

**Aleš Erjavec**

## **Estetska revolucija NSK**

### **1.**

Naj začnem s kratko razlago osnovnih pojmov. Med njimi naj bo prvi »**estetsko**«. Kaj je estetsko? »Izvori estetske vrednosti ležijo v čutnem izkustvu. To se kaže ne le v etimologiji izraza 'estetika' (ki izhaja iz grške besede *aisthēsis* – čutna percepcija), temveč tudi v odvisnosti estetske presoje od čutne vsebine našega srečanja z umetniškim delom ali z naravno pokrajino. To srečanje se osredotoča na percepcijsko izkustvo: takojšnjost gledanja, poslušanja, dotikanja – polna somatska povezanost z bogatim svetom čutnega izkustva, v katerega smo neločljivo umeščeni.« Estetsko je najprej čutno in potem umetniško.

Sedaj, ko se zdi, da smo odgovorili na vprašanje o bistvu estetskega, pa se zadeva zaplete. Ta splošna razlaga namreč ne upošteva tega, da so v desetletjih po vpeljavi izraza »estetika« (to se je zgodilo sredi 18. stoletja), slednjega različni pisci interpretirali in uporabljali na različne načine. Friedrich Schiller na primer, je postavil estetsko v samo jedro političnega, politični problem svobode naj bi bil namreč rešljiv skozi estetsko. Če hočemo, pravi Schiller, izkustveno rešiti politični problem, ki je problem svobode, moramo kreniti skozi estetsko, »ker je lepota pot, po kateri pridemo do svobode.« Tako o tem Friedrich Schiller v delu *O estetski vzgoji človeka*, iz let 1794-95. Seveda je jasno, da je danes tak odgovor le delno zadovoljiv, moderna ali sodobna umetnost namreč nista več samoumevno lepi. Sicer pa je lepota problematična že tudi poprej: tako Johann Joachim Winckelmann, začetnik umetnostne zgodovine in arheologije, leta 1763 v svoji *Zgodovini umetnosti antike* zapiše: »Lepota je ena od velikih skrivnosti narave: vsi vidimo in čutimo njen učinek, toda obči in jasen koncept ostaja med neodkritimi resnicami.«

Nadaljujmo z **revolucijo**. Po bolj ortodoksni razlagi, kakršna je npr. razlaga Perryja Andersona, je revolucija »točkovni in ne permanentni proces. To je: revolucija je epizoda prevratnega političnega preoblikovanja, strnjena v času in osredotočena v cilju, ki ima določen pričetek ... ter končen zaključek.«

Tretji osnovni pojem je **NSK**, ki ga ne bom posebej razlagal.

Od tu dalje postajajo osnovni pojmi bolj kompleksni. Četrta po vrsti je **estetska revolucija**. Kot izraz ima estetska revolucija dolgo zgodovino. O njej eksplicitno govorijo avtorji romantike – npr. Friedrich von Schlegel v svoji *Razpravi o grški poeziji* napisani leta 1795 in izdani dve leti kasneje – v 20. stoletju pa npr. André Malraux, ki v svojem delu *Metamorfoza bogov* (1957) uporabi izraz »estetska revolucija«, da bi z njim opisal enormno širitev umetnosti, do katere je prišlo po letu 1900: »Metamorfoza preteklosti, do katere je v umetnosti prišlo, je bila najprej in predvsem metamorfoza našega pogleda. Brez takšne estetske revolucije kipi starih civilizacij, mozaiki in vitraži, ne bi bili sprejeti v družbo slik renesanse in stoletij, ki so ji sledila; in ne glede na to kako obsežne bi postale, etnografske zbirke nikdar ne bi uspele premagati meje, ki jih je ločevala od muzejev umetnosti.«

Vzrok zaradi katerega je Malraux uporabil izraz »estetska revolucija«, je bil v tem, da so ob koncu 19. stoletja Evropejci prvič pričeli gledati – in torej *videti* in razlagati – predmete iz časovno in geografsko oddaljenih kultur kot podredljive občemu pojmu »umetnosti« in to celo kadar je šlo za družbe, v katerih so bili ti izdelki sicer ustvarjeni, niso pa poznale pojma umetnosti.

»Tako je prišlo do osupljivega preoblikovanja. Predmet, ki je bil (na primer) nekoč ustvarjen za to, da bi v kulturi, ki ni imela besede za umetnost, bil bog, je postal 'umetniško delo' v zahodni kulturi, ki je bila pogosto negotova celo glede samega imena boga, ki ga je ta predmet nekoč utelešal.«

Naj povzamem: do konca 19. stoletja, trdi Malraux, smo izdelke t.i. primitivnih ljudstev obravnavali kot etnološke zanimivosti ali jih cenili glede na neposredno vrednost materiala iz katerega so bili izdelani. Zlati kovanci so tako bili vredni toliko, kolikor je bilo vredno zlato iz katerega so bili narejeni. Potem pa se je zahodnjaški pogled spremenil: Maliki so v očeh zahodnjakov prenehali biti tujerodne zanimivosti ter so postali umetnost. Tako je kip boga, ki v svojem izvornem kontekstu ni veljal za umetnost, s prenosom v zahodni arhiv umetnosti doživel metamorfozo – spremenil se je v delo umetnosti in bil zato postavljen v muzej

umetnosti. Podobno je vrednost zlatnika sedaj postala odvisna od njegovega estetskega videza ter njegove redkosti, ne pa od tega, da je bil pač narejen iz dragocene kovine, katere čistost in teža sta dotlej izključno določali njegovo vrednost – in zaradi česar so zlatnike dotlej zvečine tudi preprosto pretopili.

Lahko bi rekli, da je Malraux povsem ustrezno uporabil izraz »estetska revolucija«: revolucija res zadeva našo čutnost, saj je v obravnavanem primeru prišlo ne le do nove razlage, pač pa tudi do novega videnja predmetov. Na mestu je bil tudi izraz revolucija, saj ni šlo le za spremembe pri posameznih obiskovalcih muzejev, pač pa za občo spremembo, ki je pomenila rekonfiguracijo celotnega polja umetnosti.

## 2.

Za začetek bom ločil med estetsko in umetniško revolucijo: Pablo Picasso na primer je izpeljal umetniško revolucijo, Aleksandr Rodčenko, Vladimir Tatlin ali Gustav Kljucis pa so ob umetniški izvedli tudi estetsko revolucijo. Ne ena in ne druga ne pomeni nujno posebne kvalitete, z njima le opisujem specifično naravo določenih avantgardnih gibanj. Ta bi tako v grobem lahko razdelili na ona, ki so ponudila nove umetniške reprezentacije sveta (in so torej vpeljala v umetnost radikalne spremembe v slogu in tehniki) ter na ona, ki so od umetnosti zahtevala, da spremeni svet, ne pa da ga le reprezentira.

Iz povedanega izhaja, da se estetske in umetniške revolucije do neke mere prekrivajo, vendar pa nikdar ne povsem: pravkar omenjeni Picasso je povzročil umetniško revolucijo, le v manjši meri pa tudi estetsko, medtem ko je Tatlin povzročil zlasti drugo. Tudi Marcel Duchamp bi sodil v obe polji: kot ugotavlja Thierry de Duve, ni Duchamp svojih del nikdar imenoval umetniška, jih pa tudi ni imenoval estetska. V nastali dvoumni situaciji lahko rečemo le, da so učinki njegovih del in idej segali na obe področji: na umetniško in estetsko. Zlasti Duchamp je skorajda sam povzročil obče spremembe v dojemanju, razumevanju in razlagi specifične oblike umetnosti ter s svojimi pogledi in deli ali dejanji povzročil več kot pa le slogovno novost: povzročil je začetek novih zgodovinskih linij umetnosti.

Tretji in najnovejši avtor, ki mestoma uporablja izraz estetska revolucija, je Jacques Rancière. Rancière mi služi kot še ena referenca pri moji današnji obravnavi estetske revolucije.

Sam razumem estetsko revolucijo drugače kot Rancièra: njemu namreč takšna revolucija pomeni enkratni dogodek, ki se je pripetil tam nekje okrog francoske revolucije – dodajte ali vzemite desetletje ali dve. Mu pa očitno ne gre za kakšen poseben trenutek zgodovine, saj umesti nastanek estetske revolucije enkrat k Schillerju oziroma k njegovim pismom *O estetski vzgoji človeka* (1794-95), drugič k Giambattisti Vicu (in njegovi interpretaciji Homerja iz leta 1709, po kateri je Homer ime za grškega duha, ne pa ime za arbitrarno nastopajočega pesnika), tretjič k začetniku umetnostne zgodovine in arheologije Johannu Joachimu Winckelmannu, ki je znan zlasti po že omenjeni *Zgodovini umetnosti antike* (1763), in četrtič k Immanuelu Kantu. Povedano dokazuje, da za Rancièra natančnost in jasna historična razmejenost nista med ključnimi faktorji pri njegovi vpeljavi treh t.i. »režimov«, ki prehajajo eden v drugega in pogosto tudi koeksistirajo. V marsičem ti režimi spominjajo na Jamesonove kulturne dominante: oboji označujejo prevladujočo (ne pa izključno) naravo določenih artefaktov.

Za razliko od Rancièra razumem sam estetsko revolucijo kot ponavljajoč se dogodek, ki v tem pogledu spominja na družbene revolucije, pa naj gre za prvo angleško, drugo ameriško, tretjo francosko (vključno z onimi iz 19. stoletja), četrto boljševiško in tako naprej. Je pa pri tem res, da je na specifičen način tudi v moji interpretaciji tak dogodek pravzaprav enkratni: v primeru posameznega avantgardnega gibanja se taka revolucija lahko zgodi le enkrat – vsaj doslej je temu vedno bilo tako.

Estetska revolucija ni že kar kakršnakoli revolucija. Kaj namreč pomeni to, da je “estetska”? Spomnimo se razlage iz samega začetka tega predavanja: estetska revolucija pomeni sicer revolucijo vezano na umetnost, a hkrati tudi na čutnost, na senzibilnost ter na izkustvo oziroma doživetje. Povedano drugače, revolucija, ki je estetska, je revolucija, ki poseže na obsežnejše področje kot pa je polje same umetnosti ter na delno drugačno polje kot pa je polje družbene revolucije. Do neke mere bi jo lahko primerjali s kulturno revolucijo: tudi ta hoče namreč poseči v vse pore družbe in jih spremeniti po svojih zamislih. Nastopi pod zastavo kulture – s to umetnost praviloma ni v nasprotju – in hoče doseči preoblikovanje in prevsebinjenje neke skupnosti, pa naj bo nacionalna ali določena razredno. To je kulturna revolucija, kakršno je imel v mislih Lenin in kakršno je nato na Kitajskem izpeljal Mao. Prve

sicer niso pričeli, druga pa je desetletje po pričetku propadla. Kulturna revolucija je namreč obsojena na propad, v kolikor želi od zunaj, tj. prek ljudi in mimo njih spremeniti razmere in skupnost.

V svoji nedavni knjigi *Aisthesis* (2011) Jacques Rancièrè zapiše: »Družbena revolucija je hči estetske revolucije.« Povedano drugače, družbena revolucija, kakršna je bila npr. francoska, zdrži visoka merila, ki jih revoluciji zastavi Schiller, le pod pogojem, da ji predhodi estetska revolucija, sestavni del katere je emancipacija kot jo je zastavilo razsvetljenstvo. Rancièru pomeni takšna estetska revolucija spremenjen odnos do njenega predmeta, tj. umetnosti, medtem ko jo lahko razlagamo tudi kot prevrat, ki ga na področju celote družbe oziroma skupnosti prek politike kot proces subjektivacije realizira avantgardno umetniško gibanje.

Rancièrova izjava nam priklíče v spomin ne le Friedricha Schillerja, pač pa tudi podobno opazko Miklósa Szabolcsija iz leta 1973, češ da je »revolucija brez avantgarde v umetnosti v resnici psevdorevolucija«. Po Szabolcsijevem mnenju imajo torej revolucionarna gibanja v politiki in umetnosti neko esencialno stíčišče ali afinitetno točko, kjer se umetnost prelije v politiko in obratno, obe pa delujeta najbolje takrat, ko še nista zamejeni s politíčnimi mejami, pač pa obstajata kot to, kar je Aleksandar Flaker imenoval »optimalna projekcija«.

Hrvaški literarni teoretik in strokovnjak za avantgarde Aleksandar Flaker, je poskušal razrešiti vprašanje konca revolucije in s tem avantgard, saj del tega odgovora zadeva skoraj standardno vprašanje o uresničitvi in materializaciji politíčne in estetske utopije. Ko je razpravljal o utopijski naravi avantgarde, jo je preoblikoval v »optimalno projekcijo« v etimološkem pomenu *pro-iectio*, namreč strel naprej, v daljavo. Flaker je trdil, da samoopredelitev individualnih avantgardnih gibanj, kakršna so futurizem, konstruktivizem, zenitizem in ultraizem vsebujejo projekcijo v prihodnost. To, za kar je šlo v takšnih primerih, po Flakerju ni bila »utopija«, pač pa gibanje. »Pojem ‘optimalne projekcije’ nam ne pomeni isto kot pojem ‘utopije’. ‘Utopija’ ... poimenuje neobstoječ ‘kraj’ ali ‘deželo’, medtem ko so besedila, ki tvorijo utopijo, predstavljana kot zaprt, omejen prostor z idealno družbeno strukturo. »V svojem reprezentativnem diskurzu je avantgarda nasprotje utopije ter nasprotuje »reifikaciji ideala, nenehno uresničuječ njej lastni, individualni in poetski izbor. Po Flakerju je utopija torej *statična* bitnost in s tem nasprotje gibanja: »Utopijski projekt je

struktura, ki je projicirana v prihodnost, medtem ko nudi optimalna projekcija le smer gibanja. Ko rečemo: utopijski projekt, ga s samo to označbo diskvalificiramo kot neuresničljivega, medtem ko takrat, ko govorimo o optimalni projekciji, govorimo o gibanju, ki je uresničljivo.« Flakerjev opis zelo ustrezno predstavi proces afirmacije in »uspeha« estetskih avantgard, hkrati pa spominja na Kantovo razlago navdušenja. Prvo je tudi razlog zaradi katerega npr. nekatere izjave futuristov zvenijo tako verodostojno ter tako zlahka povzročijo navdušenje, opisujejo namreč proces afirmacije ali »uspeh« gibanja, torej osebno izkustvo, ki pa hkrati sovpada z izkustvom skupnosti.

Friedrich Schiller je imel dobre razloge zato, da je po prvem navdušenju postal skeptičen do sprememb, ki jih je uvedla francoska revolucija, češ da je ta sicer povzročila korenite spremembe v državni ureditvi in marsičem drugem, da pa ni uspela preseči protislovij, ki so izvirala iz določenosti porevolucijske dobe s predrevolucijskimi izkušnjami in praksami ljudi ter z razcepljenostjo človeka na nagonski in razumski del. Po Schillerju izhod iz te situacije pravzaprav ni mogoč, razen v ozkih in začasnih krogih izbranih ljudi. Vseeno pa vidi Schiller, če kje, potem v umetnosti in lepoti, izhod iz te slepe ulice povzročene z neizogibnostjo preteklosti, pa čeprav je njen učinek kratek in minljiv. Lepota – in na tej participira umetnost – je edina, ki uide nevarnostim obstoječe neizogibne dediščine predrevolucijske dobe, ureditve in mišljenja.

Estetska revolucija temeljito učinkuje na načine našega izkustva in občutenja sveta ter pomembno spreminja način na katerega dojemamo in doživljamo realnost. Usmerjena je k »redistribuciji čutnega« (Jacques Rancière), da bi tvorila načine na katere »sistem delitev pripiše dele, priskrbi pomene ter določa razmerja med stvarmi in običajnim skupnim svetom.«

V 20. stoletju je takšnih estetskih avantgardnih gibanj, torej onih, ki želijo ne le vpeljati nov slog in tehnike, pač pa spremeniti svet in »življenje« več. Te so tudi tiste, ki nato izpeljejo estetske revolucije. Mednje štejem tudi NSK. Naj pa navedem še nekaj drugih osrednjih ali najizrazitejših: italijanski futurizem, ruski konstruktivizem in situacionizem. Vsako od teh gibanj je poseglo tako v sfero umetnosti kot političnosti in družbe kot celote. Praviloma je šlo za zlitje teh dveh sfer, izjemo predstavlja le italijanski futurizem, kjer so Marinetti ter njegovi

futuristični somišljeniki prvenstveno hoteli ohraniti že obstoječe zlitje (ali nerazdruženost) oziroma krepitev in širitev te zlitosti v druge sfere družbe.

Naj sedaj od teh konceptualnih razčiščevanj preidem na primer prvega avantgardnega gibanja v novejši zgodovini, ki nam lahko služi kot paradigmatični primer izvajalca estetske revolucije. Gre seveda za **italijanski futurizem**.

Kot rečeno, so bile v Italiji razmere nekoliko specifične, kultura in politika sta namreč bili zlititi tako kot nikjer drugje v Evropi. Naj to ponazorim s podatkom, da je šele leta 1902 *Giornale d'Italia* kot prvi veliki časopis uvedel svojo *terza pagina* ali kulturno stran.

Če torej v večini primerov estetskih avantgard trdimo, da so združile umetniško in politično, v primeru italijanskega futurizma velja, da je takšna združitev predstavljala še obstoječe izhodišče, ne pa projekta v nastajanju kot je bil to slučaj npr. s konstruktivizmom ali nadrealizmom. Kaj predstavlja v primeru futurizma estetsko revolucijo? Naj na to vprašanje odgovorim z navedbo odlomka iz članka v reviji *Lacerba* z dne 1. decembra 1913, katere avtor je futurist Giovanni Papini: »Futurist sem – pravi Papini – ker pomeni futurizem popolno prilastitev moderne civilizacije z njenimi ogromnimi čudesi, njenimi fantastičnimi možnostmi in grozljivimi lepotami. / Futurist sem, ker sem utrujen od ... bizantinskih tapet, zlagane intelektualne globine, ... harmoničnih rim, prijetne glasbe, lepih platen, fotografskega slikarstva, dekorativnega, anekdotičnega in dvoumnega slikarstva, ... / Futurist sem, ker pomeni futurizem ljubezen do tveganja, do nevarnosti, do tega, kar nas ni privlačilo, česar nismo poskusili, do vrha, ki ga nismo pričakovali in do prepada, ki ga nismo izmerili. ... / Futurist sem, ker pomeni futurizem željo po večji civilizaciji, za bolj osebno umetnost, za bogatejšo senzibilnost in za bolj junaško razmišljanje. / Futurist sem, ker pomeni futurizem Italijo, ki bo večja kot je bila v preteklosti, vrednejša svoje prihodnosti in svojega bodočega mesta v svetu, modernejša, razvitejša, in avantgardnejša od drugih narodov. Najživahnejši plamen takšne Italije gori danes med futuristi in vseh mi je in hvalim se, da sem in ostajam med njimi.«

Takšne izjave pričajo – in v tem se skladajo s Flakerjevo optimalno projekcijo – da spremembe sveta ni potrebno predstavljati v imaginarno in oddaljeno utopijo, pač pa je že tu. Uspeh ali neuspeh družbene ali politične revolucije lahko ocenjujemo po uresničevanju njenih ciljev ali pa s kontrarevolucijo, padcem v totalitarizem ipd. Uspeh estetske revolucije pa lahko presojamo po njeni razširitvi, njeni rekonfiguraciji ne le področja umetnosti in njene zgodovine ter njenim vplivom na prihodno umetnost, pač pa tudi po njenih učinkih v vseh sferah življenja. Tako na primer Benito Mussolini pravi, da je Marinetti »pesnik-inovator, ki mi je dal občutek za ocean in stroj.«

Naj omenim še en zgodovinski primer estetske revolucije, ki pa ni doživel neposredne materializacije, čeprav je imel za to vse potrebne potenciale. V mislih imam situacionizem.

Kot je splošno znano, je bil **situacionizem** gibanje, ki je nastalo v petdesetih letih preteklega stoletja ter razpadlo na začetku sedemdesetih. Situacionisti so izhajali iz dadaizma in francoskega nadrealizma, hkrati pa se posluževali tudi Marxa in Lukácsa. Najbolj so poznani po vrsti izvirnih idej povezanih z umetnostjo, družbo in urbanizmom, pa tudi po knjigi *Družba spektakla* (1967), katere avtor je član in glavna oseba gibanja, Guy Debord.

Situacionizem je razvil kritiko buržoazne družbe in čeprav je pričel kot umetniško avantgardno gibanje, je kmalu posegel onkraj umetnosti, saj je v njej videl odtujeno dejavnost buržoazne družbe. Tako je po svoji poti in na svoj način – in seveda v povsem drugačnih razmerah – prišel do podobnih zaključkov kot ruski konstruktivizem, ki je tudi propagiral konec umetnosti, češ da je nepotrebna in zastarela buržoazna stvaritev.

Od vseh projektov, ki jih je zastavil ali izumil situacionizem, je za nas najzanimivejši t.i. unitarni urbanizem. Avantgardni projekt spremembe mesta umetnosti v družbi je uresničljiv le na področju urbanizma, kajti tu se zdi, da je intervencija v družbeno tkivo lahko uspešna. Kot je zapisal komentator, je »nekaj, kar spremeni naš način videnja ulic pomembnejše kot pa nekaj, kar spremeni naš način gledanja slik.« Tu se nahaja urbana revolucija situacionizma. Cilj omenjene urbane intervencije pa je vplivati na vedenjski slog ljudi.



Situacionistom ne zadošča spremeniti umetniški slog neke stavbe: prostor do kjer lahko sega vpliv za katerega jim gre, ni posamezna hiša, pač pa arhitekturna okolica, ki povzroči učinkovanje vseh dejavnikov, ki vplivajo na obliko nekega ambienta ali niza raznovrstnih in medsebojno nasprotujočih si ambientov. Cilj tega projekta je dotlej neopaženi urbani prostor spremeniti v kraj doživljajev, v doživljanja atmosfere določenega kraja ali lokacije – vse z upoštevanjem dejstva, da se ljudje v takem ambientu gibljejo, torej hodijo, se sprehajajo in doživljajo svojo okolico. Zgodovinsko izhodišče takšnemu gibanju skozi urbani prostor najdemo pri nadrealistih, npr. v Bretonovem romanu *Nadja*. Vzporednico najdemo seveda tudi pri Benjaminovem flaneurju.

Jasno je, da je ta situacionistični projekt izvedljiv brez posebnih težav in tako kot Papinijeva hvalnica futurizmu ne zahteva posebnih pogojev.

### 3.

Oba navedena primera, tj. futurizem in situacionizem, pričata, da je od Petra Bürgerja dalje splošno sprejeta ocena o neuspehu estetskih avantgard (in torej tudi estetskih revolucij, ki naj bi jih te porodile), neosnovana: »preoblikovanje sveta« s strani umetnosti je vedno delno in začasno. Če je uspešno, je na koncu vključeno v vsakdanje življenje. »Umetniki – navajam Rancièrja – so tisti, katerih strategije naj bi spremenile okvire, hitrosti in ravnovesja glede na katere percipiramo vidno ter ga povežemo s specifičnim nevidnim elementom in specifičnim pomenom. Takšne strategije naj bi naredile vidno nevidno ali postavljale vprašanja o samoočitnosti vidnega; prekiniti dane odnose med stvarmi in pomeni ter, obratno, izumiti nova razmerja med stvarmi in pomeni, ki so bili dotlej nepovezani.«

Naj sedaj omenim še eno lastnost klasičnih avantgard, hkrati pa tudi avantgard tretje generacije, to je onih iz postsocializma (mednje sodi tudi NSK). Ko je Lenin svojem eseju *Kaj storiti?* iz leta 1902 govoril o ideologiji predvsem kot o političnih idejah, je imel v mislih razredna vprašanja. A ta so kmalu našla vzporednico v *vprašanjih naroda*. V političnih nemirih, ki so spremljali konec prve svetovne vojne, je postala povezava ali primerjava razreda in naroda precej pogosta. Tako leta 1920 Chen Duxiu (1880-1942), eden od ustanoviteljev Kitajske komunistične stranke, zapiše: »Priznavam obstoj le dveh razredov:

razreda kapitalistov in razreda delavcev. Dandanes 'narod' delavcev obstaja le v Sovjetski zvezi, povsod drugje imamo 'narod' kapitalistov.«

Taistega leta 1920 Marinetti v eseju »Onkraj komunizma« izjavi: »Narod ni nič drugega kot velikanska politična stranka.« Takšen strankarski status pa je bil seveda možen le, če so člani neke skupnosti – npr. naroda – bili uspešno interpelirani med člane politične stranke, ki naj bi politično predstavljala prav narod. A za razliko od razreda, kjer so somišljeniki npr. komunistične stranke, ki naj bi sicer po definiciji zastopala interese delavstva, a si je člane vseeno morala pridobiti, je »narod kot stranka« imel to pomanjkljivost, da vsak, ki se je rodil kot Italijan, zato še ni nujno tudi postal član nacionalne stranke oziroma naroda kot takšne stranke.

Ko govorim o estetskih revolucijah, imam v mislih zlasti avantgardna gibanja preteklega stoletja. Mislim, da je upravičeno razlikovanje na zgodnje, klasične ali historične avantgarde, ki jim sledijo neoavantgarde in končno avantgarde tretje generacije, ki so omejene na bivše in sedanje socialistične dežele v času njihovega prehoda iz socializma v postsocializem. Gre za obdobje od leta 1972 dalje – takrat nastanejo prve slike Komarja in Melamida v SZ – v večini primerov pa se to obdobje prične dosti kasneje: v Romuniji na primer šele leta 1991. Podobna različnost je značilna tudi za zaključno obdobje teh avantgard: na Madžarskem se npr. iztečejo nekoliko pred letom 2000, na Kitajskem pa trajajo do pričetka novega tisočletja in še malo dlje. (O tem gl. npr. Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley 2003.)

Če je pri neoavantgardah *nacionalna interpelacija* odsotna, pa se spet pojavi pri avantgardah tretje generacije, to je onih iz obdobja od leta 1972 do preloma našega stoletja – in torej tudi pri NSK. NSK sicer govori o totalitarizmu, nacizmu in komunizmu, a njegova prava in avtentična pozicija je tista, ki se izraža v diskurzu o narodu in ljudstvu. Povedano drugače, NSK se odziva na nacionalno interpelacijo, k uspehu katere v Sloveniji tudi sam bistveno prispeva. Nekaj podobnega se dogaja drugje. Vzemimo primer Kitajske iz osemdesetih let preteklega stoletja, o kateri zgodovinar Paul Clark zapiše: »Inovatorji v kitajski umetnosti, književnosti in kulturi na splošno iz časa po kulturni revoluciji – torej po letu 1976 – so si delili obvezujoče prepričanje z umetniki kulturne revolucije in njihovimi menedžerji. To je

bilo obvezujoče prepričanje v moč umetnosti in književnosti, da preoblikujeta življenje.« Isti pojav srečamo pri večini skupin in posameznikov, ki sodijo v tretjo generacijo avantgard, npr. kubanske («Generacija osemdesetih»), madžarske (Attila Kovács), romunske (pozni opus skupine subREAL), ruske (Erik Bulatov, Ivan Chuikov), ali vojvodinske avantgarde (Balint Szombathy).

Seveda pa nacionalna interpelacija ne izključuje razredne, ki je zvečine sploh prva oblika teh avantgard, ki pa imajo do razrednosti satiričen odnos ter jo uporabljajo za vse kaj drugega kot za lastno identifikacijo. Če torej razrednost vedno močnejše postaja predmet kritike in sarkazma, je nacionalnost v vseh primerih interpretirana in uporabljena kot nekaj zelo resnega, kot nekaj, s čimer se ne šalimo.

Po tem dolgem uvodu bom sedaj prešel na obravnavo estetske revolucije NSK. Moja temeljna teza je, da estetske revolucije zvečine izpeljejo avantgardna gibanja, ki zavestno stremijo k heteronomnosti ter nasprotujejo avtonomiji. Zvečine delujejo v sodelovanju ali vsaj v sozvočju s političnimi avantgardami. Skupaj z njimi izvajajo rekonfiguracijo čutnosti, ki sega na vsa področja življenja neke skupnosti.

V tej zvezi se prvo vprašanje, vezano na pravkar zaključeno obravnavo razrednosti in nacionalnosti, zastavlja kar samo po sebi: *Mar je gibanje NSK izpeljalo estetsko revolucijo, ki ni temeljila na razredu pač pa na narodu?* Vse kaže, da je bilo tako. Vzemimo kot primere izpostavljanje slovenstva, nacionalne države NSK, ki po svetu nastopajo tudi v vlogi neobstoječih ambasad nove države – republike Slovenije – ter nato postopna osamosvojitve države NSK, kjer slovensko interpelacijo počasi zamenjuje NSKjeva. V zadnjih nekaj letih se to uresničuje prek projekta »Države v času« in njenih državljanov ter njihovih akcij. Država v času in njeni podaljški – potni listi, zastave, prapori, našitki, itd. itd. – pa vsi hkrati nakazujejo še nekaj drugega, nekaj, na kar je opozoril Miško Šuvakovič: ko leta 1992 NSK odpre ambasado v Moskvi, vzpostavi s tem nov umetniški proces, ki še kar traja: razvije namreč nastavke za postmedijsko umetnost, ki ni več odvisna od materiala, pač pa se generira in regenerira sama oziroma s pomočjo sodržavljanov NSK ter njenih fenov.

Nacionalna interpelacija materializirana v NSK, ki živi kot vzporednica državi Sloveniji – je mogoče eden od tistih učinkovitih paradoksov, ki jih je tako domiselno uporabil NSK, ki je deloval kot resnično nacionalno gibanje. Kot sem ugotavljal že leta 2003, je NSK na ta način vzpostavljala fichtejansko binarno dialektiko, namreč ono, kjer se teza in antiteza nikdar ne srečata in nikdar ne doživita pomiritve. V ta kontekst sodi tudi uporaba tradicionalnega mesta nacionalne kulture: nekako do let 2000 je slovenska kultura v večini pogledov tradicionalna nacionalna kultura, ki dotlej ostaja neločljivo povezana s nacionalno politiko. V tem pogledu se Slovenija in njena kultura v ničemer ne razlikujeta od drugih postsocialističnih dežel sovjetskega bloka, tudi Slovenija namreč ob koncu osemdesetih ter pričetku devetdesetih let na mizo Evropske unije kot znak svoje širine in kultiviranosti vrže karte s podobnicami vzetimi iz zakladnice slovenske kulture: Sejalec, Slovenske Atene, Rdeči revirji, Krst pod Triglavom – vse to so učinkoviti izdelki, ki na pragu postmodernizma predstavljajo njegovo nekonfliktno sintezo, ki kot taka bolj sodi v transavantgardo kot pa v nezaključeni projekt modernosti.

Znana predhodnica tega dogajanja, ki jo med drugim omenjam zato, ker se jo poslužila tudi NSK, je trditev Josipa Vidmarja iz leta 1932, v kateri ta trdi, da bo Ljubljana postala naslednje Atene ali Firence in znana po svoji kulturi ter bo na ta način dosegla svojo prepoznavnost v svetu. Kar tu napoveduje Vidmar, se koncem osemdesetih in v začetku devetdesetih let preteklega stoletja v Sloveniji in s Slovenijo res tudi zgodi. Je pa zlasti NSK tisti, ki uresniči to idejo. Njegov desetletni razvoj zaznamujejo mednarodnost, globalnost in specifična izrazna sredstva, načini in tematika, ki so vsi artikulirani na način nacionalne interpelacije. Prav v tem navzkrižju se skriva ena od značilnosti NSK, ki jo je skupina (ali gibanje) izjemno dobro uporabila pri svoji umetniški produkciji. Ne le v Evropi pač pa na celem svetu ni umetniške skupine, ki bi tako učinkovito uporabila narodno interpelacijo in ki bi poleg tega to počela toliko časa.

#### 4.

5. decembra 1783 je Immanuel Kant objavil članek »Odgovor na vprašanje: kaj je razsvetljenstvo.« V njem se je spraševal kako identificiramo avtentično revolucijo, kaj je torej znak »obstoja nekega vzroka, permanentnega vzroka, ki je skozi samo zgodovino vodil ljudi po poti napredka.« ... Za Kanta, ugotavlja Michel Foucault, je ključnega pomena vrsta

drobnih dogodkov, ki osmišljajo revolucijo. Ali s Kantovimi besedami: »Ta dogodek, ... ne sestoji nemara iz pomembnih del ali hudodelstev, ki bi jih naredili ljudje, ... Ne: nič takšnega. ... Kaj pa je ta dogodek, ki torej ni 'velik' dogodek? Očiten paradoks je, če rečemo, da revolucija ni hrupen dogodek. ... Toda za Kanta to ni tisti vidik revolucije, ki ima pomen. Tisto, kar predstavlja dogodek z rememorativno, demonstrativno in prognostično vrednostjo, ni sama revolucionarna drama, niso revolucionarna dejanja, ne gestikulacija, ki jih spremlja. Pomemben je način, kako se revolucija prikazuje, način, kako jo vsenaokrog sprejemajo gledalci, ki v njej ne sodelujejo, temveč jo ogledujejo, ki ji prisostvujejo in ki, v najboljšem ali najslabšem primeru, pustijo, da jih potegne za sabo.« Nekaj takega opisuje Lenin: medtem ko piše revolucionarni članek, iz ulice pod seboj zasliši glasove in potem vpitje množice, ki si daje duška v svojem revolucionarnem navdušenju. Ko Lenin nato nekaj časa neuspešno poskuša nadaljevati s pisanjem, odloži pero ter odide še sam na ulico, rekoč da "je bolj zadovoljujoče in koristno deliti to 'izkustvo revolucije' kot pa o njem pisati.«

A naj se vrnem h Kantu, ki v nadaljevanju pravi: »Revolucija ... se lahko posreči ali ponesreči; je lahko tako polna gorja in grozodejstev, da bi se naklonjen človek, če bi lahko upal, da jo bo vdrugič srečno izpeljal, kljub temu nikoli ne odločil opraviti ta eksperiment za takšno celo.« Potemtakem – nadaljuje Kantovo misel Foucault – revolucionarni proces ni pomemben, ni važno, ali uspe ali se izjalovi, to nima nič opraviti z napredkom, ... Nasprotno, kar je smiselno in kar predstavlja znak napredka, je to, da je ob revoluciji prisotna, pravi Kant, 'želja po soudeležbi, ki meji skoraj na navdušenje.' V revoluciji ni važna revolucija sama, marveč tisto, kar se dogaja v glavah tistih, ki je ne delajo, ali ki vsekakor niso njeni glavni akterji, namreč odnos, ki ga imajo sami do revolucije, pri kateri aktivno ne sodelujejo.«

Kantu je francoska revolucija pomenila primer zgodovinskega dogodka, ki je povzročal estetsko navdušenje. V zvezi s francosko revolucijo se je Kant spraševal kaj je merilo revolucije. Kot sem omenil, je bilo po njegovem mnenju je to neko posebno navdušenje, ki se poloti ljudi.

Če potegnemo vzporednico z NSK, se vprašajmo: ali je NSK generiral podobno navdušenje kot revolucija o kateri piše Kant? Tako navdušenje je najprej generirala skupina Laibach,

nato pa NSK kot celota. A tu moramo biti previdni: ni vsako navdušenje, ki ga povzroči koncert rock glasbe, že navdušenje, ki ga ima v mislih Kant. A pri NSK je šlo za nekaj več: za entuziazem, ki je nastal na osnovi političnih stališč, ki so sicer izhajala iz Slovenije, ki pa so doživljale podoben odziv drugje po svetu. Indic nadaljnjega navdušenja je dejavnost ljubiteljev NSK, npr. »Prvi kongres državljanov NSK« v Berlinu leta 2010. Udeleženci NSK kongresov in celotne »superstrukture« NSK tu učinkujejo kot množica o kateri piše Kant. Se pa v primeru entuziazma v zvezi z NSK pojavi paradokсна zamejitev, ki ga pripelje nazaj v naročje trde« materialne države: ko namreč Huang Chine-Hung leta 2003 opisuje vlogo NSK vis-a-vis države NSK ter ob tem piše o statusu svoje lastne dežele, to je o Taivanu, se pripeti nekaj nenavadnega: Čeprav tajvanska država obstaja že desetletja, vseeno danes učinkuje v prvi vrsti kot simulakrum prave države. Tega danes ne predstavljata več niti Ljudska republika Kitajska niti Slovenija: ti dve sta medtem postali običajni in vsakdanji državi, s simboli in znaki, ki ju v ničemer ne razlikujejo od običajnih držav na različnih kontinentih. Tajvan nasprotno potrjuje ugotovitev, da je status države v prostoru in držav v času lahko kontinuirano tudi nekaj labilnega, efemernega in začasnega.

NSK je torej »država v času«, kot taka je gibanje, kot gibanje pa je del univerzalnega projekta avantgard 20. stoletja. Estetska revolucija, ki jo izpelje »NSK država v času«, ima več zornih kotov. Prvi je akt vzpostavitve, ki je najizrazitejši v gledališkem projektu NSK, oziroma je izražen v »Prvem sestrskem pismu« iz oktobra 1983 oziroma oktobra 1984: »Gledališče je država.« Prek tega zametka se NSK kasneje vzpostavi kot simulakrum države Slovenije. Posledično pričenno percipirati slovensko preteklost, razrednost in nacionalnost kot dele slovenske države, pa čeprav je ta hkrati država NSK. Drugi zorni kot revolucije je ključen: »NSK država v času« je simbolna tvorba, ki se prekriva z materializiranimi državami, ki pa – in to pogosto pozabljamo – na dolgo roko – v očeh zgodovine torej – so tudi same zlasti države v času: Karantanija (7. do 9. stoletje), dežela Kranjska (od leta 973 dalje), Dravska banovina (1929-41), republika SFR Jugoslavije (1943-1991), samostojna Slovenija (1991 in dalje) – to se le nekatere manifestacije tega, kar navadno brez pomisleka imenujemo »prava« država. NSK seveda ni edini, ki je povzročil nastanek nove države Slovenije ali ki je od začetka osemdesetih let nevede, po zvičajnosti uma torej, pomembno prispeval k njenemu nastanku in nato obstoju, je pa nedvomno pomemben igralec na tem polju državnosti. Je član koalicije voljnih oziroma član fronte, ki se je nekoč imenovala Osvobodilna, danes pa, ko

smo že vstopili v post-medijsko situacijo, pa je del medijske fronte oziroma široke koalicije raznovrstnih, pogosto tudi protislovnih grupacij. Zanj je značilna – spomnimo se Kanta – »želja po soudeležbi, ki meji skoraj na navdušenje.«

Naj nadaljujem s problematiko časa in naj zato citiram Inke Arns: »S poudarkom na gibanju je ponujena druga produktivno kategorija za definicijo prostora. ... Odnos med prostorom in časom je ključen odnos. Gibanje pomeni časovnost, to je, proizvede čas.« Poglejmo to zadevo od blizu, in ko rečem od blizu, mislim, s tem od nas samih, pri čemer pa si bom pomagal z delom *H geografiji umetnosti* (2008), ameriškega umetnostnega zgodovinarja Thomas DaCosta Kaufmanna, ki je izhajajoč iz primerov iz srednje- in vzhodnoevropskih dežel, kultur in držav vpeljal razlikovanje na provincialne in periferne kulture. Kultura tu seveda pomeni umetnost.

Prve ostanejo zamejene s svojo oddaljenostjo in neizdelanostjo v odnosu na osrednje kulture, medtem ko periferne kulture – čeprav te prav tako eksistirajo na robu centralnih kultur – Bukarešta vis-a-vis Berlin na primer, ali pa Stockholm vis-a-vis New York, ali Helsinki vis-a-vis Pariz – brez večjih težav presežejo svojo geografsko zamejenost ter uspešno konkurirajo osrednjim kulturam ter pogosto nanje tudi izvajajo neposreden kulturni vpliv. Ta perifernost je predpogoj za njihovo estetsko revolucionarnost ter za njihovo navdušenje, ki ga delijo s svojimi provincialnimi nečaki in strici, le da ti slednji nikdar ne pridejo niti v Pariz, niti ne v Berlin in ne v London, pač pa ostanejo doma, ujeti v svoje majhne in drobne spore, sanjave možnosti in zamujene priložnosti. Periferne kulture so potencialni povzročitelji estetskih revolucij, pa naj gre za zenitizem, vorticizem ali za kubofuturizem. V takih primerih se dogaja to, kar Inke Arns opiše z naslednjimi besedami: Skozi gibanje, to je fizično spremembo lokacije, od enega mesta do drugega in skozi od tod izhajajočo intelektualno preokupacijo z »duhovnim ozemljem drugega«, postanejo nove izkušnje možne, kar hkrati znova vodi do stvaritve »časa«. Vidimo, da tudi Arnsova trdi nekaj podobnega kot so trdili Lenin, Papini, Kant in Foucault, le da je pri njih šlo za povezane instance specifičnih potez estetskih avantgardnih gibanj.

Naj na tej točki končam. Kot je bilo morda razvidno iz povedanega, se na tej časovni točki in tem geografskem mestu pripoved o estetskih avantgardah šele pričinja, prek njih pa seveda tudi nadaljnja pripoved o estetskih revolucijah.