 6h zjutraj in s čolni čez Bohinjsko jezero prispeli na pontonske mostove, stali pred Plečnikovim parlamentom Republike Slovenije in plesali znamenite koreografije biomehanskih nacionalsocialističnih, nacionalkomunističnih in futurističnih konceptov. Vrhunec dogodka bi bil spust golega mladince – Boruta Veselka – v helikopterju s Triglava s štafeto palico v obliki Plečnikovega parlamenta, razloži Dragan Živadinov (8:20–9:10). Predstava bi v prihodnje gostovala v tujini, najprej v sosednjih državah, na njihovih jezerih, v Avstriji in Italiji. To bi bil velik spektakel, kot so bile tradicionalno spektakularne predstave za Dan mladosti na stadionu Jugoslovanske ljudske armade v Beogradu, toda ta predstava ni bila zasnovana v duhu dotedanjih, posebej je bila sumljiva zamisel o gostovanju v tujini. ZSMS-ju je bila vseč zasnova gledališke predstave, ki pa so jo razumeli kot pot ukinjanja štafete mladosti, ki se je tekla ob oz. pred praznovanjem Titovega rojstnega dne 25. maja vsako leto, s tem pa pot ukinjanja tega praznovanja in nekaterih vrednot ter simbolov, ki niso bili več aktualni, kot pove tedanji predsednik ZSMS, Tone Anderlič (Balantič & Zupé, 2017, 6:45–7:15). Po razlagi Ivana Novaka so v kontekstu NSK poskusili re-romanizirati nek ritual do te točke, da bi se mogoče res sam tudi ukinil (Balantič & Zupé, 2017, 6:35).

Zvezni odbor za organizacijo štafete je plakat, ki je predstavljal slovenski predlog, po zagovoru Romana Uranjeka v imenu NSK, sprejel (Balantič & Zupé, 2017, 11:30–11:45). Na odboru je sicer potekala razprava, kjer so predlaganemu plakatu očitali, da ni dovolj jasen, da ni vabljliv, da ne izraža dovolj duha Dneva mladosti, da se mora precej pojasnjevati, da bedži niso privlačni za mladino zaradi črne barve na kovinski podlagi, zaradi česar jih mladi ne bodo radi nosili, saj to ni barva mladosti. Zanimivo je, da bi se plakat še bolj približal izvorni nacionalsocialistični sliki, če bi bil barvit, kar še dodatno potrди podobnosti med propagandno retoriko obeh režimov, komunističnega in nacionalsocialističnega. Besedo v zveznem odboru za organizacijo štafete je imela tudi Jugoslovanska

14 Zgodovino štafet opiše Nataša Štrlič (Štrlič, 2009).



Slika 7: Plakat Novega kolektivizma za mladinske delovne brigade leta 1984. Plakat je naročila Zveza socialistične mladine Slovenije. Za plakat je bila uporabljena portretna skulptura kiparja Arneja Brekerja, ki je ustvarjal za nacional-socialistično nemško stranko. Njegove javne skulpture so nacistične oblasti občudovale, saj so jih razumele kot nasprotje tako imenovane degenerirane modernistične umetnosti (Vir: Novi kolektivizem).



ljudska armada prek svojih predstavnikov. Uranjek je kovinsko barvo zagovarjal z argumentom, da ta pristoji tovarišu Titu, ker je tudi on kovinar, kar naj bi generala Adžića, ki je v času osvobodilne vojne grozil Sloveniji, prepričalo, da je plakat potrdil (Balantič & Zupé, 2017, 11:30–11:45).

NSK je torej stopil v službo jugoslovanske politike. Tako so razumeli komunisti. »Z izborom na natečaju mladinske politične organizacije za 1987 je njihova stvaritev zapustila svet umetnosti in vstopila v svet politike v skrajno zaostrenih razmerjih takratne Jugoslavije, ki so zlovešče nakazovala možnost konflikta« (Kučan, 2007). Tedanji predsednik ZSMS razloži: »Začeli smo s Triglava kot simbola takrat Jugoslavije in tudi Slovenije« in to je bil »odhod z najvišje točke v zgodovino« (Balantič & Zupé, 2017, 9:10–9:20). Celoten dogodek je bil torej zamišljen kot svojevrsten sprehod v preteklost prek obnove simbolov in elementov iz političnega in umetniškega spomina.

Toda zvezni odbor za organizacijo štafete ni bil seznanjen s slikarskim izvirnikom, iz katerega je plakat izhajal. Po javnem razkritju povezave z nacionalsocialistično sliko dne 28. februarja 1987 s člankom v reviji *Politika* pa je bil plakat zavržen in sledili so burni medijski odzivi. Odprlo se je celo vprašanje, ali se prek Neue Slowenische Kunst kaže grožnja neonacizma v Sloveniji. 3. aprila 1987 je Slavoj Žižek, tedaj član Zveze komunistov Slovenije, v reviji *Mladina* podal t. i. semiološko-marksistični zagovor Neue Slowenische Kunst v odgovor tistim, ki so se spraševali, ali so Laibach in kolektiv Neue Slowenische Kunst neonacisti. Plakatna afera na pristaše pogroma učinkuje kot *point de capiton*, kot ostanek resničnosti, kjer naj bi stvari končno pokazale svojo pravo barvo – v tem primeru pravo podobo Slovenije. Toda plakat nasprotnike spreminja v »naivne imbecile«, ki se uklanjajo fascinaciji nad naci simbolizmom. Plakat oziroma spektakel Neue Slowenische Kunst prenaša na drugega lastno »imbecilnost«, lastno nemočnost pri obvladovanju občutka »neskončne nočne more« oziroma (rečeno s pojmom psihoanalize) neznosnega jedra užitka (Žižek, 2015, 173).

Aleš Erjavec zapiše, da je plakatna afera odprla vrsto vprašanj o jugoslovanski politični resničnosti, njenih idealih in njihovi simbolni reprezentaciji (Erjavec, 2003b, 61). Toda kako razumeti kritičnost NSK do dominantnega jugoslovanskega političnega režima, diskurza in ideologije, upoštevajoč dejstvo, da je imel kolektiv zaslombo pri političnem vodstvu Slovenije. Milan Kučan, tedanji predsednik Centralnega komiteja Zveze komunistov Slovenije (CK ZKS), trdi, da ni vedel za povezavo plakata z nacionalsocialističnim, temveč ga je o tem, da je plakat predelava nacionalsocialističnega, obvestil Slobodan Milošević pozno ponoči s klicem na domač telefon. Miloševića je o zadevi obvestila Kontraobveščevalna služba (KOS). Afera je zgolj potrdila v Beogradu že krožeče govorice, da se politično vodstvo slovenske mladinske organizacije poslužuje nacističnih simbolov in ideologije, kar je bila po Kučanovi razlagi resna obtožba. Bil je presenečen in postal pozoren na zadevo (Balantič & Zupé, 2017, 12:50–13:40). »Mladince sem povabil na pogovor. Želel sem razumeti

razloge za izbor spornega plakata. Predvsem me je zanimalo, ali so vedeli, da izbirajo kopijo nacističnega plakata. Je šlo zgolj na nastopaštvo? Jim je bilo vseeno, kako to sprejemajo ljudje zunaj njihovih krogov? So premislili, kakšne priložnosti so na pladnju ponudili politikom, ki so želeli utišati Slovenijo? Hotel sem tudi vedeti, koliko smo zavezniki in koliko zaupanja je med nami. Pustili so me v dobri veri, da za poreklo plakata niso vedeli. Šele precej let kasneje sem zvedel, da temu ni bilo tako« (Kučan, 2007). Na zagovoru, kamor je vodstvo ZSMS-ja povabil CK ZKS, pove Jožef Školč (predsednik ZSMS v letih 1988–1989), so jim naročili, da naj se od akcije distancirajo in obsodijo nove kolektiviste. »Uspelo nam je prenesti to diskusijo s polja političnega v polje estetskega, in ko se je to zgodilo – tu so pa sodelovali različni filozofi, angažirana slovenska kritična javnost in Škuc – s tem je bila pač zmaga dobljena« (Balantič & Zupé, 2017, 14:10–14: 40, 16.35–17:20).

Delovanje NSK naj bi torej potem s pomočjo mladopartijcev končno prešlo v sfero čiste umetnosti.

Toda na delu sta dve politični vprašanji, ki jih je izzival kolektiv NSK. Eno politično vprašanje je povezano z nacionalsocialističnimi simboli in sorodnostmi med propagandno retoriko nacionalsocialističnega in komunističnega režima, ki so izkazane z dejstvom, da je zvezni odbor za štafeto mladosti plakat sprejel. V tej zvezi se zdi, da je ZSMS izkoristil situacijo za politični boj. Školč pove, da je bil plakat samo ilustracija vsega in je šele kasneje prevzel osrednjo vlogo, »dejansko pa je šlo za politični spopad« (Balantič & Zupé, 2017, 9:20–9:35). Zgodilo se je podobno, kot Niko Grafenauer domneva, da je 57. številka *Nove revije* prišla prav liberalni frakciji slovenske Partije, kajti »podpirala je tisto komunistično grupacijo, ki je v nasprotju s centralisti dovolj dobro zaznala dezintegracijske procese v jugoslovanski partiji in jih kasneje tudi neposredno pospeševala s tako imenovano znotrajpartijsko alternativo, ki jo je proizvajala nekdanja ZSMS« (Grafenauer, 1994, 2). V tem smislu lahko tudi nastop NSK v Sloveniji, vsaj v času med leti 1984 in 1987, razumemo v službi ali kot izkoriščanje umetniškega kolektiva za politično igro med »starokomunisti« in »mladokomunisti« v smislu, kot situacijo opiše Grafenauer, kjer je »slovenska naciocentrična partijska nomenklatura v boju za oblast prevzela pobudo pred okorelimi centralisti« (Grafenauer, 1994, 2). Vendar pa je bil tudi ZSMS del komunističnega vodstva in gre razumeti, da se prav zato, ker si je ZSMS prisvojila kolektiv NSK in je njihovo delo razumela v politični funkciji, politično vodstvo ni odzvalo z večjo represijo nad člani NSK in njihovim delom. Člane kolektiva so sicer zasliševali, zaprli in pretepali pa so le Dragana Živadinova.¹⁵ Delovanja NSK, njihovih nastopov in imena niso prepovedali. Namesto tega je po razlagi ZSMS kolektiv NSK s političnim vodstvom uspel dogovoriti »prehod« v sfero čiste umetnosti, kar je pomenilo politično odrešitev umetnikov.

15 Dragana Živadinova so poleti tistega leta zaprli ter fizično in psihično trpinčili, vendar naj bi bilo to povezano z vpoklicem v vojsko, na katerega se ni odzval (Krečič, 2009, 29).

Drugo politično vprašanje, ki so ga naslavljali NSK, je povezano s slovenskim nacionalnim vprašanjem. Slovensko politično vodstvo – CK ZKS in SZDL – leta 1987 ni podpiralo slovenskega nacionalnega programa, temveč ga je zavrnilo (Osterman et al., 1994, 46–91). Poudarjanje slovenske identitete v teh okoliščinah ni bilo zaželeno, kritiziralo se je kot nacionalistično in se je lahko razumelo kot ogrožanje jugoslovanstva in jugoslovanskega režima. V tem duhu se je diskvalificiralo »prispevke za slovenski nacionalni program«, ki so bili sočasno objavljeni v 57. številki *Nove revije*, kot nacionalistično naravnost, pendant srbskemu *Memorandumu*, čeprav je šlo, zapiše Niko Grafenauer, glavni urednik revije, ki je bil po izidu 57. številke skupaj z odgovornim urednikom Dimitrijem Ruplom odstavljen, pri Slovencih za zaščito narodne identitete, medtem ko je šlo pri Srbih za hegemonistični velikosrbski program (Grafenauer, 1994, 2). Kot je pokazal primer diskvalifikacije »prispevkov za slovenski nacionalni program«, je bilo v tistem času v domovini strateško manj nevarno biti previdnejši v smislu identificiranja s slovensko »narodno Stvarjo«, kar so Laibach in NSK bili, zlasti v primerjavi z njihovimi mednarodnimi nastopi (konkretne primere obravnavam v razdelku Slovensko vprašanje).

Monroe zapiše, da so NSK v osemdesetih letih postopoma postali *mainstream* umetnost (Monroe, 2005, 110). Kako so sicer vidnejši esteti brali nastop NSK v teh letih? Marina Gržinić razlaga, da se je v osemdesetih letih v Ljubljani s formacijo NSK pojavilo alternativno subkulturno gibanje. NSK projekti so po njeni razlagi prispevali k hitremu razpadu estetike in etičnih standardov komunistične kulture in identitete. Laibach je uprizarjal (hiper)dobesedno ponovitev totalitarnih ritualov in nas je namesto neposredne subverzije soočal s skoraj fanatično identifikacijo s totalitarnim ritualom, izvedenem na odru. Oziroma kot Gržinić povzema Žižka, je Laibach uprizoril fantazmatsko strukturo totalitarne moči v vseh njenih obskurnih dvoumnostih in v vseh njenih nezavednih momentih obscenosti; obscenosti, ki jih morajo strukture moči stalno prikrivati, da se lahko reproducirajo (Gržinić, 2003, 247–252). Po mnenju Aleša Erjavca je bil Laibach bolj socialističen kot sam socializem. Po njegovi razlagi so bili NSK pomemben sestavni del civilne družbe in političnih procesov, ki so vodili do samostojne Slovenije (Erjavec, 2003b, 61).

REVIZIJA POLITIČNEGA SPOMINA IN RAZGRADNJA V NJEM ZGRAJENIH IDENTITET V PRID ZAMIŠLJANJU SLOVENSKE NACIJE

Retorična dvoumnost in pomenska izmuzljivost sta bistveni za nastop celotnega NSK. Laibach in NSK so pomensko zdrsljivost estetsko dovršili. S svojim doslednim grajenjem sporočilne nejasnosti in protislovnosti NSK proizvaja interpretativno relativno *odprte* umetniške proizvode, namreč v smislu, kot sta odprtost umetniških del razlagala Umberto Eco (Eco, 1989)¹⁶ in Roland Barthes.

16 Podrobno sem analizirala koncept odprtega dela pri Umbertou Eco in povezavo med odprtostjo umetniških del ter možnim povezovanjem odprtega umetniškega dela s politiko tukaj: Tratnik, 2021, 161–180.

Barthes je razložil modernistični tekst kot »prostor s številnimi dimenzijami, v katerem se povezujejo in si nasprotujejo raznolika pisanja« (Barthes, 1995, 22). V takšni retoriki, kot jo gradita Laibach in NSK kot celota, sočasno govorijo različna sporočila, ki lahko prihajajo v medsebojna nasprotovanja. Barthes je sklenil, da enotnost modernega teksta ni v točki njegovega izvora, temveč v točki njegovega sprejema (Barthes, 1995, 23). Ravno zaradi takšne večpomen-skosti tekstov NSK, ki lahko rezultirajo v različne »enotnosti branja«, je moč razložiti, zakaj prejemniki njihovih sporočil ne razumejo vselej na enak način.¹⁷ Argument, da si je plakat Novega kolektivizma na podlagi retrogardističnega principa »moč razlagati na več načinov«, je bil tudi del zagovora pred tožbo, ki jo je slovenski javni tožilec če leto dni umaknil (Krečič, 2009, 29).

Umetniški kolektiv NSK se z različnimi konotatorji,¹⁸ ki jih uporablja tako v vizualnih podobah, glasbi, umetniških in drugih besedilih, v uporabljenih simbolih, v celoviti retoriki svojih nastopov, vključno z držami teles, načini govora ali petja, uporabi svetlobe in uniform, *naslanja na kolektivni spomin*. Za razliko od tistih umetniških prispevkov, ki so bili v neposredni službi državi za tvorjenje nacionalne identitete in torej podpirajo gradnjo nacionalnosti, se NSK naslanja na že zgrajene simbole in ikonografijo, in sicer med drugim na tiste, ki so bili proizvedeni v procesu gradnje jugoslovanske nacionalnosti. V tem smislu gre za *revizijo kolektivnega spomina in za razgradnjo predhodno zgrajenih identitet*. To je razvidno tudi v uporabi tehnike zamenjave ali prepisovanja simbolov, s katero se Novi kolektivizem skliče na partizanske intervencije prepisovanja nemških simbolov iz časa vojne. Te intervencije lahko beremo kot simbolično zmagovanje oziroma osvobajanje izpod okupacije in s tem kot prispevek h gradnji političnega spomina v funkciji grajenja skupnosti z določeno identiteto. V svoji izjavi ob plakatu skupina pojasni, da je svastiko prekrila peterokraka zvezda, »po vzoru nočne ilegalne akcije partizanov, ki so z rdečo zvezdo uničevali fašistična obeležja« (Novi kolektivizem, 2009b). V tem smislu plakat po razlagi Novega kolektivizma v odgovor na očitke predsedstva RK ZSMS »ne žali boja jugoslovanskih narodov in narodnosti proti fašizmu temveč nasprotno, opozarja ter ščiti odpiranje demokratizacije, spodbuja k razvijanju pluralizma samoupravnih interesov, tako družbenih kot kulturnoumetniških v zdajšnjih kriznih in prelomnih časih« (Novi kolektivizem, 2009b).

Zoran Terzić piše, da so Laibach oz. NSK uporabljali ikonografijo totalitarnih režimov (nacistične Nemčije in stalinizma) kot sklicevanje na pretekle travme. Uradni jugoslovanski komunistični kadri pa so Laibach večidel razumeli tako, kot da sami predstavljajo travmo s prikloppljanjem na nacionalistično

17 Laibach si prisvajajo tudi skrajno desničarske skupine, česar pa Laibach, se zdi, ne odobrava (prim. Milekic, 2015). Pomembno k takšnemu prisvajanju prispeva model grajenja skupnosti, ki ga predstavljajo: od uniformiranosti, postavljanja kolektiva pred posameznike, notranje povezanosti, ponosne držbe, uporabe skupnostnih simbolov do odločnega oz. samozavestnega nastopa in militantne glasbe, ki poslušalcem vliva pogum.

18 To so označevalci, ki priklicujejo konotirane pomeni.

in separatistično retoriko (Terzić, 2005, 247). Toda ne morem se strinjati s Terzićevim sklepom, da je napačno vzeti umetniška zamišljanja, ki so celo nasprotna dejstvom (Terzić uporabi izraz angl. *contrafactual*), zares, to je tako, da se jih misli kot reprezentacije resničnosti. Terzić meni, da je napačno, če se razume umetniške zamisli kot politične programe (Terzić, 2005, 249). V tem prispevku dokazujem, da umetnosti ne moremo razumeti povsem ločeno od družbe, to je kot simbolno delovanje, ki z družbo in konstituiranjem skupnosti nima neposredne zveze. Pa tudi ni smiselno, da med zgodovinsko resničnostjo in kolektivnim spominom potegnemo strogo mejnico. Nasprotno, umetnost pomembno prispeva k oblikovanju kolektivnega spomina in h gradnji identitet, kar je za družbeno resničnost bistvenega pomena.

Aleida Assmann je v vplivnem delu, ki je leta 1999 odprlo kompleksen diskurz o kulturnem spominjanju, predstavila, kako umetniki oblikujejo »naš« spomin. Preučevala je, kako sta leposlovje in umetnost zakoreninjena in zaposlena z vprašanji osebnega, političnega in kulturnega spomina (Assmann, 2013, xi). Obravnavala je različne medije, ki zagotavljajo materialno podporo spodaj ležečemu kulturnemu spominu. Med njimi se je osredotočila na pisavo, na podobo, na telo in kraje spomina (Assmann, 2013, 11, 12). Laibach in NSK uporabljajo vse te in še druge medije za naslavljanje spomina. Nastop v vojaških uniformah s premišljeno uporabo svetlobe in ukazovalen glas v nemškem jeziku priklicujejo slovenskemu prebivalstvu osemdesetih let srhljiva občutja, saj prožijo podoživljanje kolektivnega spomina na izkustvo s strahovito nemško vojsko iz časa okupacije Slovenije v drugi svetovni vojni, kot so se te predstave v kolektivnem spominu konsolidirale s popularno povojno kulturno produkcijo v službi gradnje nacionalnosti. Jugoslovanska nacionalnost se je po drugi svetovni vojni v veliki meri vzpostavljala skozi reprezentiranje sovražnika kot okupatorja domovine. Demonizirana reprezentacija okupatorja je bila bistvenega pomena za graditev mita o bratstvu in enotnosti in je delovala kot mehanizem za definiranje meje, ki se je naslonil tudi na zbujanje strahu pri prebivalstvu.

Del slovenske javnosti je bil izrazito nenaklonjen kolektivu NSK, zlasti skupini Laibach v osemdesetih letih. V njihovih nastopih so prepoznali podobe nacizma iz kolektivnega spomina. Prvi nastop in razstava skupine Laibach septembra 1980 (dobra dva meseca po ustanovitvi skupine) sta bila prepovedana zaradi nezakonite in neodgovorne rabe simbolov, 20. julija 1983 pa je Zveza socialističnega delovnega ljudstva skupini prepovedala uporabo imena. Ime Laibach se pojavi kot ime za »mesto ob reki« leta 1144, v času avstro-ogrske monarhije se ob slovenskem imenu Ljubljana uporablja kot nemško ime za mesto, ponovno pa se pojavi po kapitulaciji Italije v funkciji zagovora Tretjega rajha. NSK, posebej Laibach in Novi kolektivizem, so se z imenom Laibach in tudi Neue Slowenische Kunst,¹⁹ s svojimi nastopi in umetniškimi akcijami oprli

19 Ime Neue Slowenische Kunst sicer izhaja iz naslova serije predavanj Ferda Delaka leta 1928 v Berlinu. Predlagal ga je Dragan Živadinov.

na travmatične predstave slovenskega naroda iz preteklosti, kot so bile te žive v kolektivnem spominu osemdesetih let. Priklicana ni bila le grožnja uničujočih posledic za slovenski narod v primeru nemške vojne zmage, temveč večstoletna prizadevanja Slovenk in Slovencev za priznanje in ohranitev elementov slovenske kulture, v prvi vrsti jezika, pod nadvlado Habsburžanov (ta spomin skupina NSK tudi izčrpno ubesedi v zahvali in apelu ob prejemu nagrade Zlata ptica 25. maja 1987, kar citiram v opombi 15), kasneje pa vse bolj tudi v kontekstu SFRJ (kar je na primer nazorno pokazal poskus uvedbe skupnih programskih jeder v šolstvu).

Poglejmo podrobneje, kako deluje postavljanje nemštva v zvezi s slovenstvom na več nivojih. Že samo poimenovanje skupine Laibach z nemškim imenom za Ljubljano in Neue Slowenische Kunst postavljata slovenstvo pod nemško nadvlado. Slovincem in Slovenkam zbuja nelagodje konotiranje na stereotipiziranje slovenskega naroda kot zgodovinsko večidel podrejenega Germanom in oživilja samopodobo naroda kot žrtve. Nemštvo v zvezi s slovenskim narodom oživi tudi stereotipiziranje slovenskega naroda kot germanskih Slovanov. Ne nazadnje priključijo podobo Slovencev kot tistih, ki so sami sprejeli nemštvo in so slabšalno imenovani nemškutarji. Uporaba nemščine tudi v besedilih pesmi ter konotiranje na nemško nacionalsocialistično vojsko z uporabo oblačil kot uniform, podobnostmi v simbolih in drži predstavnikov Laibach *postavlja tezo*, da sta Slovenija in z njo slovenski narod nemška. Zato ne moreta biti slovenska. Zaradi specifičnega jugoslovanskega konteksta in ponavljajočih se političnih težav z beograjskim centralizmom se je stereotipiziranje slovenske inferiornosti in okupacije slovenskega naroda s strani drugih narodov v osemdesetih letih lahko razumelo tudi v navezavi na pozicijo slovenskega naroda in Slovenije v SFRJ. Vendar pa ravno takšna teza, da slovenstva sploh ni, temveč se slovenski narod vedno podreja nadvladi drugih narodov *proži antitezo, ki je afirmativna do slovenstva* ter Slovenke in Slovence poziva k zavrnitvi stereotipov o slovenski inferiornosti v razmerjih do drugih narodov in manka narodne samozavesti. Temu pozivu pripomore militantna samozavest, s katero nastopi Laibach, saj ta, tako na primer prepozna Monroe, zamaje stereotip o Slovencih kot o neodločnih provincialcih (Monroe, 2005, 133). V tem smislu Laibach in NSK v okoliščinah SFRJ pred njenim razpadom vendar *pripomoreta k zamišljanju slovenske skupnosti kot nacije na svojem ozemlju*. Odpor do totalitarizma in ukazovalne nadvlade, ki ga je prožil nastop Laibacha in NSK, se je povezal s težnjo k emancipaciji. Zato je to močno estetsko obujanje travme, ki se je občutilo tudi telesno ob nastopu Laibacha, posredno gradilo idejo slovenske nacionalnosti, to je samostojne slovenske države.

Novi kolektivizem v odgovor na izjavo predsedstva RK ZSMS dne 28. februarja 1987 obrazloži svoje umetniške tehnike zamenjave simbolov na plakatu in navede: »Čas je, da naša mladina skupaj z vso družbeno javnostjo odkrito spregovori o travmi vsakršne represije in jo na ta način prevrednoti in uniči« (Novi kolektivizem, 2009b). Še bolj pa skupina argumentira svoje zavračanje stališča, »da je predlog

Izhodišča in zahteve studia NK (Novi kolektivizem) ob plakatu Dan mladosti

Studio NK trdi, da reakcija na predlog plakata za DAN MLADOSTI ne omogoča prostora za demokratičen dialog med ustvarjalci in javnostjo. Aprioristično stališče, da je predlog plakata plagiat nacistične slike, na kateri so nacistični simboli samo zamenjani z jugoslovanskimi, ne upošteva možnosti za ustvarjalno interpretacijo, temveč se sklicuje na emotivno in površinsko stališče žaljenja boja jugoslovanskih narodov in narodnosti proti fašizmu.

To stališče zavračamo zato, ker izraža enostransko podtikanje informacij medijske javnosti in s tem onemogoča tako spontano kot zavestno razumevanje vsebine, strukture in jezika plakata, ki je zgrajen na principu kontrapunktiranja simbolov. To ni niti nov niti v umetnosti neznan princip. Kot primer nam lahko služi serija plakatov okupiranih narodov v boju proti fašizmu, kjer se simboli nacionalnega upora postavljajo v direkten konflikt s tipičnimi simboli fašizma (Prodajanje vojne, Umetnost in propaganda v 2. sv.v., Zbynek Zeman, Orbis Publishing, London, 1978, str.43, 48...)

Ta jezikovni princip plakata uporabljamo zato.

1. ker zahteva zavest, zrelost in moralno sodelovanje tistega, ki ga sprejema

2. ker mu omogoča provokativnost

3. ker mladina mora govoriti o travmah preteklosti, če hoče govoriti o svoji prihodnosti.

Bratstvo in enotnost narodov in narodnosti Jugoslavije se je konstituiralo v osvoboditvi od terorja fašističnih sil. Mladina je vzgojena na ideji, da se travma fašizma ne sme pozabiti,

kajti pozabljanje omogoča ponavljanje zgodovine.

Umetnik ima dolžnost in pravico, da uporablja tista sredstva in metode, ki na najbolj radikalen način budijo zavest in odgovornost. V tem smislu se umetniški princip studia NK ne izključuje z moralnimi principi bratstva in enotnosti narodov in narodnosti Jugoslavije.

Mladenič, ki predstavlja dominantni element sporne zgodovinske slike, je v funkciji vsebine in sporočila plakata postavljen v dinamično razmerje s simboli, ki ga transformirajo in na ta način osvobajajo in očiščujejo vseh mračnih sil fašizma, stalinizma in dogmatizma.

Ta način daje možnost, da mladina odkrito spregovori o travmi vsakršne represije, jo prevrednoti in uniči.

Zaradi tega ne moremo odstopiti od moralnih in umetniških pravic do realizacije plakata in pozivamo javnost, da sprejme to strokovno eksplicitno kreativnega postopka kot impulz za kritično in umetniško ovrednotenje plakata.

Zahtevamo, da se nam omogoči javna razstava plakatov studia NK, da bi se lahko strokovno in umetniško ovrednotila štiriletna kontinuiteta dela studia NK.

Reakcije, ki jih je sprožil »sporni« plakat, dokazujejo, da jugoslovanska civilna družba ni zrela vzdržati moralnih zahtev preteklosti, zato zahtevamo, da se plakat DAN MLADOSTI realizira, da bi dokazali, da milijon sedemsto tisoč žrtev fašizma ni bilo zaman.

**ŽIVEL DAN MLADOSTI!
SVOBODA UMETNIŠKI
USTVARJALNOSTI!**

Ljubljana, 2. marca 1987

Slika 9: Novi kolektivizem je v odgovor na formalni odziv predsedstva RK ZSMS na njihov plakat za Dan mladosti predstavitelja izhodišča in zahteve, ki so bili objavljeni v Gorenjskem glasu, 6. 3. 1987 (Krečič, 2009, 12).

plakata plagiat nacistične slike, na kateri so nacistični simboli samo zamenjani z jugoslovanskimi« v izhodiščih in zahtevah z dne 2. marca 1987. Tu zapišejo, da uporabljajo princip kontrapunktiranja simbolov, ki je v umetnosti poznani princip. Kot primer rabe te tehnike navajajo »serijo plakatov okupiranih narodov v boju proti fašizmu, kjer se simboli nacionalnega upora postavljajo v direkten konflikt s tipičnimi simboli fašizma«. NSK se je zavedal tega, da je mladina »vzgojena na ideji, da se travma fašizma ne sme pozabiti, kajti pozabljanje omogoča ponavljanje zgodovine«, zato pa so bili prepričani, da »mladina mora govoriti o travmah preteklosti, če hoče govoriti o svoji prihodnosti« (Novi kolektivizem, 2009a).

ZAKLJUČEK

Laibach in NSK so priklicali potlačeno, pa vendar esencialno prisotno samopodobo o v zgodovini ves čas prisotni podrejenosti slovenskega naroda drugim narodom, kar je sooblikovalo kolektivni politični kompleks o slovenski nesamostojnosti in nezadostnosti. Priklic te politične reprezentacije, ki ga je izvedel umetniški kolektiv, zlasti Laibach, na način obujanja in razgrajevanja ikonografij ter retorik, ni bil prijeten, je pa sprožil revizijo kolektivnega spominjanja in oceno aktualnega položaja Slovenije ter možnosti slovenskega naroda za nacionalno osvoboditev.

LAIBACH AND NEUE SLOWENISCHE KUNST: DECONSTRUCTION OF POLITICAL MEMORY THROUGH ART

Polona TRATNIK

New University, Faculty for Slovene and International Studies, Mestni trg 23, 1000 Ljubljana, Slovenia
 Institute IRRIS for research, development and strategies of society, culture and environment, Čentur 1F, 6273
 Marezige, Slovenia
 e-mail: polona.tratnik@guest.arnes.si

SUMMARY

In the 1980s, the art group Neue Slowenische Kunst (NSK) employed postmodernist artistic techniques, eclecticism and pastiche, with which they evoked political and artistic memories through music, painting, design, theater and statements and deconstructed these political memories. For Laibach in particular, the treatment of National Socialist iconography and totalitarian rhetoric was central, but not in the service of politics. The totalitarianism they imitated was a simulacrum. In their manifesto the artists claimed to strive towards politically independent artistic activity. However, in the second half of the 1980s, the collective operated with the support of the Association of Socialist Youth of Slovenia, the youth sector of the Communist Party. In the article, the author examines the complex relationships between art and politics or how the performances of Laibach and NSK in the 1980s were related to the political situation in Slovenia. She is interested in the social integration of Laibach and also NSK, their rhetoric, appearances and artistic-political interventions in Slovenia in the 1980s, especially in relation to the development of events related to Slovene nationality. Laibach and NSK evoked a repressed but essentially present self-image of the Slovene nation's ever-present subordination to other nations, which co-created a collective political complex about Slovene independence and insufficiency. The invocation of this political representation by the artistic collective, especially Laibach, in the way of reviving and dismantling iconography and rhetoric was not pleasant, but triggered a revision of collective memorization and an assessment of Slovenia's current position, as well as the Slovenian nation's chances for national liberation.

Keywords: *Laibach, Neue Slowenische Kunst, collective memory, political memory, totalitarianism, Slovenia, poster affair*

VIRI IN LITERATURA

- Arns, I. (2006):** Avantgarda v vzvratnem ogledalu: sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes. Ljubljana, Maska.
- Assmann, A. (2006):** Memory, Individual and Collective. V: Goodin, R. E. & C. Tilly (ur.): *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. Oxford, Oxford University Press, 210–224.
- Assmann, A. (2013):** *Cultural Memory and Western Civilization*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Badovinac, Z., Čufer, E. & A. Gardner (ur.) (2015):** *NSK from Kapital to Capital*. *Neue Slowenische Kunst – An Event of the Final Decade of Yugoslavia*. Cambridge, MA, London, The MIT Press, 155.
- Balantič, P. (2006):** Mitološki diskurz pri glasbeni skupini Laibach. Diplomsko delo. Ljubljana, UL FDU.
- Balantič, P. (scenaristka) & I. Zupé (scenarist, režiser) (2017):** *Od Kapitala do kapitala: države v času NSK*. RTV Slovenija. <https://4d.rtvsl.si/arhiv/dokumentarni-filmi-in-oddaje-kulturno-umetniški-program/174507104> (zadnji dostop: 16.12.2020).
- Barthes, R. (1977):** *Image Music Text*. London, Fontana Press.
- Barthes, R. (1990):** Elementi semiologije. V: *Retorika starih; Elementi semiologije*. Ljubljana, Studia humanitatis, 1990, 141–206.
- Barthes, R. (1995):** Smrt avtorja. V: Pogačnik, A. (ur.): *Sodobna literarna teorija*. Ljubljana, Krtina, 1995, 19–23.
- Bürger, P. (1984):** *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Danto, A. C. (1984):** *The End of Art*. V: Lang, B. (ur.): *The Death of Art*. New York, Haven Publications, 5–35.
- Eco, U. (1989):** *The Open Work*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Erjavec, A. (ur.) (2003a):** *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*. Berkeley, University of California Press.
- Erjavec, A. (2003b):** *The Three Avant-Gardes and Their Context*. V: Djurić, D. & M. Šuvaković (ur.): *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge, MA London, The MIT Press, 36–62.
- Gržinič, M. (1991):** Glasniki apokalipse. V: *Slovenske Atene 1991–1907*. Ljubljana, Moderna galerija, 25–31.
- Gržinič, M. (2003):** *Neue Slowenische Kunst*. V: Djurić, D. & M. Šuvaković (ur.): *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge, MA London, The MIT Press, 246–269.
- Golomstock, I. (1990):** *Totalitarian Art*. London, Collins Harvill.

- Grafenauer, N. (1994):** Sedemletnica. Urednikov uvodnik. Nova revija Ampak, XIII, januar-februar, 2–4.
- Irwin (1991):** Poslanica. V: Slovenske Atene 1991–1907. Ljubljana, Moderna galerija, 2.
- Jameson, F. (2001):** Postmodernizem. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Krečič, J. (2009):** Dan mladosti 1987. V: Krečič, J., Stepančič, L., Strlič, N., Vurnik, B. & Ž. Dežman: Plakatna afera. Ljubljana, Muzej novejši zgodovine Slovenije, 21–31.
- Kučan, M. (2007):** Milan Kučan o plakatni aferi za SP Dela. Ljubljana, 11. maj 2007. <http://www.bivsi-predsednik.si/up-rs/2002-2007/bp-mk.nsf/dokumenti/11.05.2007-intervju-izjava-2> (zadnji dostop: 30.12.2020).
- Laibach (1983):** 10 točk konventa. Nova revija, 13/14.
- Laibach domača stran:** <https://www.laibach.org/> (zadnji dostop: 31.12.2020).
- Le Bon, G. (2002):** The Crowd. A Study of the Popular Mind. Mineola, New York, Dover Publications, Inc.
- Milekic, S. (2015):** Slovenian Rockers Laibach to Sue Croatian Right-Wingers. V: Balkan Transitional Justice, Zagreb, 16. 10. 2015. <https://balkaninsight.com/2015/10/16/laibach-to-sue-croatian-party-for-copy-rights-10-16-2015/> (zadnji dostop: 06.12.2020).
- Monroe, A. (2005):** Interrogation Machine. Cambridge, MA, London, The MIT Press.
- Novi kolektivizem (2009a):** Izhodišča in zahteve studia NK (Novi kolektivizem) ob plakatu Dan mladosti. 2. 3. 1987. V: Krečič, J., Stepančič, L., Strlič, N., Vurnik, B. & Ž. Dežman: Plakatna afera. Ljubljana, Muzej novejši zgodovine Slovenije, 9.
- Novi kolektivizem (2009b):** Izjava studia NK (Novi kolektivizem) ob plakatu za dan mladosti. 28. 2. 1987. V: Krečič, J., Stepančič, L., Strlič, N., Vurnik, B. & Ž. Dežman: Plakatna afera. Ljubljana, Muzej novejši zgodovine Slovenije, 9.
- NSK (1991a):** Neue Slowenische Kunst. Los Angeles, Amok Books.
- NSK (1991b):** Neue Slowenische Kunst. Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
- Osterman, J., Brolih, V., Polič, Z., Vidmar, J., Pleterski, J., Mikeln, M., Kavčič, V., Tomlje, T., Ribičič, C., Partljič, T., Flis, D., Šentjure, L., Rupel, D., Likar, M., Knez, J., Grafenauer, N., Česnik, J., Tavčar, M., Balažic, M., Gorjan, B., Čačinovič, R., Zlobec, C., Strehovec, J. & M. Prosenc (1994):** Obravnava in zavrnitev nesprejemljivih stališč. Nova revija Ampak, XIII, januar-februar, 46–91.
- Pučnik, J. (1987):** Politični sistem civilne družbe – eksplikacija osnovnih načel. Nova revija 57: prispevki za slovenski nacionalni program, Nova revija, VI, 57, 130–143.
- Štrlič, N. (2009):** Kratka zgodovina štafete in dneva mladosti. V: Krečič, J., Stepančič, L., Strlič, N., Vurnik, B. & Ž. Dežman: Plakatna afera. Ljubljana, Muzej novejši zgodovine Slovenije, 57–77.

- Terzić, Z. (2005):** Between Destiny and Contingency: Variations on Historical Narratives in the Arts During the Break-Up of Yugoslavia. V: Kolstø, P. (ur.): Myths and Boundaries in South-Eastern Europe. London, Hurst & Company, 223–261.
- Tratnik, P. (2021):** The Openness of Art; The Poetics of Art and Loss of Autonomy of Art. *Rivista di Estetica*, 76, 161–180.
- Vurnik, B. (2009):** Plakatna afera. V: Krečič, J., Stepančič, L., Strlič, N., Vurnik, B. & Ž. Dežman: Plakatna afera. Ljubljana, Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 7–19.
- Žižek, S. (2006):** Zakaj Laibach in NSK niso fašisti?. V: *Maska*, 31. 3. 2006, 38–41.
- Žižek, S. (2015):** A Letter from Afar. V: Badovinac, Z., Čufer, E. & A. Gardner (ur.): NSK from Kapital to Capital. *Neue Slowenische Kunst – An Event of the Final Decade of Yugoslavia*. Cambridge, MA, London, The MIT Press, 172–176.