



UDK 7.038.531

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/298-316

Povzetek

Pojmovanje središča in obrobja v kulturi je podložno historičnim spremembam in v tem procesu tudi samo, namesto da bi bilo monolitno paradigmatizirano, postaja kompleks pomnožene mnogoobraznosti. V prispevku se teza razvija z opazovanjem dogajanja med performativnostjo Neue Slowenische Kunst in ljubljansko urbano subkulturo okoli leta 1980 ter med performativnostjo Neue Slowenische Kunst in globalnim paradržavljanskim gibanjem NSK Folk Art okoli leta 2010. Med navedenimi praksami so se odvijale performativne prisvojitve, ki so privedle do subverzije središčnega in obrobnega znotraj kulturnega protitoka družbeni hegemoniji. Slednje je rezultat zmožnosti oz. nezmožnosti izgrajevanja *habitusa*, tj. spleta spomina in razumevanja zgodovine, izrekljivega v jezikovni gramatiki (sub)kulturne skupine. Neue Slowenische Kunst ostaja estetski vzgib, ki opolnomoči za družbeno akcijo angažirano misel, vendar izgublja pozicijo absolutnega središča te misli zato, ker se odmika od njenega utelešenja, pri čemer – paradoksalno – intenzivira eksistencialne razsežnosti lastne performativnosti. Nejasna postaja meja med kulturnim središčem in kulturnim obrobjem ter je tako problematična točka avantgardnega napada na kulturno izražene hegemonizme.

Ključne besede: habitus, Neue Slowenische Kunst, središče, obrobje, avantgarda, subkultura

Dr. **Lela Angela Mršek Bajda** (roj. 1963) je raziskovalka iz Ljubljane, avtorica strokovnih člankov o sodobni umetnosti in urednica monografskih edicij o lokalitetni tematiki. Njena disertacija nosi naslov *Avtonomija, delo, institucija Petra Bürgerja in avantgardizem Neue Slowenische Kunst*. Tezo je leta 2023 ubranila na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Leta 2024 je tukaj objavljeno razpravo predstavila na mednarodnem simpoziju *Povezovanje avantgarde in gledališča: Kako revolucionirati odnos med periferijo in centrom* v Ljubljani (v skupni organizaciji Slovenskega gledališkega inštituta, Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Ljubljana, revije za teorijo scenskih umetnosti *Amfiteater* in Slovenskega društva za estetiko). Istega leta se je udeležila še mednarodne konference *Avantgarda in konec sveta* (v organizaciji Univerze v Novi Gorici – Raziskovalni center za humanistiko in Fakulteta za humanistiko) v Novi Gorici z razpravo »Neue Slowenische Kunst in konec Sveta«.

lela.bajda@guest.arnes.si

Neue Slowenische Kunst in misel kot središče avantgardnosti

Lela Angela Mršek Bajda
Ljubljana

V luči razmerja med centrom in periferijo bomo pregledali primere različnih načinov kulturne odvisnosti v praksi kompleksa avantgardnih kolektivov Neue Slowenische Kunst (NSK)¹. Te odvisnosti nastopajo kot notranja ali kot zunanja razmerja za NSK. S stališča mentalne metode lociranja ta razmerja niso le družbena, pač pa so tudi intimna in pri slednjem kognitivna.

Razdruženost v kriznem okolju

NSK ustvarja habitualno zavest (ko vemo, kako obstajajo stvari v svetu, ne da bi se nam bilo treba tega vsakič znova učiti). Paul Ricœur je z dihotomijo habitualnosti in spominskosti utemeljil >mnemoniko<². Po njegovem mnenju, za razliko od habitualne zavesti, spominjanje omogoča, da zato, ker (že) vemo, kaj lahko obstaja v svetu, lahko tudi u-stvar-jamo – slednje je podlaga za imaginarno. Habitualna zavest pa pretendira na neskončnost. To neskončnost razumemo kot unifikacijo artikulacij razmerij med heterogenimi elementi ali kot analogijo mnogovrstnim temporalnim disjunkcijam, za katere Peter Osborne ugotavlja, da so način obstajanja družbenih procesov.

NSK strukturo spomina, ki jo generira kot umetniški pojav z dolgoletnim kulturnim vplivom, unificira v senci globalizma. Globalizem jemlje smrtno resno in poskuša uveljaviti svoj duhovno-estetski način kot antisistem njegovemu ekonomskemu načinu. Pri tem se upira tudi globalističnemu razlaščenju subjektivnega. Kar je ukleščeno v globalistično subjektivacijo, ostaja namreč razlaščeno avtonomne identitete. Entitete NSK uvidevamo vsako zase, kakor »specifične časovne izraze ali oblike eksistence«, sorodne strukturi »razdružene totalitete razmerij, kar konstituira vsako posebno krizo. Globalna sodobnost ustvarja krizo v temporalnosti krize, ker

1 Generični kolektivi NSK so Laibach, Irwin in Gledališče sester Scipion(a) Nasice (GSSN) → Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot (KGRP) → Kozmokinetični kabinet Noordung (KKN) → D. Živadinov & D. Zupančič & M. Turšič (ŽZT). Zedinili so se, da naj bo kot datum ustanovitve NSK priznan 7. oktober 1984, dejansko pa je proces ustanavljanja trajal več mesecev.

2 Z > in < v tem besedilu označujemo pojme, tesno povezane miselne sklope in sintagme.

spodbuja permanentno krizo« (Osborne 14–15). Skupnost NSK družno ustvarja duhovno-estetsko antiformo družbeni formi krize.

Ustvarjanje antiforme je za Petra Bürgerja značilno avantgardno dejanje. Nosilna kategorija njegove spoznavne metode avantgard je >institucija<³, okoli katere razvija razmišljanje o boju za avtonomno polje dialoga o umetnosti, ki ga ne bo usmerjala ekonomija ali posebej za to usmerjanje določeno upravljanje. NSK se je 1991 predstavil kot antiinstitucija⁴ po lastni formi. Ne nujno kot zrcaljenje družbenega sistema. Vendar v povezavi s slednjim uvidenje antiinstitucionalnosti daje misliti, da se NSK prikazuje, kakor da zaseda znaten del *habitusa* človeštva. (Leta 1991 je dejansko učinkoval v pretežnem delu kulturnega prostora Evrope.) NSK si kot avantgarda prizadeva, da bi človeštvo razumelo njegovo utemeljitveno vrednost, in sicer gre v skladu s pričakovanji (artikuliranimi od razsvetljenstva dalje) od avantgard, da bodo oblikovale vizije prihodnjega življenja človeštva, za utemeljevanje (prenove) idealnega prostora človeštva.

Bürger je opozoril, da teoretiki umetnost med definiranjem njenih učinkov (lahko) imenujejo za avantgardno, avantgardno izkazati pa se mora umetnost sama s svojimi življenjskimi učinki. Glede na to distinkcijo po našem uvidenju npr. avantgardni manifest ni neizogiben za identifikacijo avantgarde; atributivna za avantgardo je performativna demonstrativnost. Zato lahko mislimo kot avantgardno delo tudi nekaj povsem drugega od materialne umetnine ali materializiranih rezultatov aktivnosti. Avantgardno delo torej ni le izdelek, dejavnost, pač pa je tudi razmišljanje – dovršeno s sklepi ali ne. Tako v družbeni učinek delovanja avantgardnih umetnikov ni nujno vključena produkcija umetniških del. V radikalni obliki skupina umetnikov dosega avantgardni status v družbi zgolj s svojim diskurzom oz. z vzpostavitvijo dialoške komunikacije, osredotočene v umetnost, znotraj družbe, ki to umetnost dojema kot avantgardno. Glede na to, da NSK z estetsko produkcijo in s kulturnim dialogom deluje v naporu, da bi spremenila družbo,⁵ lahko ugotovimo, da je kompleks kolektivov NSK tista ekstremna manifestacija, ki se kot umetniško gibanje oz. skupnost umetnikov, vključno z osebnimi življenji, samodefinira za avantgardno delo. To pa ne poteka le s (samo)izjavljanjem NSK, pač pa v okviru dvosmernega povratnega komuniciranja v širši človeški skupnosti.

3 Bürger je posvaril pred analogijo med družbenimi formacijami umetnosti, med njimi so institucije umetnosti, in >institucijo umetnost<: »V sociologiji literature in umetnosti se koncept >institucija umetnost< občasno uporablja za označitev družbenih formacij (*gesellschaftliche Einrichtungen*), kot so založniki, knjigarne, gledališča in muzeji, ki posredujejo med posameznimi deli in javnostjo. 'Institucija umetnost' tukaj ne uporabljamo v tem smislu; koncept se bolj nanaša na funkcionalne determinante umetnosti znotraj meja družbe, ki so odraz dobe« (4).

4 Samoobjavljen temeljni dokumenta za mišljenje NSK kot institucije: *Iz interne knjige zakonov: konstitucija članstva in osnovne dolžnosti članov NSK in Princip organizacije in delovanja* (Zinaić in NK 4–5, 12–13).

5 Laibach deluje za sublimacijo razmerja med ideologijo in kulturo. Irwin poskuša vzpostaviti vzporedni umetnostni sistem kot okostje družbenih reform. Dragan Živadinov (središčna oseba niza GSSN → KGRP → KKN → ŽŽT) poetično potuje k postantropološki umetnosti in si pot utira s simbolnim zaključevanjem družbenih antagonizmov.

Pri NSK lahko kot stilnoformalno konstanto v estetski produkciji uvidimo taktiko mobiliziranja javnega mnenja. V prvi vrsti se le-to odvija v širšem okviru performativnih formatov: predstav, koncertov, govorov, predavanj; nato v publiciranju: akcijah plakativiranja, izdajanju samopromocijskih publikacij, objavah na oglasnih površinah, na naslovnica revij; in v tretji vrsti s participacijo v različnih oblikah javnega dialoga: simpozijih, kongresih.

Pot k avtonomnemu *habitusu*

Ledino izgradnje avtonomnega *habitusa* NSK je od leta 1980 oral Laibach z dvema vzporednima dialogoma: o subkulturnih alternativah in o Laibachovi simbolni mitologiji (takrat v povojih). Sodeloval je v preoblikovanju fizičnega prostora v strukturno formirano naracijo. Sooblikoval je družbeno simboliko, temelječo na sistemu sintakse fizičnega prostora, ki določa logiko te naracije. Družbena vsebina tako oblikovanega prostora je kultura, ki jo na najosnovnejši ravni omogoča šele prostor, kakor opozarja Darko Štrajn (prim. 74).

Laibach je začel svojo performativno dejavnost v zgoščenem urbanem prostoru Ljubljane. Sprva se je pridružil uporniškemu načinu, utemeljenemu v narativnih zmožnostih subkulture, organizirane okoli produkcije in recepcije rock glasbe. Tako se je srečeval z refleksijo statusne in ekonomske polarizacije znotraj delavskega razreda, ki je bil v političnem režimu SFRJ deklariran za »vladajoči«. Pa tudi z refleksijo sprememb osnovnih pravil življenja v družbi, v prvi vrsti preoblikovanj tradicionalne družine, pojmovanja spola, organizacije dela in načina preživljanja prostega časa. Rock je bil kulturni uporniški izraz urbanega dela delavskega razreda, ki je (ob)čutil, da nima dostopa do »vladanja« oz. avtoritarne umestitve svojih vrednot, predvsem pa ne sebi avtentične instance, da bi kritiziral »vladanje«. Dialog z akterji subkulture, ki jo usmerja rock, je vplival na refleksijo oseb v Laibachu zato, ker družbeni prostor mesta predstavlja mentalno inteligibilno mrežo, v kateri posamezni intelektualci težko izgradi avtonomni *habitus*, izrekljiv v jezikovni gramatiki posameznika.⁶

Po letu 1980 je bilo vsako izmed žarišč alternativnega mišljenja v Ljubljani skupek specifičnih prepričanj in vrednot. Kot tako pa izhodišče posebne kulturne prakse, zato so se trenja med dominantnim in alternativnimi središči v veliki meri izražala prav kot kulturni boji, podloženi z nasprotovanjem totalitaristični politizaciji. Predvsem so

6 Danes v recepciji Laibachove ustvarjalnosti prevladujejo odzivi na Laibachovo delovanje v okviru industrije pop-sinfo-rock glasbe, vmes tudi na glasbeno opremljanje gledaliških predstav. Mogoče bi bilo obravnavati vpliv tukaj opisane izkušnje, ki jo je moral doživeti Laibach na začetku svoje ustvarjalne poti, na odločitev tega kolektiva, da bo ekstenzivno komuniciral svojo poetiko s pomočjo odmevnosti te zvrsti glasbe. Ob začetku nastopanja v javnosti se je kolektiv uravnoteženo predstavljal z vizualnimi, glasbenimi in performativnimi deli hkrati v obzorju umetniške tradicije ideje o *gesamtkunstwerk*, pri tem pa je bilo v njegovem glasbenem izrazu z značajem industrijsko obarvanega prostega sloga razpoznavni elemente avantgardne glasbe in aleatorne glasbe naključij.

se alternativna središča zoperstavljala temu, da so postavljena okoli dominantnega kot obrobje. Razglašala so se za nove epicentre omniprezentnega, ki si sami izbirajo mesto v družbi, slednje pa naj bi v idealnem primeru omogočalo še več vpliva, kot pa ga je imelo takrat aktualno dominantno središče. Toda pomembno je, da je bil kulturni prostor sicer policentričen, vendar je bila njegova alternativna plat družno odvisna od umanjkanja instance kritike oblasti.

Laibach pa je postopoma, toda hitro po lastni meri iniciral (samo)svojo (re) konstrukcijo dialoškega polja. Ta rekonstrukcija je potekala pretežno interpersonalno. Sprva je bila reflektivno, nato pa generativno usmerjena. Glede na urbano subkulturo, kljub dejavnosti v družbenem prostoru, ki si ga je delil z njo, je Laibach konservativno idejno anarhično začel razvijati, ohranjati in uveljavljati lastno strukturiran nabor citatov iz kulturne intertekstualnosti v spletu spomina in razumevanja zgodovine⁷, tj. avtonomni *habitus*. Postajal je antiinstitucionalen znotraj subkulture, ker si je z vzpostavljanjem dialoga nenehno prizadeval za preseganje vsakdanje prakse, a je razpiral svoj *habitus* za spodbude iz spomina in razumevanja zgodovine v svojem okolju. V svoji konservativnosti je bil selektivno inkluziven. Relativiziral je pomen vsakdanjega in je družbeno performativnost alternative, ki sloni na kritiki realpolitike, izkoriščal kot kontekst, v katerem se je krepila Laibachova avtentična tekstualnost.

V prvih štirih letih delovanja je Laibach svojo avtonomijo postavil v senco družbene razprave o alternativah (ne zasledimo ga v javnih tribunah), ob rob institucionalne prakse (intenzivno se povezuje po načelu »človek s človekom«). Sicer se je upostavljal kot pridružen raznovrstnim pozivom k protestu proti krovnemu družbenemu antagonizmu, vendar je ostal zavezan lastnemu avtentičnemu diskurzu, v katerem poziva k branju (njegovega lastnega nabora citatov), ne k protestu. Poziv k branju je poziv k refleksiji, ta pa je izrazito intelektualna dejavnost, vezana na osebno in zasebno kognitivno, za razliko od protestiranja, ki je bodisi individualna bodisi kolektivna performativna javna družbena dejavnost. Točka, v katero naj bi se skoncentrirala človekova zavest, je bila za Laibach torej prvenstveno v umetnosti (tradicionalnem prostoru vsakovrstnega branja in raz-biranja), le-ta pa je za Laibach umetnost z nujo družbenih učinkov – avantgardna umetnost.

V razmerju do establišmenta je Laibach ostajal trpen in lociran na periferijo, tj. odvisen od arbitrarno določenega družbenega prostora oz. je bil kot obrobje dejansko perspektiva na središče. Tako splošno funkcijo obrobne tudi opisuje Daina Teters (prim. 76). Pri tem pa je krepil idejno neodvisnost in z grajenjem narativa lastne simbolne mitologije kot svoje specifično obzorje zarisal tradicijo avantgardne umetnosti in estetsko ustvarjanje. Zavrnil je rock kot zanj nekardinalen transfer v

⁷ Že od leta 1979 lahko sledimo umetniški dejavnosti protolaibachovskega značaja, ki jo izvajajo osebe, kasneje povezane v Laibach, predvsem v Trbovljah pa tudi v Žalcu in Laškem. Ta dejavnost se predstavlja kot oblika citatne umetnosti in se napaja iz njihovih individualnih preferenc, ki so praviloma anahronistične in poliprostorske.

periferni kulturi. Npr. tednik *Mladina* je 12. maja 1983 objavil Laibachovo pismo, v katerem kolektiv zatrdi, da njegov nastop zavestno presega formo rock koncerta. Da je Laibach takrat pisal sam o sebi, ni bilo prostodušno dejanje; premišljeno je terjal vzajemnost v branju. To je bil eden prvih korakov do njegove zavrnitve vsakršne interpretacije, razen samointerpretacije.

Avantgardni idejni progresivizem je Laibach manifestiral tako, da je osebna in zasebna branja kolektiviziral v kritičnem izjavljanju v specifičnem duhovno-estetskem načinu, s katerim se razlikuje od družbenega prostora, v katerem deluje.⁸ Po tem se samoprojicira kot suprainstitucionalen, postavlja se nad institucionalizirajočo logiko vsakdanjika. Laibach je (sicer pod vplivom kulturnega okolja) vzpostavil sebi lastno jezikovno gramatiko. Postal je elokventen, da je izpolnjevanje pragmatičnih ciljev, ki jih določajo konkretni problemi politike vsakdanjosti, vse premalo zanj. Skozi desetletja razvija hiperdiskurzivnost, ko si podreja vse jezike in jih utaplja v lastni antipragmatični gramatiki – med njimi realpolitičnega. Oznanja, da ga vodi duhovno-estetski imperativ Laibach Kunst, katerega bistvo je imanentno konsistentno.⁹ Laibachov permanentni namen je, da se trajno vpiše v humanistično izročilo ter vanj sovpisuje tisto, kar se predstavi kot refleksija in ne zgolj kot način življenja. V obzorju lastne simbolne mitologije tako Laibach poskuša ugotoviti, kako naj bi se v polju humanističnega izročila¹⁰ zgodila odprava dualizma duhovnega in materialnega na način povzdignjenja v novo obliko spojitve življenjskega in idealnega.

Dokončno je Laibach zavrnil vsakršno interpretacijo, razen samointerpretacije, v oddaji TV Slovenija *TV tednik* 23. junija 1983 – tako glede na supratekst *habitus* človeštva ekstrinzično interpretacijo politikov oz. indoktriniranega medija kot, glede na isto, intrinzično interpretacijo filozofov. Javno je lastno identitetno konstitucijo postavil v jezik tako, da se je otrešel realpolitične interpretiranosti s predznakom takratne družbene hegemonije in jo nadomestil z lastno poetično izbiro antagonizmov v družbi, ki jih bo interpretiral.

8 Kot ponazoritev tega, da so razliko kot neugodno občutili tudi nekateri iz same subkulture, bi bilo mogoče prepoznati gesto na festivalu Novi rock 10. septembra 1982 v Križankah, Ljubljana, ko je nekdo iz občinstva zalučal steklenico v glavo Tomažu Hostniku, ki je nastopil kot t. i. prednji človek nastopajočega kolektiva (priložnostno v vlogi glasbene skupine) Laibach (v žargonu rocka *frontman*). Neposredno odklonilno stališče do Laibachove simbolne mitologije in družbene vloge je v eseju, nagrajenem na natečaju revije *Literatura*, izrazila Mojca Dimec, takrat sicer članica alternativne skupine Gledališče Ane Monro (prim. Dimec).

9 V obzorju Laibachove poetike je Laibach Kunst tisto, kar prihaja iz univerzalnega uma posebej za Laibach. Obstaja v mišljenju oseb iz kolektiva Laibach in se preko le-tega priložnostno materializira. Laibach uporablja naziv *Laibach Kunst* bodisi za avtorizacijo del bodisi za oznako umetnosti, ki jo ustvarja, predvsem pa za poimenovanje duhovno-estetskega imperativa neposredno za delovanje kolektiva Laibach.

10 Čeprav je bil za Laibach odprt publicistični prostor, ki ga je nudila revija *Problemi*, kjer bi ga delil s subkulturo, je svoje prvo besedilo manifestnega značaja ponudil v objavo *Novi reviji*, kjer se je pridružil razumnikom (prim. Novak in Knez). V tistem obdobju so *Problemi* objavljali vrsto tematskih izdaj, posvečenih posameznim kulturnim fenomenom, družbenim skupinam, simpozijem itd., pri čemer so poskušali premikati konservativne meje sprejemljivosti. *Nova revija* pa je takrat veljala za dialoški prostor, ki se upira demagogiji v javni razpravi.

To je potem postalo Laibachovo načelo: začel je namenoma osvetljevati inherentne transgresije, ki naj bi po samoohranitveni logiki realnega političnega sistema morale upravljati svoj čas v njegovi senci, kamor s perspektive takšnega sistema spadajo tudi subkulture. Katere transgresije so to, Laibach evidentira tako sam kot po poizvedbi pri drugih ljudeh in se o njih izjavlja na estetski način. Zato Laibach mora ostajati komunikativen, komunicirati mora ideje iz lastne simbolne mitologije, da bi človeštvo v dialogu z njim lahko sodelovalo v permanentnem spreminjanju sveta – spreminjanju z izvorom v duhovno-estetskem.

V senci globalizma

Onkraj verbalne komunikacije pa je performativnost *Države v času* kot energetske skulpture, odvisne od toplote teles, gibanja duha in dela umetnikov iz NSK. V primeru skulpture *Država v času* so država umetniki iz kompleksa kolektivov NSK s svojim rednim življenjskim početjem, v katerem sta nerazdružljiva človeško bivanje in umetniško ustvarjanje. V elementarni obliki energetske skulpturo *Država v času* oz. življenja umetnikov iz NSK lahko le opazujemo in mentalno zaznavamo njeno performativnost. Recepcija te umetnine naj bi se po zahtevi umetnikov iz NSK dogajala v razmišljanju, medtem ko bi misel zdrsela z ravni abstraktnega na raven realnega, iz avtonomne umetnosti v družbeni kontekst pa tudi iz osebnega življenja umetnikov v »simbolni in fizični kolektivni duh« (Irwin in Čufer). V tem primeru je torej razmišljanje družbeni učinek, ki ga predvidevajo avantgardni umetniki. Verbalna komunikacija pa je temu razmišljanju šele nasledna.¹¹

Država v času je glede na ljudi, ki jo tvorijo, sama v sebi policentrična in prostorsko nedoločena – vsak človek *Države*¹² je center in se sam zase spontano giblje skozi prostor v lastnem specifičnem nizanju časovnih sekvenc. Prostor, kjer *smo*, je po Ricœurju konstrukcija, ki združuje geometrijski prostor (odvisen od točk v realnem prostoru), pozicijo našega telesa in historični prostor (vezan na koledarske datume). Za to konstrukcijo uporabi izraz *superimpozicija položajev* v omrežju lokalitet (prim. 149–150). Toda pri NSK je to omrežje dinamizirano v času, ker NSK čas poljubno formalizira, zanj je čas amorfen. Vezano na pojem »mnemoničnosti«, je Ricœur opozoril na aristoteljansko razumevanje spomina kot avtomatičnega vzpostavljanja razmerij med simultanostjo in sukcesijo; če pa ima čas nekaj opraviti z gibanjem, potem je potrebna duša, da bi se spominjala. Pri NSK to mesto, ta kraj duše,

11 Ne bi bilo mogoče reči, da je *Država v času* »središče« vseh tematizacij državnosti v NSK (o ontološki opredelitvi »središča« beri v nadaljevanju). Namreč, kakor je izpostavila Barbara Orel: »Oblikovanje identitete Države NSK poteka pretežno skozi umetnost in kulturo« (4). Pri tem je Država NSK metaforično poimenovanje kolektivne zavesti o državnosti kompleksa avantgardnih kolektivov NSK kot kulturnem fenomenu. *Država v času* pa je prej kot to sinonim za konkretno bivanje oseb iz NSK, ki je nerazdružljivo z umetnostjo, vendar le-ta ni le umetnost o državnosti.

12 Namenoma nismo zapisali »človek v Državi v času«, saj ni omejene lokacije te »države«.

označujejo toplota teles, gibanje duha in delo umetnikov. Ricœur izpostavi, da »[k]ratkost človeškega življenja izstopa iz neskončnosti neomejenega kronološkega časa«. Namesto kronologije predlaga kronografijo, ki omogoča, da je čas amorfen. Takšen čas lahko oblikujemo kot vizualizacijo, ga prevajamo v znake. (Ugotavljamo, da je ustrezen logiki estetskega izražanja.) Ricœur opozori tudi, da je takšen čas nasproten fenomenološkemu pojmovanju časa, ki ga živimo (prim. 155–156). Kronografija je v NSK umetniška strategija, s katero poskuša uveljaviti »navidezni red«.¹³

Irwin je izpovedal, da je Država NSK »nastala 1992 kot rezultat preoblikovanja kolektiva NSK v NSK Državo v času«. Povezal je umetnostne (»abstraktni organizem«) in neumetnostne (»projekti [...] izrisovanja podobe in vsebine«) dimenzije kolektivnosti NSK, ki izhaja iz »sodelovanja in deljenja skupnih virov« (*State* 7). Ko Irwin piše o Državi NSK, opozori, da je njena »neumetnostna dimenzija« tisto, kar jo povezuje z ozemljem, vendar ga »zanimata funkcionalna vrednost umetnine« (*Introduction* 5). Neumetnostno je torej enkratno prostorsko določeno in funkcionalizirano, umetnostno pa naj bi se kot nasprotje tega verjetno postopoma izkazovalo skozi čas in izmikalo funkcionalizaciji. Primer neumetnostne razsežnosti Države NSK je *Potni list NSK*,¹⁴ ki ga niso uporabljali le tisti, ki jih zanima umetnost: »Vedoč, da jim Potni list NSK ne bo omogočil prečkati nacionalnih mej, le-ta ni mogel biti nadomestilo za druge dokumente, kljub temu pa so mnogi posamezniki tvegali, da so ga uporabljali kot funkcionalno nadomestilo za svoje uradne potne liste« (*State* 7–8).

Država v času pa je bila leta 1993 uvedena kot antagonizem globalizmu. Prepoznala ga je kot združenje poenotnega političnega sistema in poenotene ekonomije ter ob svoji pojavitvi v času 45. *Beneškega bienala* denuncirala človeštvu, da globalizem po moči učinkov nad realne države Sveta postavlja svetovne korporacije in mednarodne organizacije. Umetniki iz NSK so razumeli, da je bila prednje postavljena »zahteva, da poiščemo popolnoma nove (politične in estetske) oblike organiziranja, da ustvarimo dinamični matrični sistem, pravzaprav 'embalažo', da bi uvedli navidezni red v svet – svet, v katerem je nacionalna država postala nevaren anahronizem, ideja dominantnega globalizma pa je za regije z zatrto nacionalno identiteto neuporabna zaradi svoje ideologije nasilnega univerzalizma« (Irwin in Čufer). Beremo, da naj bi bilo rezultat avantgardne dejavnosti NSK nekaj transcendentnega, razberljivega v realnem kot »navidezni red« (prav tam).

¹³ O tem beri v nadaljevanju.

¹⁴ *Potni list NSK* je tiskovina, ki vsebuje povzetke iz dokumenta *Iz interne knjige zakonov: konstitucija članstva in osnovne dolžnosti članov NSK*. V imenu NSK ga proti plačilu takse izstavlja Novi kolektivizem (NK), tj. skupni oblikovalsko-propagandni projektiv generičnih kolektivov NSK. Ta dejavnost ni neposredno vezana na energetske skulpture *Država v času*. Osnovni namen realnih paradržavnih dejavnosti NSK, kamor sodi izstavljanje *Potnega lista NSK*, je komunicirati narativ NSK in ga kot obliko prenosa pojmovnih vzgibov posredovati v družbo. Vendar ne pri osebah iz NSK ne pri »državljanih NSK« ni discipliniranega ločevanja med slednjim komuniciranjem in komuniciranjem *Države v času*, saj je tematizacija državnosti umetniška taktika, ki se ves čas na različne načine in v raznoterih oblikah izraža v opusu NSK in v že poprej začetem Laibachovem opusu.

1. kongres državljanov NSK od 21. do 23. oktobra 2010 v Berlinu je do *Države v času* uveljavil zahtevo po njeni realni paradržavni konstituciji. In sicer naj bi osebe iz NSK svojo institucionalnost »inovirale« tako, da bi: zapisale koncesijsko pogodbo *Države*, ki bi vsebovala generativno mitologijo; upravljale redna srečanja »državljanov NSK«; oblikovale proces odločanja, ki bi vključeval iniciative »državljanov NSK«; oblikovale novo in bolj raznotero simboliko; ustanovile izobraževalni kurikulum oz. Akademijo za raziskovanje časa (prim. First NSK Citizens' Congress 167). Percepcija »državljanov NSK« *Državo v času* postavlja kot nadrejeno Državi NSK. Dejansko pa je Država NSK (kolektivi iz NSK) polje mreženja umetniških konceptov, medtem ko je *Država v času* eden izmed teh konceptov.

Skupaj z zdaj že dodobra globalno skomunicirano¹⁵ Laibachovo simbolno mitologijo (ki jo komplementirajo in nadgrajujejo tudi ostali generični kolektivi NSK kot skupno simbolno mitologijo NSK in hkrati, a ne enako, v razmerju z njo specifično obarvano simbolno mitologijo posameznega kolektiva) je namreč *Država* postala izziv za gibanje »državljanov NSK«, tj. imetnikov *Potnih listov NSK*, in njihovih somišljenikov. Slednje lahko uvidimo kot subkulturni pojav: v vsakdanjem življenju jih prepoznamo po specifični oblačilni kulturi (vključuje prepoznavni ikonografijo in kostumografijo NSK), običajih (obiskovanje performativnih dogodkov NSK) in vrednostnem referiranju na simbolno mitologijo NSK. »Državljeni NSK« vršijo tudi lastno estetsko prakso, za katero se je že uveljavil naziv *NSK Folk Art*.

V polilog na *Kongresu* so bile vključene osebe iz NSK. S to gesto so opolnomočile analitično misel v subkulturi, tj. nekaj, česar ni mogoče kupiti (nasprotno je mogoče kupiti npr. vizualne označevalce, ki so temelj specifičnega oblačilnega sloga pripadnikov subkulture), pač pa mora biti utelešena. In z njo so pristale na transfer stekanja lastne pozornosti. Ker so osebe iz NSK neposredno podprle *Kongres* kot konkretno obliko kulturno-političnega delovanja, posredno pa niso zavrile iz njega izhajajočih bodočih praks, čeprav se niso eksplicitno zavezale izpolniti zahtev *Kongresa*, je bilo središče idealnega prostora v *Kongresu* trenutno miselno predstavljeno s funkcionalizirajočega na funkcionalizirano mesto.

Kar je omogočilo družbeno subverzijo pozicij središča in obrobja: alternativno središče (ali bolje središča, ker ima »državljansko gibanje NSK« več geografskih in kulturnih žarišč) duhovno-estetskih impulzov za spremembo družbe, ki so bili prvotno inicirani od oseb v NSK, se zdaj zdi glede na *Državo v času* v rokah oseb iz subkulture NSK, vsaj po kvantitativni intenzivnosti propulzivne moči. To lahko ugotovimo, če razmišljamo o suverenosti te moči, njeni institucionalizaciji. »Državljeni NSK« so tisti, ki terjajo, da se temeljne premise identitete občestva NSK zapišejo, strukturirajo in

¹⁵ Občinstvo na Laibachovih koncertih je mogoče vsakič šteti v tisočih, na štirih celinah Sveta. Enako velja za razstavo *NSK od Kapitala do kapitala. Neue Slowenische Kunst – dogodek zadnjega desetletja Jugoslavije* (2015), s katero je Moderna galerija iz Ljubljane po postavitvi doma gostovala še v drugih državah Evrope. Več tisoč je tudi imetnikov *Potnega lista NSK*.

upravljajo v skladu z novimi razmerami v družbi in v skladu z novimi¹⁶ razmerji med identifikacijskimi skupinami v občestvu NSK. V tem trenutku so »državljeni NSK« tisti, ki se zavzemajo za suverenost občestva NSK. Toda umetniki¹⁷ iz *Države* se obotavljajo pristopiti k institucionalizaciji, kakršno predlagajo »državljeni NSK«. Irwin je ugotovil: »Če imamo v mislih, da je bila NSK Država v času spočeta kot umetniški projekt, potem je nujno priznati, da je najbolj nenavadno, da se je 'artefakt' emancipiral do te mere, da formulira ugotovitve[,][...] in da se družbeno telo, vsaj tako se zdi, v precejšnji meri prepozna kot artefakt« (9). V tem razberemo implicitno svarilo, da ne gre zamenjevati Države NSK in *Države v času*. Izvor nejasnosti najverjetneje tiči v dvoumnostih iz jezika NSK, npr. ali je NSK Država v času vsota Države NSK in *Države v času* ali le sinonim za eno izmed njiju?

Pri tem kaže, da se osebe iz NSK, medtem ko v senci globalizma pristajajo na relativnost lastne suverenosti, ne postavljajo za absolutno središče sedanjega Sveta, pač pa živijo in delujejo na način osbornovske razdruženosti totalitete razmerij. Kot osbornovsko specifičen časovni izraz ali oblika eksistence *Država v času* ne uveljavlja lastne totalitarnosti v aktualnem družbenem prostoru, a hkrati vendarle ohranja toliko kognitivne suverenosti v lastni perspektivi na družbo, da varuje avtonomnost lastne duhovno-estetske identitete tudi vizavi subkulture NSK. Z gledišča celote idealnega prostora človeštva je v spletu teh začasnih razmerij *Država* le ena izmed mentalnih pozicij družbenega prostora, medtem ko subkultura NSK zaseda več geografskih točk (pa tudi mentalnih pozicij) v njem.

Neperipetijske razmejitve

Pomembno je, da *Država v času* ohranja mejo med subkulturo NSK in seboj; v tem trenutku (še) ni stopljena z »državljskim gibanjem NSK«. Ko se je v osemdesetih letih izvijal iz zavetja urbane subkulture in kontrastov z njo, je tudi Laibach razumljivost svoje subjektivnosti naslonil na kohezivni občutek razlike, in sicer med afirmirano in neafirmirano skupnostjo (tj. politični establišment vizavi alternativa). Namreč, Laibach se v *TV tedniku* ni izrazil le ironično, tj. z eksplicitno karikirajočo gesto očitnega poudarjanja tistega, kar je opazil v svojem okolju in do česar je zavzel kritično držo, pač pa tudi cinično, tj. z zagrenjenim odnosom do izkušenega. Največkrat je cinizem način zavrnitve obstoječih norm, ker se jim posmehuje. Laibach je uporabil ironijo

16 V času 1. kongresa državljanov NSK je preteklo že skoraj 30 let od objave v *Novi reviji* (beri opombo št. 10).

17 Umetniki iz *Države v času* so le nekatere izmed oseb iz NSK. Osebe iz NSK, ki predstavljajo *Državo*, in osebe, ki je ne, neodvisno od *Države* ustvarjajo še druge umetniške projekte, ki tematizirajo državnost. Npr. leta 2017 je Irwin kot obliko prenosa pojmovnih vzgibov (beri opombo št. 14) ustanovil t. i. obveznico NSK, tj. serijo grafik, ki s formo in komunikacijsko taktiko replicira na bančno izdajanje finančnih obveznic. »Državljeni NSK« pa od leta 2015 neodvisno od kompleksa kolektivov NSK vodijo paradržavno akcijo *NSK State Reserve*, ki izdaja moneto, za katero bankovce valut, ki so jih opustile realne države Sveta, največkrat potiska z motivi iz prepoznavne ikonografije NSK.

za >tisto, kar se pojavi<, za verbalno in vizualno komunikacijo, hkrati pa z nastopom cinično razodel svoje trajno stanje duha, torej >tisto, kar je treba uvideti<.

Postavil se je kot izjavno obrobje ideologije oblasti in hkrati kot idejno središče prenove družbe. Na ta način je bil »oni/mi« oz. »mi/oni«; ohranil je dihotomijo središča in obrobja, ker je le-ta pospeševala Laibachovo subjektivacijo. Izognil se je radikalni negaciji, vendar si je prizadeval za subverzijo hierarhije. Bolj ko si je bilo človeštvo pripravljeno zapomniti Laibach po organigramih strogo konstruiranih formacij (najbolj razvpit je tisti, ki je bil objavljen v *Novi reviji*), bolj mu je Laibach s kršitvijo lastne dogmatičnosti nastavljal zrcalo. Kot interpretiramo mi, naj bi človeštvo v zrcalu uvidelo svojo ploskost in dobesednost ter fetišizacijo predmetnosti, zaradi katerih je branje postalo kontrahumanistično, avtonomija *habitusa* pa izbrisana, ker vladajoča ideologija petrificira strukturo naborov citatov iz kulturne intertekstualnosti v spletu spomina in razumevanja zgodovine. Laibach je prav v *TV tedniku* najizraziteje nastopil proti navideznosti, ki jo kot marionetno realnost premika establišmentova interpretacija in medtem postavlja mejo med umetnostjo in ideologijo. Zavzel je mesto proč od navideznosti, v duhovnem polju suverenega samodefiniranja umetniške prakse, potencialno neomejenega, torej s kvaliteto ricœurjevske neskončnosti habitualne zavesti.

Zdi se, da je možnost, da se »državljeni NSK« habituirajo v imenu NSK, »nadomestilo« *Države v času* »državljanom NSK« za opozorilo na nerazvidnost mentalne inteligibilne mreže, ki nosi *habitus Države*. Ta nerazvidnost obstaja zato, ker *Država* verbalno komuniciranje postavlja v drugi plan, za vizualno komuniciranje, oba pa podreja kognitivnemu dožemanju prostorskih in časovnih razsežnosti *Države*. Vendar pri tem ostaja inkoherenca v občutku razlike med osebami iz NSK kot afirmirano identifikacijsko skupino v občestvu NSK in »državljeni NSK« kot v tem trenutku (še) neafirmirano identifikacijsko skupino v občestvu NSK. Subkultura NSK si mora z družbenimi učinki (še) prislužiti svoj trajni vpis v spomin, ki tvori simbolno mitologijo NSK.

A meja med *Državo v času* in subkulturo NSK ni peripetijska, čeprav je nejasna v opredelitvi, ali *Država* v aktualnem družbenem prostoru je oz. bo ekskluzivni ali inkluzivni »mi«. NSK v razmerju s subkulturo pušča odprto vprašanje o središču in obrobju. Osebe iz NSK pri tem ohranjajo striktno razliko med dejavnostjo v umetniški in dejavnostjo v politični sferi družbe, četudi se v obeh primerih predvsem na kulturni način ustvarjajo potencialnosti za družbene spremembe. Simbolno mitologijo NSK namreč arbitrarno razvijajo le osebe iz generičnih kolektivov NSK, kar jim je priznal tudi *Kongres*. V generalni umetniški strategiji NSK, s katero oblikuje čas, je *Država* oblika poljubne formalizacije časa. Poljubne, ker se je odrekla – v primerjavi s predhodno Laibachovo protipolitično ironijo – ironičnemu odnosu do razmerja med politično

oblikovanimi državami in globalizmom. To razmerje vpliva nanjo, ko poleg estetskih išče tudi politične oblike organiziranja matričnega sistema navideznega reda v svetu ter se zavzema za dinamično razmerje med političnim in estetskim. Medtem Laibach sicer govori z jezikom realpolitike, vendar vztrajno negira njeno moč. *Država* torej dopušča svoj lastni politični obstoj kot del, če ne že zgled, tega matričnega sistema. Doslej pa se je njena političnost neposredno izkazala le aluzivno, tj. v estetizaciji, medtem ko se je posredno kot družbeni učinek njenega obstoja pri »državljanih NSK« izkazala konkretno, tj. v oblikovani subkulturi. Nejasnost na meji med *Državo* in »državljeni NSK« je napetost, iz katere zlahka (prav nezadrževana lahkost tega je kontraabsolutistična) avtonomni *habitus* NSK preide v heteronomnega.

Kot bistveno se pokaže, kako je *habitus* centriran. Zdi se, kot da je za NSK danes pomembno vprašanje, ali je centriran v političnem ali v estetskem. Ko govorimo o centriranosti *habitusa*, govorimo o usrediščenosti kulturne intertekstualnosti s perspektive habituiranega subjekta. Ontološko je >središče< tisto, od koder lahko subjekt vedno znova izhaja oz. se tja vrača, tam lahko začenja in končuje. Kot smo že pokazali, je pri NSK >središče< mišljenjsko; avantgardno spremembo NSK pričakuje v stališčih človeštva in človeštvu predstavlja tradicijo avantgardne umetnosti kot za to primerno stečišče spomina in razumevanja zgodovine.

Časovno to >središče< drsi naprej in nazaj skozi obdobja človeštva, v katerih se modificira, toda ohranja istovetno bistvo svoje vsebine. Trenutno se pojavlja, kakor da je pri Laibachu pozicionirano na lokaciji, kjer se nahaja Laibach Kunst, iz katerega Laibach izhaja in se vrača tja ter Laibach Kunst ostaja njegova supramoralna zaveza; pri *Državi v času* pa na lokaciji globalizma oz. bolje: nad njo, ker *Država* odhaja od globalizma in se od njega moralno odvrača, ohranja pa vez z njim. Glede na to se *habitus* NSK pri Laibachu vendarle bolj nanaša na estetsko, čeprav Laibach agresivno komunicira (verbalno, vizualno, zvočno itd.) v svojem procesu kontinuirane izgradnje kvazirealpolitičnega diskurza. »Odvisen je« od duhovno-estetske konstante Laibach Kunst in vztraja v demonstriranju >Laibacha< kot nadosebnega monolita, v katerem telesa niso pomembna. *Država* pa deluje energetske, v soodvisnosti z neposrednimi atributi teles umetnikov, zato je njen *habitus* bolj vezan na obče politično – v aristoteljanskem pomenu, da je življenje človeka politični akt.

>Središče< NSK vidimo kot nekaj historiziranega, a obstaja kot nekaj potencialno ahistoričnega: kot permanentni (in glede na zgodovinska dejstva pogojno univerzalni) napor avantgardnih umetnikov, da bi sami gradili avtentično epistemologijo lastne umetnosti, neodvisno od interpretov – politikov pa tudi znanstvenikov. Oznimo se k Bürgerju, ki je opozoril, da je za identiteto akterjev umetnostne avantgarde pomembno njihovo zavračanje usmerjanja misli o bistvu avantgarde, ki ne bi prihajalo od avantgardnih umetnikov. Ker so zunaj znanosti, v umetnosti, avantgardni

umetniki avtentično epistemologijo gradijo »larpurlartistično«, toda ker je v idealni situaciji pri avantgardnem umetniku njegovo življenje isto kot umetnost, ima ta gradnja življenjske učinke. Suverenost glede na realpolitiko, ki se je avantgarda dotika z mnogimi načini moralne naravnosti do nje (s propolitičnostjo, protipolitičnostjo, apolitičnostjo, postpolitičnostjo ...), je le eden izmed dejavnikov, na katere se NSK opira v procesu lastne subjektivacije. V logiki kompleksa kolektivov NSK utegnejo biti kultura, subkultura, realpolitika, ontologija, država, mesto, osemdeseta, deseta (21. stol.) itn. obrobja središčne misije uveljavljati avantgardno umetnost kot kategorijo vseh kategorij.

Transčasovna subjektivacija

Idealni prostor človeštva pretendira na arbitrarno konstruiranost. Zaradi tega je največkrat mogoče še pred opazovanjem procesov zaznati njegovo središče in obrobje. Kot opozarja Tetersova, je idealni prostor pogojen s sinhronostjo med človekom in svetom ter je od časov starih Grkov antropocentričen, predvsem pa metonimija za *cosmos* (prim. 77–78). Ker je določen z režimom prevladujočega družbenega diskurza, je mogoče ugotoviti, da je v času, ko si je Laibach delil »oder« s subkulturo, središče človeškega prostora na njunem »mestu« bilo poudarjeno opredeljeno z realno politiko in se krušilo v pomnoženo mnogoobraznost: nasproti dominantnemu središču (ideologiji oblasti), ki ga je določala vladajoča politika, so nastajala alternativna središča (mdr. rock glasba za subkulturo in tradicija avantgardne umetnosti za Laibach ter kasneje NSK).

Laibach je v okviru kompleksa avantgardnih kolektivov NSK utrl pot za redefinicijo idealnega prostora človeštva: »Laibach odkriva in izraža spoj politike in ideologije [...] in nepremostljive razkorake med tem spojem in duhom. [...] To delo je brezmejno: bog ima en obraz, hudič neskončno. Laibach je vrnitev akcije v imenu ideje« (Novak in Knez 1460–1461). V takšni brezmejnosti se izgublja konkretnost točke avantgardnega napada na kulturno izražene hegemonizme: napadanje poteka skozi pomnoženo mnogoobraznost geografske stvarnosti v seganju k duhovnemu. Zazankano je v »univerzalnost[i] trenutka«, ki ga v dinamiko spravlja Laibachova refleksija kulturno izraženih hegemonizmov (prav tam 1461).

Sodobni človek je mentalno razseljen do te mere, da se zdi idealni prostor zanj utopija: »Za sodobnega človeka je značilen nenehni občutek odmaknjenosti (delociranosti). Z drugimi besedami, smo tam, kamor lahko sežejo naše misli in zmožnosti« (Teters 79). *Država v času* kot umetniški projekt se ne odreka zrenju z duhovno-estetskega obzorja sodobnosti, ker prav v njem lahko zapušča čutno in postaja idealna, mišljenjski korelat prostoru: zasnovana je za permanentno subjektiviziranje glede na sočasne in pretekle

pa tudi prihodnje pojave v družbi, pri čemer so razmerja med središčem in obrobjem ne le začasna, pač pa tudi navzkrižna v preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. Njen napad na kulturno izražene hegemonizme je poosebljen: kognitivno premošča človekovo krizo, ki je odraz njegove nesposobnosti premagati subjektivne in objektivne ovire, izhajajoče iz problemov, ki jih zaznava s svojim bivanjem v naročju globalistične družbe.

Umetniki iz *Države v času*, tj. umetniki iz različnih entitet NSK, predvsem pa iz kolektiva Irwin, se razumejo kot časovni pojav z energetske ustreznic v stvarnosti. Jemljejo si čas, da kot *Država* obstajajo, potekajo, so prisotni lahko tudi izza svojih realnih človeških življenj še v spominu drugih oseb. Ta čas pretendira na različne oblike nezamejenosti, ostaja amorfen, kot je v svojem bistvu amorfen sodobni čas, pa vendar se *Država* vzpostavlja kot bitnost (energetska skulptura), hoče biti razprta v času, ne pa tudi v prostoru (čeprav je treba ugotoviti njeno latentno – antropomorfno – prostorsko prisotnost): »Namesto teritoriju NSK podeljuje status države mišljenju, ki spreminja svoje meje v skladu z gibanjem in spreminjanjem svojega simbolnega in fizičnega kolektivnega duha« (Irwin in Čufer).

Medtem se kot bistvo idealnega prostora človeštva zarisujejo procesi, ki navajajo k razmišljanju o mejah, razmejitvah in omejitvah – prostorskih korelatih zaustavitve časa, da bi bila mogoča arbitrarna konstrukcija idealnega prostora. Problem nehabituiranosti glede na *Državo v času* ni problem, ki bi ga bilo treba rešiti zdaj; ker >zdaj< povzame zaustavljeni čas, zamrznjen historični tok. Trenutek ima strukturno kvaliteto, v konkretnem trenutku je mogoče arbitrarno organizirati idealni prostor in mu morebiti določiti tudi središče in obrobje. Toda v mišljenju *Države* ni treba vzpostavljati časovne sinhronosti med njima. V primeru te avantgardne prakse razmerje med centrom in obrobjem tudi historično ni stabilno. Problem *Države* je, kako vztrajen je v času spomin in katero dinamiko zmore spomin. Ker *Država* bo (lahko le) takrat in tam, kamor bodo segle človekove misli in zmožnosti, ki bodo produktivno upoštevale spomin na »navidezni red«, za katerega avantgardnoumetniška *Država* predlaga, da naj postane bodoča unitaristična kultura človeštva; obstaja (lahko) tudi brez geografsko-geometričnih razsežnosti, v idealnem prostoru kot miselno stečišče človekove pozornosti. Konkretno se spomin na »navidezni red« *Države* kronografsko vijači med preizpraševanjem tega reda in pristajanjem nanj.

Pogoj za pro-NSK-jevsko unitaristično kulturo človeštva bi bil, da vizualno predstavljanje mentalnega, ki ga ustvarja NSK, postane samoumevno: ohranjati bi se moralo njegovo >središče<. To pomeni, da bi morala refleksija umetnostne avantgarde – če sežemo k Ricœurju z začetka te razprave – (vz)trajati v spominu človeštva in na tej lokaciji spomina bi se morala usidrati pozicija NSK, s čimer bi slednja o(b)stajala v imaginaciji človeštva. V toku spominjanja potekata procesa pozabe – problematiziranja

preteklosti – in oproščanja – sprijaznjevanja s preteklostjo. Ker je proces pozabljanja napad na spominjanje – Ricœur posebej opozori, da gre za ogrožitev pojmovanja (*die Ahnung*) –, se mu upiramo, saj se ob nepojmljivem počutimo nemočni. Prizadevamo si za povezavo med reprezentacijo in *topos*, želimo zbližati podobo in (njen) odtis (prim. 412–415). Želimo pa tudi, da bi bil *mnemonični odtis* trajen (prim. 427). Na lokaciji spomina bi odtis avantgardne prakse NSK ohranjal trajnost v napetosti med pozabljanjem podob, ki jih je ustvaril NSK, in sprijaznjevanjem z idejami, ki jih je NSK posredoval v družbo. Ko je Irwin ugotovil, da je *NSK Folk Art* »artefakt«, spodbujen z mislijo, ki jo je v družbo posredoval NSK, je prepoznal, da je to že primer, ko »se družbeno telo, vsaj tako se zdi, v precejšnji meri prepoznava kot artefakt« (9). Za ta »artefakt« pa je upodobitev, kakršno predlaga NSK, manj pomembna od idej, ki jih NSK posreduje. Še bolj kot *NSK Folk Art* so za avantgardno projekcijo prihodnosti družbe namreč pomembni tisti, ki ga ustvarjajo kot »artefakt«: »državljsko gibanje NSK«, ki je nastalo kot učinek performativnosti NSK.

V mnemoničnem sistemu časovna razsežnost odvzema pomen prostorski. *Država v času* se odvrta od tega, da bi bila geometrična točka v aktualnem družbenem prostoru, od njega se torej delocira. Predvsem se predstavlja kot mentalna lokacija, ki transcendirata prostor, saj se samolocira v mnemonični sistem. Tam se glede na obzorje sodobnosti vedno znova antiglobalistično resubjektivizira: je avantgardni umetniški projekt, v katerem še vedno živita misel na ekonomijo in z njo določeno upravljanje, vendar ga ne določata. Je antiforma na način antiinstitucionalnosti. In je nematerialna transčasovna konstrukcija razmerij med realnim prostorom, človekovim telesom in historičnim prostorom. Torej v modusu ricœurjevske *superimpozicije položajev*. V tem modusu NSK z mišljenjem življenja, določenega z avantgardno umetnostjo, vendarle geometrizira *cosmos* in vedno znova relativizira konstitucijo idealnega prostora človeštva.

- Bürger, Peter, in Christa Bürger. *The Institutions of Art*. University of Nebraska Press, 1992.
- Dimec, Mojca. »Resnica je več vredna kot umetnost«. *Literatura*, letn. 1, št. 1, 1989, str. 107–114.
- »Documents of oppression«. Transkripcija govorov iz oddaje TV tednik. *Problemi*, letn. 21, št. 10–11 (236–7), 1981, str. 32–33.
- First NSK Citizens' Congress. »Proposed Innovations to the NSK State«. *State of Emergence: A Documentary of the First NSK Citizen's Congress*, ur. Alexei Monroe, Plöttner Verlag & Poison Cabinet Press Publishing, 2011, str. 167.
- Irwin. »Introduction«. *State in Time*, ur. Irwin, Društvo NSK informativni center & Dolenjski muzej, 2012, str. 5.
- . »NSK State in Time«. *State in Time*, ur. Irwin, Društvo NSK informativni center & Dolenjski muzej, 2012, str. 7–9.
- Irwin in Eda Čufer. »NSK država v času«. *Padiglione NSK. XLV Biennale di Venezia*, ur. Neue Slowenische Kunst, Irwin, Moderna galerija Ljubljana, 1993, neoštevilčeno.
- Laibach. »Spoštovani! V zvezi z uradno ...«. *Mladina*, letn. 41, št. 19, 1983, str. 28–29.
- Mršek Bajda, Lela Angela. *Avtonomija, delo, institucija Petra Bürgerja in avantgardnost Neue Slowenische Kunst: doktorska disertacija*. Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, 2023.
- Novak, Ivan, in Dejan Knez, ur. »Akcija v imenu ideje«. *Nova revija*, letn. 2, št. 13–14, 1983, str. 1455–1469.
- Orel, Barbara. »State, Transnational Citizenship and the Transformative Power of Art: The NSK State in Time«. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, letn. 22, št. 4, 2020, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3388>. Dostop 10. sep. 2024.
- Osborne, Peter. *Crisis as a form*. Verso, 2022.
- Ricœur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. University of Chicago Press, 2004.
- »Shema 1: Princip organizacije in delovanja«. Organigram fenomena Laibach Kunst. *Nova revija*, letn. 2, št. 13–14, 1983, str. 1459.
- Štrajn, Darko. *Umetnost v realnosti: Walter Benjamin in transformacija estetike v dobi množične reprodukcije*. Pedagoški inštitut, 2012, <https://www.pei.si/ISBN/978-961-270-114-7.pdf>. Dostop 27. nov. 2024.
- Teters, Daina. »Peculiarities in the Use of the Concepts Centre and Periphery in Avant-Garde Strategies«. *Decentring the Avant-garde*, ur. Per Bäckström in Benedikt Hjartarson, Rodopi, 2014, str. 57–96.
- Zinaić, Milan, in NK, ur. *Neue Slowenische Kunst*. Grafički zavod Hrvatske, 1991.



UDK 7.038.531

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/298-316

Abstract

The comprehension of centre and periphery in culture is subject to historical changes. In this process, instead of being monolithically paradigmatised, this comprehension itself also becomes a complex of multiplied multifacetedness. The paper develops this thesis by observing the events between the performativity of Neue Slowenische Kunst (NSK) and Ljubljana's urban subculture around 1980 and between the performativity of Neue Slowenische Kunst and the para-civic movement NSK Folk Art around 2010. Performative appropriations unfolded among these practices, which led to the subversion of the central and peripheral within the cultural counter-current to the social hegemony. The latter is the result of the ability or inability to build a *habitus*, that is, a web of memory and understanding of history, expressible within the linguistic grammar of a (sub)cultural group. NSK remains an aesthetic impulse that empowers socially engaged thought but loses its position as the absolute centre of this thought because it distances itself from its embodiment, thereby – paradoxically – intensifying the existential dimensions of its own performativity. The border between the cultural centre and the cultural periphery becomes blurred, thus making the avant-garde attack on culturally expressed hegemonies problematic.

Keywords: *habitus*, Neue Slowenische Kunst, centre, periphery, avant-garde, subculture

Lela Angela Mršek Bajda, PhD (b. 1963) is a researcher from Ljubljana, author of expert articles on contemporary art and editor of monographic editions on local topics. She defended her dissertation entitled *Autonomy, Work, Institution by Peter Bürger and Avant-gardism of Neue Slowenische Kunst* at the Faculty of Arts, University of Ljubljana in 2023. She presented the paper, now published here, at the international symposium *Connecting the Avant-Garde and the Theatre: How to Revolutionise the Relationship Between the Periphery and the Centre in Ljubljana* (organised by the Slovenian Theatre Institute, the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana, Amfiteater journal and the Slovenian Society of Aesthetics). In the same year, she also participated in the international conference *Avant-garde and the End of the World* (organised by the University of Nova Gorica – Research Centre for Humanities and the Faculty of Humanities) in Nova Gorica with the paper “Neue Slowenische Kunst and the End of the World”.

lela.bajda@guest.arnes.si

Neue Slowenische Kunst and Thought as the Centre of the Avant-Garde

Lela Angela Mršek Bajda
Ljubljana

The key issue in this paper is how the *habitus* itself is centred. When we talk about the centeredness of the *habitus*, we are talking about the centeredness of cultural intertextuality from the perspective of the habituated subject. The >centre< is from where the subject can always go, or return, it can start and end there.

It seems as if the important question for Neue Slowenische Kunst (NSK) today is whether its *habitus* is centred in the political or in the aesthetic. As we show, for NSK, the >centre< is thought. NSK expects an avant-garde change in the attitudes of humanity and, therefore, presents to humanity the tradition of the avant-garde art as a suitable flow-together point for memory and the understanding of history.

We see Neue Slowenische Kunst's >centre< as something historicised, but it exists as something potentially ahistorical: as a permanent (and, given the historical facts, conditionally universal) effort of avant-garde artists to (self-)build an authentic epistemology of their own art, independent of scientists. Because they are outside of science, thus in art, avant-garde artists build an authentic epistemology "larpurlartistic". But as, in an ideal situation, an avant-garde artist's life is the same as art, this construction is oriented towards the impact on life.

The attitude towards those who define something as avant-garde is just one in a complex structure of Neue Slowenische Kunst's moral posture. Also, sovereignty in relation to factual politics, which the avant-garde generally touches upon with many moral attitudes towards it (pro-political, anti-political, apolitical, post-political ...), is one of the factors that NSK relies on in the process of its own subjectivation.

In the logic of Neue Slowenische Kunst, culture, subculture, factual politics, ontology, state (country), city, 1980s, 2010s, etc. may be just peripheries of their central mission: to assert avant-garde art as the category of all categories. With the latter, the thinking leaned on the life determined by avant-garde art geometrises the *cosmos*..

Neue Slowenische Kunst's >centre< speaks from visual representation to mental reception. Its preservation depends on becoming self-evident: the reflection of the artistic avant-garde must preserve in humanity's memory, and this should serve as the anchoring point for NSK's position. Only by fulfilling this condition can the habitual consciousness of humankind integrate NSK's >centre< into the imaginative faculty of recollection – transforming what was once visual into the cognitive.