

Pozdravljen, kolega!



V nekdanjem režimu in zato tudi v osemdesetih letih smo se morali naslavljeni s tovariš in tovarišica. Gospod in gospa sta bila izraza meščanske, buržoazne, za oblast nesprejemljive dikcije. Oni so se z vedno strumnim stiskom roke, včasih tudi s trepljanjem po ramenih, naslavljali s kolegi. Tako si pravijo še danes. Tudi v družabnem življenju so ustvarili ritual in govorico, ki je bila blizu »uradni«, povsem resna in slavnostna, a hkrati performativna in teatralna ter ravno zato karikirana. Enako je bilo tudi v njihovem umetniškem delu, v katerem niso zdrknili v neposredno družbeno kritiko ali ironijo, temveč v čezmerno identifikacijo, ki je motive in teme nacionalnega (tudi njenih travm), ikonografijo oblasti (simboli) in ideologijo družbenega sistema potencirala do skrajnosti. In na ta način razgaljala njihovo pravo naravo.

Kot Neue Slowenische Kunst (NSK) so Laibach, Irwin in Gledališče sester Scipion Nasice nastali leta 1984 in se naslednjega leta javnosti prvič predstavili v reviji Problemi. Na naslovnici je bil grb NSK, notranjost pa

razdeljena na tri dele, v katerih je svoja programska izhodišča predstavila vsaka od skupin. Z njimi so v slovensko umetnost vstopili pojmi, kot je retroavantgarda (Laibach), retrogarda (Gledališče sester Scipion Nasice) in retroprincip (Irwin). Retro v številnih besednih zvezah je nakazoval njihov ključni ustvarjalni postopek, ki je zgodovino razumel kot material za ustvarjanje, kot zakladnico idej, podob in simbolov, ki se jih postavlja v druge kontekste in z njimi vred spreminja izvorne pomene. Umetnostna teorija se je takrat razpisala o značilnostih postmodernizma in postopkih ready-made, citatnosti, palimpsestnosti in pastiša. Danes se skorajda ne govori več o postmoderni, temveč o sodobni umetnosti, umetnostna teorija pa je začela uporabljati nove termine in govoriti o apropiacijah (prilaščanju) in reenactmentih (ponovitev, obnovitev performansa, razstave).

Kot kolektivno umetniško gibanje so takrat deklarativno, zavestno in manifestativno nastopali brez osebnih imen, ki so v umetnosti ena od njenih ključnih tržnih blagovnih znamk. Šele kasneje so se konsolidirali na dvanajst ustanovnih imen: trije Laibachi (Ivan Novak, Dejan Knez, Milan Fras), pet Irwinov (Borut Vogelnic, Miran Mohar, Andrej Savski, Dušan Mandič in Roman Uranjek), dva iz Gledališča sester Scipion Nasice (Eda Čufer in Dragan Živadinov), eden iz Novega kolektivizma (Dare Pokorn) in eden z oddelka za čisto in praktično filozofijo (Peter Mlakar).

Od kolektiva do države

Artefaktov NSK je pravzaprav malo. Skupni je grb na naslovnici revije Problemi, organizacijska shema delovanja NSK, na kateri so poleg treh ustanovnih članic predvidene tudi podskupine (oddelek za oblikovanje Novi kolektivizem, oddelek za čisto in praktično filozofijo, oddelek za arhitekturo Graditelji idr.), država NSK, potni listi države NSK ter ambasade NSK in konzulati. Njihov skupni nastop je bila država NSK v Volksbühne v Berlinu leta 1993 in NSK država Sarajevo leta 1995.

So pa še nekateri projekti, ki jih je javnost doživela kot rezultat njihovega skupnega delovanja. Leta 1986 je nastal Krst pod Triglavom Gledališča sester Scipion Nasice v sodelovanju z vsemi drugimi skupinami, leta 1987 pa je izbruhnila plakatna afera, sicer delo Novega kolektivizma, v katerem so bili po en član iz vsake skupine: Dare Pokorn (NK), Miran Mohar (Gledališče sester Scipion Nasice), Dejan Knez (Laibach) in Roman Uranjek (Irwin).

O njih, NSK ali posameznih skupinah, so se leta 1987 razpisali tudi v tujem tisku, le da v slednjem mnogo bolj trezno in afirmativno. Laibach so bili večino časa na turnejah po Evropi in Ameriki, Irwin pa razstavljali v čedalje bolj referenčnih galerijah in na mednarodnih razstavah. Bil je čas vseevropske, globalne transformacije. Ko je razpadel socialistični družbeni red, so leta 1990 izvedli vsak svoj projekt z naslovom Kapital (plošča Laibacha je sicer izšla leta 1992), in ko je s slovensko osamosvojitvijo leta 1991 razpadla še nekdanja skupna jugoslovanska država, so leta 1992 vzpostavili svojo »državo v času in prostoru«, idealno državo, »ki je brez lastnega ozemlja, brez fizičnih meja in vsakodnevno uresničuje utopijo«. Začeli so izdajati potne liste ter ustanavljati ambasade in konzulate. Danes država šteje okoli 15.000 prebivalcev, kar je več, kot jih ima Vatikan.

Ti državljani so se samoorganizirali in oktobra 2010 v Berlinu pripravili prvi kongres državljanov NSK, ki so ga dokumentirali v knjigi State of Emergence, že leta 2001 pa vzpostavili spletno stran www.nskstate.com kot platformo, odprto za iniciative drugih državljanov. NSK (kot v skupnih projektih delujoča skupina različnih skupin, ki je nastala v osemdesetih letih) ni obstajal več, nastal pa je nov NSK, država v času, ne v prostoru. NSK je ustvaril NSK, umetniški artefakt, ki živi svoje lastno življenje in nanj prvotna ekipa nima več vpliva.

O njih so v tujini v devetdesetih začele izhajati prve resne, pregledne, umetnostno-teoretske knjige. Leta 1993 je začel nastajati doktorat na Univerzi v Kentu v Canterburyju, ki ga je avtor Alexei Monroe v razširjeni

verziji izdal pri založbi Maska leta 2003 z naslovom Pluralni monolit: Laibach in NSK. Leta 2005 je pri ugledni ameriški založbi MIT Press izšla njegova knjiga Interrogation Machine: Laibach in NSK s predgovorom Slavoja Žižka. Leta 2003 je cenjena kustosinja in umetnostna teoretičarka Inke Arns ob razstavi skupine Irwin v Künstlerhaus Bethanien v Berlinu uredila zajetno monografijo z naslovom Irwin retroprincip, v kateri je zbrala do takrat nastala besedila (Slavoj Žižek, Boris Groys, Tomaž Brejc, Igor Zabel, Chrissie Iles, Viktor Misiano, Peter Weibel, Marina Gržinić idr.). Domači, slovenski prostor pa je zamrznil. A preden pridemo do tja, ošvrknimo osemdeseta in osvežimo dogodke, ki so zaznamovali prodor vsake od skupin.

Laibach

Nastali so leta 1980, do nastanka NSK pa imeli za sabo že štiri leta delovanja ter razstave v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu. Za njimi je bilo že nekaj odmevnih nastopov, med njimi legendarni Novi rock 1982 s Tomažem Hostnikom kot frontmanom ter šokantnim, militantnim nastopom in monotonim, bučnim, repetitivnim, industrijskim zvokom ter spektakularen nastop na zagrebškem glasbenem bienalu, ki sta ga prekinili policija in vojska, ker so čez posnetke iz filma, ki je slavil socializem, projicirali ponavljajoči, kratek, a po vsebini razpoznaven košček iz nekega pornografskega filma.

Politkomisarji so se razburili in jih poskušali očrniti s povabilom na TV Tednik slovenske televizije, ki se je končal kot do popolnosti zrežiran performans, v katerem so štirje člani, oblečeni v vojaške uniforme, odgovarjali na vnaprej zastavljena vprašanja. Posnetek je nastal v Galeriji Škuc, kjer so Laibach »odigrali« nastop na galerijskem odru, stene okoli sebe pa ustrezno dekorirali. Predvajanje na televiziji se je končalo s sklepnimi besedami voditelja oddaje Jureta Pengova, »naj se že zgane kdo, ki bo zatrl te srhljive ideje tule sredi Ljubljane«. Kasneje, leta 1990, ob desetletnici Laibacha, je pojasnil, da je deloval pod pritiskom javnosti in taboriščnih deportirancev, k temu pa spravljivo dodal, da je

»zadovoljen z njihovim uspehom in s tem, kar so razvili na glasbenem področju«. A takrat so bile besede bolj usodne. Mestni komite socialistične zveze delovnega ljudstva jim je prepovedal uporabljati ime, Laibach pa je odšel v ilegalo, v kateri je ostal štiri leta, do prvega dovoljenega javnega nastopa, koncerta v Festivalni dvorani februarja 1987.

A to je bil le en del negativnih sil. Bile pa so tudi druge. Leta 1983 je Nova revija, takrat steber intelektualne svobode in disidentstva, natisnila Laibachova programska besedila v daljšem bloku o totalitarizmu, za njihovo objavo pa se je zavzel zlasti Taras Kermauner, ki je Laibachov predstavitveni blok opremil s prvim daljšim teoretskim besedilom. V reviji so objavili 10 točk konventa, njihov prvi programski manifest (nastal je leta 1982), ki je vseboval deset ključnih izhodišč delovanja, kot so kolektivizem, analiziranje odnosa med ideologijo in kulturo, ready-made kot umetnostni postopek, zanikanje originalnosti idej, prakticiranje provokacije. Objavili so tudi Laibach Kunst Organigram, organizacijsko shemo skupine, v kateri predvidijo medsebojne povezave in različne centre delovanja.

Po prepovedi so odšli na turnejo po Evropi, podpisali pogodbo z založbo Mute (1986), pri kateri so še danes, sodelovali pri plesni predstavi Michaela Clarka No Fire Escape in Hell in gledališki predstavi Macbeth v Deutsche Schauspielhaus v Hamburgu. Ironija časa je bila, da je domača ZKP RTV izdala jugoslovansko licenčno izdajo albuma Opus Dei, ki je izšel pri londonski založbi Mute. Večino časa so preživeli na turnejah po Evropi in Ameriki ter v izdajah novih projektov (plošči Let it Be 1988 in Kapital 1992).

Delovali so multimedijsko, na vseh ustvarjalnih poljih hkrati, kot »gesamtkunstwerk«, celostna umetnina, ki je v sebi združevala in prepletala tako besedo kot tudi zvok, tako sliko kot tudi pojavnost nastopanja (performans). Programske tekste in manifeste so oblikovali kot politične pamflete, osoljene z estetiko totalitarne retorike. Poezija je

zvenela, kot bi bila v službi totalitarnega ideološkega aparata («Brat moj, ali čutiš pogum, ki ga je dvignila zarja v borbi za lepoto sveta? ... Brat moj, odpri oči, potuj z nami k novi luči!«). V glasbi so jih uvrstili med pionirje »industrijskega rocka«. Na odru so nastopali v črnih rudarskih ter kasneje v lovskih uniformah, črni križ in zobčeni pa sta postala logotipa blagovne znamke Laibach in pristala na številnih vizualnih materialih, na risbah, slikah, plakatih, zastavah, uniformah, koncertnih odrih. Laibachi so se vedno predstavljali kot štirje in uporabljali fiktivna imena, kot so Eber, Saliger, Keller in Dachauer. Na njihovih fotografijah so pogosto štirje različni obrazi. Zavezanost kolektivizmu je ostala.

Irwin

Leta 1983 so nastali Irwin kot likovna skupina. Njihova prva predstavitev je bila leta 1984 v Galeriji Škuc in danes v sodobni vizualni umetnosti velja za enega od zgodnjih reenactmentov (ponovitev, obnovitev performansa, razstave, predstave, dogodka ali situacije). Zasnovana je bila kot podvojitve razstave Back to the USA, na kateri so leta 1983 po Evropi (v Luzernu, Bonnu in Stuttgartu) predstavljali sodobno newyorško sceno. Ker si te razstave drage ameriške umetnosti pri nas nismo mogli ogledati, so je preprosto podvojili in pomanjkljivost obrnili v prednost. V skladu s svojimi načeli so Irwini kopirali motive in ne originalnih del. Pobiranje podob od vsepovsod se je pri njih zavestno navezovalo na eklekticizem marginalnih kultur, kamor sodi tudi slovenska. Razstavo je spremljal katalog, v katerem sta bili objavljeni dve besedili. V prvem pojasnjujejo svoj koncept retroprincipa kot »mislnega principa, ki gradi na reinterpretaciji in poustvarjanju del preteklosti«, drugo besedilo pa je kritika aktualnih pogojev, ki se bere, kot bi bilo napisano za današnji čas.

Leta 1985, v predstavitvi NSK v reviji Problemi, so Irwin objavili svoj program, ki ga zaznamujejo tri izhodišča: retro princip kot ogrodje delovnega postopka (in ne kot stil), potencirani eklekticizem kot reinterpretacija in poustvarjanje likovnih modelov preteklosti ter afirmacija narodnosti/nacionalne kulture. Istega leta so imeli prvi razstavi v

Beogradu in Sarajevu in nato v Galeriji Škuc serijo Was is Kunst, ki je zaznamovala njihovo ustvarjanje v osemdesetih. V njej so motive, kot so sejalec, Malevičev križ, skodelica kave ali jelen, postavljali v razmerja do abstraktnega ozadja in do drugih motivov, vzetih iz zgodovine umetnosti. Tega leta so imeli v Mali galeriji v Ljubljani razstavo Rdeči revirji, a do preboja je prišlo leta 1986 po razstavi v hiši Eleonore Mantese v Benetkah v času Beneškega bienala, ko so izvedli plakatno akcijo in uporabili tipografijo iz obdobja fašizma, ko so Italijani organizirali Beneški bienale. Z akcijo so se nanašali na Laibach in njihovo geslo, da se totalitarizem in umetnost ne izključujeta. Sledile so prebojne razstave v času Documente v Kasslu leta 1987, leta 1988 v pariškem Centre National des Arts Plastiques in 1989 v Städtische Kunsthalle Düsseldorf ter nato samostojne razstave v New Yorku in sodelovanje na skupinskih razstavah, ki so si sledile s tako gostoto, da jih ni mogoče več povzeti. Do danes jih je bilo več kot 700.

V Sloveniji je v tistem času prva umetnostno teoretska besedila prispevala Marina Gržinić (šele kasneje, v devetdesetih, je njihovo ustvarjalno produkcijo osvetljeval likovni kritik, kustos in teoretik Igor Zabel). Ob Gržinićevi pa smo v tistem času lahko brali tudi prispevke »umetnostnega zgodovinarja in spremljevalca sodobne likovne umetnosti pri nas in v svetu«, ki jih je priobčil zaradi svoje »strokovne in človeške vesti«. Zapisal jih je takratni (v obdobju 1986 do 1992) direktor Moderne galerije dr. Jure Mikuž. Oktobra 1987 je bil na časopisnih straneh Dela njegov zapis, da bo »neumetnost vedno prej ali slej prepoznana in da torej ni hude nevarnosti, če se prepotentni mladeniči igrajo s hermetično nerazumljivim, kvaziideološkim žargonom«. Menil je, da se »v anonimno, skupinsko delo zatečejo zakompleksane sterilne lutke, vodja črede jim narekuje, kam in kako naj se usmerijo«. Piše, kako se je pri nas pojavila skupina, ki »preslikuje izdelke tistih, ki so se udinjali nacističnemu režimu z ustvarjanjem kičastih, osladnih, napihnjenih in pornografskih del«, ter v nadaljevanju doda, da »vsak slovenski slikar lahko naredi razstavo pri znancu v New Yorku, Londonu, Parizu ... v kopalnici, povabi nanjo svoje prijatelje in objavi v Delu, da je razstavljal v tujini«.

Preroške besede takratnega direktorja osrednje slovenske ustanove za likovno umetnost in letošnjega prejemnika nagrade Izidorja Cankarja za izjemen prispevek k metodologiji umetnostnozgodovinskega raziskovanja se niso uresničile. Mednarodni prostor je presodil drugače.

Gledališče sester Scipion Nasice

Nastali so leta 1984 v sestavi Dragan Živadinov, Eda Čufer in Miran Mohar, ki je v osemdesetih deloval v treh skupinah: Irwin, NK in Gledališče sester Scipion Nasice.

Ko so se predstavili v Problemih leta 1985, so zapisali, da je retrogardizem, h kateremu so se zavezali kot metodi, »umetnost iz umetnosti... Zato retrogardist ne citira dokumentov, ki jih združuje, niti ne podpisuje svojih lastnih del. Ideja umetniške kraje je v retrogardizmu ontološko zanikana.« Njihova retrogardna stilna formacija se je manifestirala v šestih retrogardističnih dogodkih. Kot Gledališče sester Scipion Nasice so v zasebnih stanovanjih izvedli predstavi Hinkemann (1984) in Marija Nablocka (1985), nato pa na velikem odru Cankarjevega doma postavili Krst pod Triglavom (1986). Sledil je scenarij za akt samoukinitve, predstava, ki ni bila izvedena. Po samoukinitvi je nastalo Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot, ki je izvedlo predstavo Dramski observatorij Fiat (1987 v domu Malči Beličeve; s predstavo so gostovali na gledališkem festivalu Eurokaz v Zagrebu) ter 1988 balet Zenit (v Cankarjevem domu) in dramo Zenit (v Slovenskem mladinskem gledališču).

Krst pod Triglavom je bila prva predstava na velikem odru Gallusove dvorane in prvi izdelek, ki je v javnosti povezal delovanje vseh članov in skupin NSK. Imela je značilno estetiko (navezava na zgodovinske avantgarde začetka 20. stoletja), ikonografijo (vezano na slovensko mitologijo, tradicijo in umetnost) in fragmentarno razbitost na 21 samostojnih scenskih prizorov – citatov iz zgodovine umetnosti,

podloženih z glasbo takrat uradno prepovedanega Laibacha.

Krst je prispel na oder Cankarjevega doma zato, ker so v osrednji kulturni hiši želeli narediti predstavo, ki bo predstavila nove tehnološke možnosti zelo modernega velikega odra Gallusove dvorane. Narejen je bil natečaj in Krst so izbrali na podlagi zelo natančno pripravljene režijske knjige. Predstava bi se morala imenovati Krst pri Savici, ker pa je bila za nacionalni mit preveč radikalna (v njej ni bilo nobenega besedila in ničesar iz motivike prekrščevanja Slovanov, temveč je bil koncept predstave prekrščevanje umetnosti), so morali naslov spremeniti. Nastal je Krst pod Triglavom. S predstavo so sicer gostovali na 20. beograjskem mednarodnem gledališkem festivalu, povabljeni pa so bili tudi na prestižni London International Festival of Theatre (Lift), vendar Cankarjev dom gostovanja ni podprl. Na Liftu so nastopili kasneje s predstavo Fiat Rdečega pilota.

Tudi ob Krstu pod Triglavom so bili zanimivi nevrotični odzivi »strokovnjakov«. Jaša L. Zlobec je v Mladini objavil recenzijo o »sterilnosti v votlem hramu«, Andrej Drapal pa je v kritiki na Radiu Študent Krst označil za »en velik scipionski ništrc«. V Naših razgledih se je kot kritik oglasil tudi Jure Mikuž, ki je o Krstu menil sledeče: »Ker je delavski razred na oblasti, je torej naša družba, že kot taka, avantgarda. Prednja četa pa ne rabi še posebne predprednje čete, saj je že sama tako spredaj, da bi njena predhodnica bila že v sovražnem taboru. ... Zato je seveda jasno, da se je v naši povojni zgodovini ideja o avantgardi lahko pojavljala le kot fantazija tistih, ki te bojno razredne logike niso doumeli.«

A brale so se tudi tehtnejše analize Andreja Inkreta v Delu (»To je seveda gledališka predstava posebne sorte«) in Tineta Hribarja, ki je v Maski zapisal, da je »Krst pod Triglavom dovolj dognano, slišno in videzno, likovno in glasbeno izredno učinkovito pa tudi hermenevtično premišljeno gledališko delo. Vsekakor je to, kljub svoji retrogradnosti, prvi moderni slovenski gledališki spektakel. Resnična potrditev nove slovenske umetnosti.«

NK in plakatna afero

Leta 1984, ob ustanovitvi NSK, je zaživel tudi Novi kolektivizem, v katerem so bili po en predstavnik iz vsake skupine. Leta 1987 je dodobra razburkal celoten jugoslovanski prostor s t. i. plakatno afero za dan mladosti 25. maja. Simbol dneva mladosti je bila štafeta, ki je vsako leto iz druge republike odpotovala po celotnem jugoslovanskem ozemlju in tako obeležila povezanost narodov vseh bratskih republik nekdanje Jugoslavije. Na stadionski slovesnosti se jo je izročilo predsedniku Titu, obred pa je ostal tudi po Titovi smrti.

V Sloveniji so se zaradi drage prireditve pojavljale zahteve po odpravi štafete mladosti (pri univerzitetni konferenci ZSMS v Ljubljani), leta 1987 pa je bila po republiškem ključu za pripravo koncepta proslave in oblikovanje štafetne palice ter plakata pristojna ravno Slovenija. Naročnik (ZSMS – Zveza socialistične mladine Slovenije) je naredil javni natečaj za oblikovanje plakata in štafetne palice, na katerem je bil izbran predlog studia Novi kolektivizem, nato pa je ZSMS režijo sklepne slovesnosti zaupal še Gledališču sester Scipion Nasice. Zgodila naj bi se v veličastni, monumentalni maniri na plavajočem odru na Blejskem jezeru.

A potem se je zgodila afero. Do danes nikoli identificirani inženir Nikola Grujić je v medijih objavil odkritje, da gre pri plakatu za posnetek nacističnega dela. Plakat je res temeljil na sliki nemškega avtorja Richarda Kleina z naslovom Tretji rajh iz tridesetih let 20. stoletja, le da so NK nacistično zastavo zamenjali z jugoslovansko, nemškega orla z golobom miru in plamenico s štafetno palico z miniaturo Plečnikovega parlamenta na njenem vrhu. Nastal je škandal vsejugoslovanskih razsežnosti, ZSMS je umaknila plakat, Studio Marketing pa je naredil novega, ki je bil sprejemljiv tudi za druge republike.

Proti avtorjem spornega plakata je bila podana ovadba. V času, ko se je zapiralo zaradi verbalnega delikta, to ni bila šala. Novi kolektivizem se je

zagovarjal, da plakat enkrat za vselej briše negativne simbole mračne preteklosti. »Mladenič, edini preostali element spornega plakata, je zato osvobojen vseh tistih mračnih sil fašizma, stalinizma, dogmatizma, ki so tlačile naše pretekle rodove.« Nadomestitev nacističnih simbolov z jugoslovanskimi so označili kot demokratični učinek osvobajanja od minulih travm in izjavo sklenili z vzklikom: »Živel dan mladosti – svoboda umetniški ustvarjalnosti!«

Slabo leto pozneje, februarja 1988, je ljubljansko javno tožilstvo zavrglo ovadbo zoper avtorje spornega dela in razsodilo, da je šlo pri plakatu le za način umetniškega izražanja ter zaradi uporabe retro jezika za različne nivoje branja plakata. NK zatem nekaj let v Sloveniji ni imel nobenega posla. Edina naročila so bila za gledališče v Subotici in Novem Sadu, ki ga je vodil Ljubiša Ristić. Dve leti so preživeli v profesionalnem eksilu.

Nezmožnost (samorefleksije)

Od tistih let ima Laibach za sabo več kot dvajset izdanih albumov in čez tisoč koncertov, Irwin več kot 700 skupinskih in samostojnih razstav, Dragan Živadinov pa je prispel do ruskega Zvezdnega mesta, kjer je v središču urjenja ruskih kozmonavtov poletel v breztežnost, v Vitanjah pa ustvaril Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij. Večina njihovih nastopov je bila v tujini, večina del iz osemdesetih je prodana v tujino, o njih so filme snemali tuji režiserji (Goran Gajić, Michael Benson) ter resna teoretska strokovna dela pisali in izdajali v tujini (Alexei Monro, Inke Arns).

Zakaj tujina? Zakaj ne mi? Zakaj ima domači prostor tolikšne težave s (samo)refleksijo in postavitvijo kriterijev? Zakaj ga obvladuje tolikšna nezmožnost trezne presoje in tako pogosto iz tračev in govoric stkane zgodbe, interpretacije in razlage? V osemdesetih je resda Nova revija Laibachu namenila zajeten del strani, a so bile v luči slovenskega preporoda usmerjene v problematiko totalitarizma in njegovega razgaljanja (Taras Kermauner). Slavoj Žižek je o NSK in Laibach pisal v letih od 1987 dalje (v Mladini ob plakatni aferi) v številnih besedilih ter bil

gost države NSK leta 1993 v Berlinu. A to ni bila umetnostna teorija in kritika. Slovenija kot da ni želela ali pa ni bila sposobna reflektirati pojava NSK ter ustvariti ustrezne umetnostno-teoretske analize, zato so jo drugi. Tudi Irwin v osemdesetih na razstavah v tujini ob sebi ni imel slovenske ekipe likovnih teoretikov, temveč hrvaške (npr. na razstavi v Düsseldorfu Aleksandra Flakerja). Igor Zabel je o njih začel pisati mnogo kasneje.

Kot je izpostavil eden od njih v pogovoru, »Slovenija še sploh ni prišla do merjenja kriterijev. Lahko delaš celo življenje, pa te bodo napadali ravno zato, ker delaš. Lahko imaš impresiven opus razstav, a tudi to ni dovolj. V Sloveniji ni nič argument zares. Če ga ni, ga sploh ne iščeš več. Zadeva je tako potlačena, da je postala problem družbene bolezni kompleksa manjvrednosti. Življenje je polno malih zamer tistih, ki bi nekaj radi bili, a niso.«

Obstali so, ker so bili drug drugemu v oporo. Če bi bili posamezniki, bi jih uničili. In uspelo jim je, ker so se meje med vzhodom in zahodom razrahljale ter so nastopili novi, mednarodni, ne provincialno-lokalni kriteriji. Tudi njihova 35 let dolga ustvarjalna kontinuiteta je fenomen in gotovo gre pri NSK za veliko kritično maso ljudi, ki jo bo težko preseči, saj je proizvedla množstvo idej, konceptov, projektov, umetniških del, mednarodnih povezav, znanja in izkušenj ter s svojim delovanjem vplivala na družbo in prihodnje rodove. A morda je nervoza domačega prostora, ki se je do njih odzival ali z zanikanjem ali z glorifikacijo, nastajala ravno zato, ker nikoli ni bila narejena analiza njihovega dela. Morda, kajti če pogledamo naslednjo generacijo, se ji je zgodilo podobno. Jaša, Jasmina Cibic, Ištvan Išt Huzjan in Meta Grgurevič so padli na sprejemnih izpitih na ljubljanski ALUO, nekateri večkrat, vsi odšli na akademijo v Benetke, začeli delovati mednarodno in so danes eni najbolj prodornih slovenskih umetnikov mlajše generacije. Tudi njim je uspelo zato, ker so iz Slovenije odšli!

Tokratna, prva retrospektiva o NSK v Moderni galeriji (kustosinja Zdenka Badovinac) tako nastaja vsaj deset let prepozno. Odprtje bo v

ponedeljek, junija in julija pa jo bodo pospremili številna predavanja, mednarodna konferenca, okrogle mize, projekcije, pogovori in izid publikacije z naslovom NSK from Kapital to Capital, ki bo izšla pri ameriški založbi MIT Press. ●

Naše delo je, da vi veste več. In poročanje za Delo - je delo. Kot vsako drugo. Pošteno delo si zasluži plačilo. Naročite se na delo.si že za 1,49€ na mesec.