



NSK, IRWIN in Malevič
NSK, IRWIN and Malevich

Univerzalna transhistorična tipizacija avantgard Petra Bürgerja, ki jo sam uvidi kot razprto, je mogoča na podlagi njegovih izhodišč, če jo povežemo z definicijo temporalnosti avantgard Petra Osborna. Razmerje lahko preizkusimo na primeru več desetletij dejavnega avantgardnega kolektiva v povezavi z zgodovinsko avantgardo. Odločili smo se za primer manifestov NSK in IRWIN ter IRWIN-ovega zgodovinjena zgodovine Malevičeve umetnosti. Smrt je tako pri Maleviču kot pri IRWIN splet časov, ki omogoča prehod materialnega v idejno. Ugotovili smo, da tisto, kar Bürger imenuje umetniški material, obstaja kot z umetnostjo inicirana temporalizacija relacij. Glede na to je avantgardna montaža estetski način povezovanja, je idejni proces. Montaža kot atribut avantgarde je estetsko funkcionalizirana ideja.

AVANTGARDA, TEMPORALIZACIJA,
ESTETSKA FUNKCIONALIZACIJA,
MONTAŽA, MANIFEST,
SMRT, NEDOVRŠENO

The universal transhistorical typification of the avant-garde by Peter Bürger, which he himself presents as redefinable, is possible on the basis of his premises when related to the definition of avant-garde temporality by Peter Osborne. This relation can be examined in the example of decades of activity of an avant-garde collective in relation to a historical avant-garde. We decided on an example of manifestos by NSK and IRWIN and for IRWIN's historicizing of Malevich's art history. Both, Malevich and IRWIN consider death as an interlacing of times, that facilitates a transition from something material into something ideal. This led to the determination that art material, as Bürger calls it, exists as temporalization of relations, initiated by art. In this regard, an avant-garde assemblage is an aesthetical mode of inter-relations, it is a process of ideas. An assemblage as an attribute of avant-garde is an aesthetically functionalized idea.

AVANT-GARDE, TEMPORALIZATION,
AESTHETICAL FUNCTIONALIZATION,
ASSEMBLAGE, MANIFESTO,
DEATH, UNPERFECTED

Peter Bürger je 2014 v svoji zadnji knjigi *Po avantgardi* komentiral teorema lastne svetovno vplivne teorije avantgarde z ozirom na danes dejavne umetniške skupine. Ugotovil je, da še naprej obstajata avtonomna institucija umetnosti in prosto razpoložljiv umetniški material, soodvisnost teh dveh teoremov pa ostaja nepojasnjena (2014: 33).

Bürger je v *Teoriji avantgarde* že 1974, ko je njegova knjiga izšla prvič, določil mesto umetnosti v instituciji umetnosti tako, da je sistemu institucija umetnosti (kot delu družbe) podredil podsistem umetnost (kot del sistema institucija umetnosti). Avantgardni umetniki so kritiki obojega, s tem pa kritizirajo avtonomnost umetnosti in v družbo razpirajo oba, sistem institucija umetnosti in podsistem umetnost. Bürgerjeva teza je, da podsistem umetnost z zgodovinskimi avantgardami stopi v stadij samokritike (2017: 32). Umetnost postane prosto razpoložljiva za družbo kot material. Revolucionarna sprememba družbe v duhu izvorne tradicije umetnostnih avantgard bi se po njegovem zgodila, če bi umetnost postala del družbe zunaj institucije umetnosti.

Bürger se 2014 še vedno osredotoča na vprašanje avantgarde kot estetske forme. Opozarja na to, da je dediščina zgodovinskih avantgard razklana (2014: 7). Med sodobnimi avantgardnimi praksami opaza takšne, ki s svojo diferencirano poetiko ne zastopajo več za avantgardo izvorne samokritičnosti. Beremo pa tudi, da avantgardne umetniške prakse vsakič znova inicirajo proces razkrajanja normativne strukture institucije umetnosti, četudi ta iniciacija obstaja kot potencialnost (2014: 15).

Na ta način se v sodobnosti mehča avtonomija institucije umetnosti, prosto razpoložljiv umetniški material pa postaja mehko kanoniziran. Za razlikovanje med avantgardnimi praksami nekoč in danes se pri Bürgerju kot bistven izkaže odnos do institucije umetnosti. Nekoč so ji avantgardne prakse nasprotovale, danes so dejavne v njej. Zatrди

celo, da ni bil izpolnjen cilj avantgarde, da bi odpravila oz. povzdignila (Aufhebung, op. a.) umetnost v druge prakse življenja (2014: 11).

Bürger je avantgardne prakse umetnosti presojal s teoremoma, ki smo ju navedli na začetku. Za katera ugotavlja sam, da ne zadostujeta za univerzalno transhistorično tipizacijo umetniške avantgarde. Avantgarde namreč delujejo v mnogih med seboj družbeno in ekonomsko različnih okoljih. Ne razlikujejo se le druga od druge, pač pa se tudi ozirajo na različne konstelacije sistema institucija umetnosti. Zato je Bürger posebej izpostavil, da obstaja množica avantgard, v zvezi s katerimi ni mogoče izoblikovati enotnega stališča v raztrganem (gebrochenes Verhältnis, op. a.) obzorju časa (2014: 11, 15). Bürgerjeva teorija avantgard je odprta teorija.

Približali ji bomo najprej definicijo temporalnosti avantgard, ki jo je 2012 objavil Peter Osborne v članku *Temporalizacija kot transcedentalna estetika. Avantgardno, moderno, sodobno*. Izhodiščno razumevanje temporalnosti je enako pri Bürgerju in pri Osbornu: kot proces ustvarja začasne razlike v dinamično diferencirani enoti. Prav zaradi nje Bürger sistem institucija umetnosti obravnava v njegovi historičnosti. Osborne, ki Bürgerja spoštuje zaradi njegove vseživljenjske vloge za uveljavitev avantgardne umetnosti, opaža, da je v Bürgerjevi teoriji mogoče različne historične oblike institucije umetnosti uvidevati samo kot zaporedne. Osborne predlaga, da razumemo avantgardo kot transhistoričen pojav, ki sam po sebi zgodovini. To pomeni, da v njem »zgodovina ni le tudi o sedanjosti in prihodnosti (kakor tudi o preteklosti), pač pa je prvenstveno o tem« (31).

Zdaj se lahko obrnemo k vprašanju, kaj je za avantgardo umetniški material. Bürger je kot značilno formalno estetsko obliko avantgardne umetnosti opisoval montažo v njenih najrazličnejših oblikah: od kolaža kot zvrsti umetniškega dela preko politizacije sporočilnosti umetnosti

- 1** Laibach se ustanovi 1980 v Trbovljah.
- 2** Za ustanovno leto skupine IRWIN velja 1982, za ustanovni kraj pa Ljubljana.
- 3** Gledališče sester Scipion(a) Nasice je bilo ustanovljeno 1983 v Ljubljani. V različnih virih je ime skupine navedeno različno.
- 4** Do konsenza je prišlo v procesu priprav na razstavo NSK: *Od Kapitala do kapitala* (prvi večji galerijski retrospektivi del skupnosti umetnikov NSK), v Moderni galeriji v Ljubljani, 11. maj-16. avgust 2015. Kustosinja: Zdenka Badovinac.
- 5** Ustanovitve skupnosti umetnikov NSK ni mogoče vezati na en sam dogodek, pač pa gre za dialoški proces med ustanovnimi skupinami, ki se je začel oktobra 1983 s prvim srečanjem predstavnikov skupin Laibach in IRWIN z Draganom Živadinovim v stanovanju enega izmed ustanovnih članov Laibacha v Študentskem naselju v Rožni dolini v Ljubljani.
- 6** Vsaka izmed ustanovnih skupin je približno v času lastne ustanovitve ustvarila še izhodišnega zase.

do spajanja umetniškega dela s psihološkim, življenjskim ali družbenim kontekstom. Če sledimo Osbornu, pa je estetska konstanta avantgarde zgodovinenje.

Pokaže se nam, da umetniški material avantgarde ni prvenstveno materialni. Obstaja kot z umetnostjo inicirana temporalizacija relacij, ki spleta preteklost, sedanjost in prihodnost. Ugotavljamo, da je glede na slednje avantgardna montaža estetski način povezovanja teh časov, je proces. Kot taka je nematerialna, torej ideja. Montaža kot temporalizacija relacij ni estetsko formalni atribut avantgarde, pač pa estetsko funkcionalizirana ideja. Opozarjamo torej, da je mogoče Bürgerjevo odprto teorijo avantgarde dopolniti tako, da prosto razpoložljiv umetniški material, ki ga ponuja avantgarda, uvidimo kot idejo temporalizacije relacij, inicirano iz točke umetnosti.

Zaradi ilustriranja te trditve bomo preučili manifestnost in manifestativnost avantgardne skupnosti Neue Slowenische Kunst oz. krajše NSK. NSK je večinoma že tudi v korpusih gradiva različnih znanstvenih disciplin, predvsem pa v strokovni in poljudni publicistiki uveljavljen izraz za skupnost umetniških skupin in posameznikov, ki so v vzajemnih ustvarjalnih razmerjih od 1981 do danes. Skupine Laibach¹, IRWIN² in Gledališče sester Scipion(a) Nasice³ same sebe štejejo za ustanovne skupine skupnosti umetnikov NSK. (GSSN je razpuščeno. Njegovo mesto v NSK so zasedle druge enote, ki koreninijo v tem Gledališču.) 2015 so se zedinili⁴, da je ustanovno leto njihove skupnosti 1984⁵.

Manifestnih besedil NSK je več⁶. Iz *interne knjige zakonov: Konstitucija članstva in osnovne dolžnosti članov NSK* je prvo, ki zadeva skupnost, in ne posamezno skupino, in je datirano z »1985« (NSK: 4-5). Na tej ravni obstajajo še besedila, ki nimajo generativnega značaja, čeprav izražajo temeljne ideje. Med njimi je *Slavnostni nagovor ob otvoritvi*

razstave NSK, ki je bila razstava IRWIN v galeriji Equarna, od 16. septembra do 3. oktobra 1988 v Ljubljani (NSK: 8–10). Zapisan in povedan je bil »v imenu skupine IRWIN ob soglasju ostalih skupin NSK-ja« (NSK: 8). Poleg *Slavnostnega nagovora* bomo obravnavali še *Program skupine IRWIN*, ki ga je IRWIN datirala z »april, 1984« (NSK: 114). Tretje manifestno besedilo v tej obravnavi je *Uho izza slike*⁷, ki ga je oblikovala skupina IRWIN 1990 skupaj z Edo Čufer, članico NSK. V tej razpravi jih lahko povezujemo, ker se IRWIN v nobenem izmed svojih manifestov ali v zvezi z njim ni odrekla predhodnim.

Glede na našeta tri besedila, se v primeru NSK oz. IRWIN konfrontacija z avtonomno institucijo umetnosti 1984 najprej pokaže kot zavze-manje za permanentnost diktata kreacije, nato 1988 kot premeščanje umetnosti iz institucije umetnosti v življenje in še kasneje, 1990, kot upor proti dominaciji modela Zahodne države nad umetnostjo. Revolucionarna sprememba v družbi, za katero se zavzemajo, je 1984 opisana kot reafirmacija slovenske kulture na monumentalen – spektakularen način, 1988 kot oblikovanje človekove strasti za večnostjo in 1990 kot poimenovanje razlike med umetnostjo Zahoda in umetnostjo Vzhoda. To taksativno naštevanje prizadevanj je mogoče brati kot oris modernističnega okvirja, v katerem deluje NSK, in se le dotakne avantgardnega jedra njihove ustvarjalnosti, ki pa se mu posvečamo v nadaljevanju.

NSK oz. skupine v njem so ustvarile več odgovorov na to, kako oblikovati človeško večnost.⁸ V vse je vpisano večsmerno pojmovanje časa. Če ostanemo pri manifestih, ki jih obravnavamo, v njih razberemo dogmatično vztrajanje pri črpanju iz preteklosti za ustvarjanje prihodnosti. Povežemo lahko »preteklost kot edini horizont bodočnosti« (NSK: 114) iz 1984 s »spustili smo se v preteklost, da bi podvomili v sedanjost,« (NSK: 8) iz 1988 in z »razvoj [...] iz preteklosti bo potekal skozi prihodnost« (Čufer in IRWIN) iz 1990. V vseh treh trditvah je prisotna

7 Prvič objavljeno v avtorski publikaciji skupine IRWIN, ki je bila rezultat razstave *Kapital* v galeriji MoMa PS1, New York, 19. september–20. oktober 1991.

8 Vse ustanovne skupine sprejemajo kot naziv za svojo metodo ime retroavantgarda. Ime se naslanja na naslov Laibachove manifestacije *Ausstellung Laibach Kunst – monumentalna retroavantgarda* v Galeriji ŠKUC v Ljubljani 21. aprila 1983. Laibach uporablja retrospektivnost duhovnega pogleda kot pristop v likovni in glasbeni umetnosti ter kot družbeno gesto. Skupina IRWIN imenuje retro princip svojo metodo manipulacije z vidnim, s katero ustvarja likovna oz. vizualna dela. Za Gledališče sester Scipion(a) Nasice je bila retrospektivnost duhovnega pogleda izhodišče za retro gradnjo GSSN in kasneje retrogradizem, usmerjen v gradnjo umetnosti. Nasledilo ga je Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot (1987–1990), pri katerem je retrogradno nadomestil kozmokineticizem. Tega je nasledil Kozmokinetični kabinet Noordung (1991–2045) s telekozmozomom. Ultimativno rešitev je za slednjega ustvaril Dragan Živadinov, ki igralce po njihovi smrti nadomešča z biotransmiterji na Zemlji, povezanimi z umetniškimi sateliti v vesolju.

negacija sedanosti in afirmacija preteklosti. Sedanost ne ustreza umetniškim namenom, reafirmirati kulturo – 1984, ustvarjati novega človeka – 1988 – ali umetnost postaviti zunaj vpliva Zahodne države – 1990.

Prihodnost je ključna beseda v *Programu*: »IRWIN afirmira kontinuiteto slovenske preteklosti kot edini horizont bodočnosti« (NSK: 114). V *Ušesu izza slike* prihodnosti več ne vežejo na nacionalno, pač pa na regionalno: »Z Vzhodnim časom, ki je ohranjen v preteklosti, in Zahodnim časom, ki se je ustavil v sedanosti, moderna umetnost izgublja svoj pogonski element – prihodnost« (Čufer in IRWIN). To tudi konstituirajo: »Razvoj Vzhodnega modernizma iz preteklosti v sedanost bo potekal skozi prihodnost. Prihodnost je časovni interval, ki pomeni razliko« (Čufer in IRWIN).

Osborne temporalizacijo, ki zahteva točno določeno prihodnost, razume kot politično (32), politika pa je zanj kolektivna praksa reprodukcije ali transformacije celote družbenih razmerij (29). Estetika avantgarde je politični aspekt umetnosti, ker umetnost prispeva projekcijo možnega za estetiko. Umetnost funkcionalizira estetiko. A bistveno za avantgardo je, da se nahaja oz. da izstopa iz polja politične režimizacije družbenih razmerij. Za Osborna avantgarda obstaja zunaj tistega, kar definira politika, in od koder je (ločeno od tega, kako avantgarda operacionalizira samo sebe) videti avantgardo le v obzorju časa in prostora sistema institucija umetnosti, de-temporalizirano, naslonjeno na videz umetniških del (33-34). Torej kot dovršeno in predvsem materialno.

Takšno perspektivo na pozicijo avantgarde označi za »formalno vštetje« (34) v temporalnost institucije umetnosti. Vse, kar je novega v instituciji umetnosti, na ta način prispeva k ohranjanju vedno znova istega stanja. Ponavljanje novega je — ponavljanje. Osborne posebej opozarja, da gre za fiktivno, namišljeno (so)bivanje avantgarde v instituciji umetnosti. Avantgarda je konstrukcija potencialnih temporalnih

relacij (44). Opažamo, da so te relacije pri avantgardi v definiranju, niso pa definirane ali celo definitivne. Ni jih mogoče ponavljati, ker niso zaključene, dovršene. Ta pozicija je za Osborna edinstvena pozicija avantgardne umetnosti. V tej trditvi je blizu Bürgerju, ki vidi estetsko svobodo kot prispevek avantgarde v institucijo umetnosti. A Osborne svobodo, ki jo ustvarja avantgarda, opredeli bolj podrobno.

Skupina IRWIN v *Ušesu izza slike* govori o ravnanju s časom in za to ravnanje ponuja ideje, ne pa tudi (do)končne konstrukcije. Prihodnosti ne določi natančno, opisuje jo kot časovni interval. Cilji NSK oz. IRWIN v večih obdobjih in njim pripadajočih manifestih niso točno določeni. Večinoma so opisani kot nameni, usmeritve njihove akcije, in ne kot končna točka ali zadnje, zaključno dejanje. V *Programu* ni opisa načrtovane forme reafirmacije slovenske kulture, v *Slavnostnem nagovoru* ne zarisanega načrta za izboljššanega človekovega duha. Le v *Ušesu izza slike* izvemo, kakšno naj bi bilo ime Vzhodne umetnosti. Večinoma torej ne gre za manifeste, ki usmerjajo v nekaj, pač pa za manifeste, ki vodijo skozi sosledje sprememb. Pomembnejša od cilja je akcija.

Izpostavljamo, da se revolucionarnost zato vpisuje v akcijo samo, ne v cilj. Je procesualna, funkcionalna, ves čas pa duhovno estetska. V avantgardi je revolucija implicitna. Zaradi nedovršenosti lastnega načina deluje z avantgardo in na njo časovno, to je trajno. V manifestnih besedilih NSK oz. IRWIN se sprošča duhovno estetsko gradivo oz. material, da bi bil prosto razpoložljiv za spreminjanje sveta, medtem ko je estetsko formalna vloga teh besedil zanemarljiva. Samozadana naloga NSK oz. IRWIN je ustvarjanje niza idej, ki vodijo od spremembe do spremembe. Prosto razpoložljiv material, ki ga ustvarja avantgarda, v tem primeru ni estetsko formalno določen, da bi služil doseganju določenega cilja v razmerju do institucije umetnosti, kakor v zvezi z avantgardo definira Bürger.

9
Npr. skupina IRWIN svoj estetski način imenuje potencirani eklekticism. Med drugim ga razlaga kot vpoklic zgodovinske izkušnje ter vztrajanje pri stalni permutaciji načinov gledanja, reinterpreteracij in postvarjanj likovnih modelov preteklosti in sočasnosti.

Poudariti je potrebno, da pozornost NSK oz. IRWIN v tukaj obravnavanih manifestnih besedilih velja spreminjanju življenja, in ne podsistema umetnost, skozi katerega le vodi pot tega spreminjanja. Spremeniti je potrebno način, kako človek gleda na življenje in v njem umetnost, tj. način, kako človek živi. Da bi bil človek lahko še bolj oz. sploh človek, mora sprevideti vodniško vlogo umetnosti, ker ima umetnost v življenju nalogo, vezano na njegovo usodo. *Slavnostni nagovor* je jasen: »Vsaka umetnost je borbena, ker je uveljavljanje novega po novem človeku« (NSK: 9). Kdor hoče biti umetnik, »ne more živeti dvoje ali še več življenj hkrati. Temu umetnost ni zabava, ne postranski zaslužek, temveč življenjska pot in naloga. Življenja ni mogoče ločiti od umetnosti, med njima se napenja usodna povezanost, da mora biti eno začetek in konec drugega« (NSK: 9).

Govora je o umetnosti, ki nosi idejo spremembe človeka, torej o njeni estetski funkcionalizaciji, in ne o določeni estetski formi umetnosti. Takšna umetnost ni nujno nova,⁹ nov bo človek, zaradi ideje, ki jo prinaša v umetnost človekova življenjska potreba. In ta potreba je njegovo hrepenenje po več življenjskega časa. Nam pa se pokaže, da s spreminjanjem človeka estetska funkcionalizacija v primeru NSK oz. IRWIN neizbežno spreminja tudi samo sebe. Človek-umetnik hkrati spreminja potencialnost in njen izvor, saj je le-ta tukaj izključno umetnost. Novi procesi umetnosti pomenijo novega človeka za nove procese umetnosti za novega človeka za nove procese umetnosti, itd.

Avantgardna temporalizacija relacij je v tukaj obravnavanem primeru sama v sebi dinamična: življenjsko sedanost veže zdaj s preteklostjo umetnosti, zdaj s prihodnostjo znanosti, zdaj z multičasovnostjo družbene celote. Tako ustvarja množico različnih izhodišč in s tem načinov za estetsko funkcionalizacijo. Z vsako vezavo posebej daje posebne možnosti za nove relacije, v središču katerih je človek. Z vsako vezavo posebej ta človek stoji v posebnem spletišču časa.

Ideje NSK oz. IRWIN v navedenih manifestnih besedilih predstavljajo njihovo pojmovanje časa. Od 1988 to pojmovanje vodi čas v abstrakten univerzalen prostor večnosti, kjer ne bo več razčlenjen, razmejen na preteklost, sedanost in prihodnost. Pelje preko vozlišča preteklosti, sedanosti in prihodnosti, ki pa ima konkretno mesto, vezano na človeka. »Umetnost je primarno oblikovanje človekove strasti za večnostjo. Pozna dva globoka vira svojega nastanka: ljubezen in smrt. [...] Ljubezen je uresničen princip življenja, smrt pa je njegova usoda. [...] Wann immer wir Kraft geben, geben wir das beste, Leben heisst Leben (natančno po zapisu, op. avt.),« je sklep *Slavnostnega nagovora* (NSK: 10).

Smrt – človekova usoda, proti kateri poteka umetnikova borba – je tista, ki poveže preteklost s prihodnostjo. »Umetnost [...] predstavlja ritual preteklosti v afirmaciji smrti kot dinamičnega elementa znotraj življenja,« piše v *Programu* (NSK: 114). *Slavnostni nagovor* pa navaja smrt kot enega izmed dveh virov nastanka človekove strasti do večnosti. Prav tako je v *Slavnostnem nagovoru* trditev: »Duh je toliko življenje kot zgodovina« (NSK: 8). Življenje torej postane zgodovina preko smrti. Z zgodovino »skuša duh, naslanjaje se na svoje zgodovinske udejavitve, preprečiti izgube in škodo, ki bi nastala, če bi se nit nenadoma pretrgala« (NSK: 8). Da gre za nit sosledja človeških življenj, je jasno iz konteksta v besedilu.

Smrt je v tem sosledju vozil, ki poveže preteklost in prihodnost brez sedanosti. Smrt je konec življenja in začetek zgodovine. Povezuje posamično in obče. Nit, tj. človeška vrsta, se s smrtjo ne sme pretrgati. Univerzalno se ne sme izgubiti. NSK oz. IRWIN uveljavljajo smrt kot dinamični element znotraj življenja tako, da se v točki smrti ozirajo nazaj po zgodovini in jo vežejo na smoter večnosti, torej na čas, kakršen naj šele bo; nit naj se v smrti zavozlja v časovno zanko. Montaža kot temporalizacija relacij je v tem primeru estetska reprezentacija smrti.

10 Malevič je del svojega življenja vršil pomembno vlogo v državnih umetnostnih ustanovah. Njegov mrtvaški oder je bil v državnih ustanovi in njegov pogreb je potekal v skladu z državnim protokolom. V času njegove smrti je država Maleviča še predstavljala kot del svojega načrta. Dejansko pa se je Malevič temu izmaknil s predestinacijo ceremoniala svojega pogreba. Malevič je pred pogrebom počival v Hiši zveze umetnikov v Leningradu 1935. Ležal je v krsti, oblikovani v skladu z Malevičevimi modeli utopične arhitekture – arhitektoni ali planiti. Na pokrovu krste sta bila naslikana krog in kvadrat. Krsta je v vertikalnem prerezu ponazarjala Malevičev križ. Nad truplom je bila razstavljena Malevičeva slika *Črni kvadrat*. Razstavljene so bile še druge Malevičeve slike, poleg pokojnika pa sta bili postavljeni vazi z belimi lilijami. V rekonstrukciji skupine IRWIN je izvorna postavitev deloma reducirana.

11 4. triennale sodobne umetnosti U3 z naslovom *Tukaj in tam*, Moderna galerija, Ljubljana, 18. december 2003 – 31. marec 2004. Kustosinja: Christine Van Assche.

Smrt je vsakič znova smrt posameznika, konkretna smrt v določenem trenutku časa, zaradi katere je možna popolna neoblikovanost, nevpisanost v zgodovino, nevštetje v politično režimizacijo. Večnost je novo v starem, ki je preteklost. V smrti posameznega človeka se povežeta preteklost in prihodnost človeštva, brez sedanosti. V smrti je sedanost nič. Tako je vsaka smrt priložnost za spremembo potencialnosti življenja in njenega izvora. Kadar gre za smrt umetnika, je le-ta tudi nevštetje v formo institucije umetnosti. Je izhodišče spreminjanja umetnosti po potencialnosti novega temporalnega vozlišča. Smrt enega človeka kot priložnost za življenje vsega človeštva je revolucionarna, vsebuje potencial absolutne spremembe.

Kot manifestacijo te podmene prepoznavamo *Truplo umetnosti* (MG+MSUM), manifestacijo, ki jo je skupina IRWIN predstavila 2003. Je umetniška rekonstrukcija postavitve trupla Kazimirja Severinoviča Maleviča na mrtvaški oder,¹⁰ kakor jo je 1935 po pokojnikovem načrtu uredil Nikolaj Sujetin. *Truplo umetnosti* je bilo razstavljeno v okviru U3, trienala sodobne umetnosti v Ljubljani.¹¹ Galeristi so ga utemeljili takole: »Delo se nanaša na komentar nekega kritika, ki je vrsto posnetkov, reinterpretercij in apropiacij Maleviča označil za truplo umetnosti (v nasprotju z živo umetniško vrednostjo originala)« (MG+MSUM).

Že kot referenca na kritikovo opazko o usmrtovanju originala, je *Truplo umetnosti* tista razlika med preteklostjo in sedanostjo, ki ustvarja prihodnost. V sistemu institucija umetnosti je v splošnem kopiranje ali predelava originala odzemanje vrednosti umetniškega delu. Navedena kritikova perspektiva je perspektiva institucije umetnosti, perspektiva vštetja vedno novega, ki navsezadnje pripelje do naveličanosti zaradi ves čas istega.

Po estetskem sistemu skupine IRWIN pa *Truplo umetnosti* zastopa idejo o umetniku, ki je idejo svoje umetnosti prenesel čez prag smrti.

Malevičeva smrt je konec njegovega konkretnega življenja in hkrati začetek zgodovine njegovih umetniških idej. Zgodovina je prihodnost preteklosti njegovih del. Materialnost Malevičevih del je preteklost, na katero se naslanja duh, da bi preprečil izgube in škodo, ki bi nastala, če bi se sosledje idej pretrgalo. Med ta dela sodi tudi Malevičev pogreb.¹²

Opazamo, da je Malevič, čeprav mrtev, presegel svoj lastni načrt s tem, da je tisto, kar je načrtoval, ostalo nedovršeno. Njegov učenec Sujetin je v skladu z Malevičevo voljo poskrbel, da so bile del Malevičevega pogreba reprezentacije idej: Malevičeva dela in nenazadnje Malevičevo truplo. To truplo je bilo ultimativna materialna reprezentacija Malevičevega življenja, v katerem se je uveljavil niz idej o umetnosti oz. umetnost v življenju. Že na samem pogrebu pa se je ta niz izkazal kot nedovršen, saj so ga dopolnili Sujetinovi izdelki na sledi Malevičevih idej.

Skupina IRWIN ne permutira Malevičeve ideje v zvezi z njegovim pogrebom, torej je ne iztrošuje v ponavljanju, marveč s *Truplom umetnosti* tej Malevičevi ideji dodaja svojo. Ustvarja avantgardno montažo, za katero smo prej zatrdili, da je proces, ki ga inicira umetnost. Umetnost tukaj ni sredstvo, je način. Umetnost tukaj opredeljuje, ne izraža. Avantgardna montaža je estetski način temporalizacije relacij oz. estetsko funkcionalizirana ideja. Temporalizirajoča ideja je ideja skupine IRWIN o umetniku Maleviču, ki je svojo idejo umetnosti ponel čez prag smrti.

V manifestaciji *Truplo umetnosti* temporalizirajoča ideja sega v preteklost in uničuje razliko med preteklostjo in sedanostjo tako, da s preteklo umetnostjo nastalo zgodovino veže na nalogo večnosti. Temporalizirajoča ideja IRWIN je lahko dejavna prav zaradi Malevičevega pogreba kot umetniško inicirane ceremonije smrti, zaradi katere je Malevičeva umetniška ideja bolj živa od njenih reprezentacij. Zgodovino, ki jo je iniciral Malevič, IRWIN zgodovini tako, da postavlja

12

Malevič se je zavzemal za uničevanje materialnih ostankov preteklosti, kar je 1919 opisal v spisu *O muzeju*. Med drugim piše, ko predlaga opustitev materialnih eksponatov: »Življenje ve, kaj dela, in če si prizadeva uničevati, se ne gre vmešavati, ker bi z oviranjem le ustavili potovanje k novim začetkom življenja, ki se rojevajo v nas. Ko sežgemo truplo, ostane en gram pepela. [...] [M]nožica idej bo vstala in pogosto bodo bolj žive od dejanskih reprezentacij« (Groys: 26).

Truplo umetnosti v sistem institucije umetnosti kot za ta sistem nefunkcionalno umetnost. Kot manifestacijo nefunkcionalnosti temporalnosti institucije umetnosti, ki z vštetjem novega linearizira lastni čas. *Truplo umetnosti* živi zunaj temporalnosti sistema institucija umetnosti. Toda na avantgardni način zaživi samo, če je razstavljen v sistemu institucija umetnosti. Ker je *Truplo umetnosti* le v zvezi z njo mogoče prepoznati kot nedovršeno. Oba skupaj sta dinamično diferencirana enota, znotraj katere estetska funkcionalizacija ustvarja začasne razlike.

Bistveno je, da *Truplo umetnosti* uvidimo kot zazankanje časa v obzorju dogme NSK oz. IRWIN, da življenja ni mogoče ločiti od umetnosti – eno je začetek in konec drugega. Zato so razlike, ki jih ustvarja IRWIN s *Truplom umetnosti*, nove ideje za novega človeka. Večnost je pri NSK oz. IRWIN namenjena človeku. Ko Bürger pogreša kritičnost avantgardnih umetnikov do pozicije umetnosti v sodobni družbi, s tem pogreša voljo do sprememb institucije umetnosti. *Truplo umetnosti* je izraz kritičnosti skupine IRWIN do institucije umetnosti, vendar ne zaradi spreminjanja tega sistema. Spremeniti je potrebno človekovo življenje.

V procesu estetske funkcionalizacije skupina IRWIN neizbežno spreminja tudi samo sebe. Avantgardno je to, da se človek-umetnik želi spreminiti z umetnostjo. Medtem manifestacija, ki spreminja, po svoji materialnosti ostaja vedno ista. Po procesualnosti, s katero spreminja, pa prav zaradi spreminjajočega se človeka-umetnika obnavlja lastno potencialnost. Slednje je mogoče s ponovitvami razstav v sistemu institucija umetnosti, kjer so številne galerije in kulturna okolja referenčna mreža za različne temporalizirane vezave.

Vrnimo se h kritikovi opazki, na katero se po navedbi galeristov nanaša *Truplo umetnosti*. Izkazalo se je, da pozicija umetnosti v instituciji umetnosti – nasprotno od Bürgerjeve trditve – ni nujno predmet avantgardne kritike. Avantgarda tukaj kritizira enkratnost, pa naj

bo le-ta original ali takojšnjost. Svoje poslanstvo razteza skozi čas, v primeru NSK oz. IRWIN pa tudi praviloma takojšnjost nadomešča z večnostjo. Ta večnost je trajnost začasnega definiranja v nastajanju, kot večsmernega spleta procesov.

Estetsko funkcionalizacijo, ki jo IRWIN procesira s *Truplom umetnosti*, v obzoru v tej razpravi obravnavanih manifestnih besedil uvidevamo kot proces ustvarjanja trajnosti. Ta trajnost je tukaj potencialnost dovršenega v nedovršljivosti. Nedovršljivost je nepretrgani niz aktov, ki od spremembe do spremembe vodijo k večnosti. Prihodnost, ki jo inicira *Truplo umetnosti*, ni nedoločena količina časa, ki je pred nami. Je določena količina časa za nami, v preteklosti, ki pa se kaže pred nami. Takšna je zaradi človekove intervencije, zato ni enostavno zaključena enota časa (od ene do druge točke), pač pa ji je dodano delo, tj. borba proti usodi. Zato je dovršena (obdelana) s predstavitevijo iz trenutnosti v večnost. Ko človek intervenira v preteklost na umetniški način, ustvarja prihodnost.

Zaključimo. Ob koncu razvijanja svoje teorije je Bürger zapisal, da nam je avantgarda postala tuja. Institucija umetnosti danes »[m]anifestacije avantgardne umetnosti, ki naj bi spreminjale svet, prepoznavna kot umetniška dela in jim namenja izpostavljena mesta v muzejih moderne umetnosti« (2014: 11–12). Posledično hkrati s tem izginjata poimenovanje in definiranje manifestacij umetnosti za avantgardne. To pa drži samo takrat, ko prepoznavamo manifestacije avantgarde po estetsko formalnih atributih. 2012 Osborne definira zgodovinenje kot duhovno estetsko konstanto avantgarde. Mi izpeljujemo, da je avantgardo mogoče uvideti kot transhistorično polje temporalizacije prosto razpoložljivega umetniškega materiala, glede na estetsko funkcionalizirane ideje. Na primer IRWIN z manifestacijo *Truplo umetnosti* deluje v smeri izpolnjevanja avantgardnega cilja, kakor ga je uvidel Bürger.

To je: odpraviti oz. povzdigniti (Aufhebung, op. a.) umetnost v druge prakse življenja. IRWIN s *Truplom umetnosti* ustvari temporalnost, ki nosi idejni potencial povezovanja človekovega življenja z večnostjo. ♡

Literatura

- BÜRGER, PETER, 2017: *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- BÜRGER, PETER, 2014: *Nach der Avantgarde*. Weilerswist-Metternich: Velbrück Wissenschaft.
- ČUFER, EDA in IRWIN, 1994: The Ear behind the Painting. 1990. *Zemljopis vremena / Geography of Time*. Umag: Galerija Dante Marino Cettina. N. pag.
- GROYS, BORIS, 2008: *On the New. Art Power*. Cambridge-London: MIT Press. 23–42.
- NSK, 1991: *Neue Slowenische Kunst*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- OSBORNE, PETER, 2012: Temporalization as Transcendental Aesthetic. Avant-Garde, Modern, Contemporary. *The Nordic Journal of Aesthetics*. No. 44–45. 28–49.
- U3 | IRWIN, 2003. U3 | IRWIN: Truplo umetnosti | IRWIN – Ljubljana. Ljubljana: MG+MSUM. [<http://www.mg-lj.si/si/razstave/1702/u3-irwin/>]

Summary

As the world has known since the book *Theory of Avant-Garde* was published in 1974, Peter Bürger defines avant-garde through the inter-relations of the autonomous institution of art and freely disposed art material. He sees a revolutionary change in society when art becomes a part of said society outside an institution of art. In 2014, in the book *After Avant-Garde*, Bürger underlined the existence of many avant-garde movements. In relation to them it is impossible to design a unique statement, wherefore any theorising about them can only lean on a torn-apart temporality. Bürger's theory of avant-garde is an open theory.

We constructed a relation between it and a definition of avant-garde temporality by Peter Osborne, published in the 2012 article *Temporalization as Transcendental Aesthetics. Avant-garde, Modern, Contemporary*. Osborne suggests understanding avant-garde as a transhistorical phenomenon, which historicizes by itself. For him an avant-garde is a construction of potential temporal relations.

We noticed that in an avant-garde these relations are in the process of defining, but are not defined or definitive themselves. They cannot be repeated, as they are not completed, perfected. An avant-garde revolution inscribes itself into an action, not into a goal. It is a processual one, functional one, and throughout a spiritually aesthetical one. Revolution is implicit to the avant-garde: due to revolution's unperfected mode it works with an avant-garde and upon it on temporal terms, which means sempiternally. The art material of an avant-garde is not primarily a material one. It exists as a temporalization of relations, initialized by art. Therefore also an assemblage – Bürger sees it as a typical form of avant-garde – as a temporalization of relations

is not an aesthetically formal attribute of avant-garde, but an aesthetically functionalized idea.

This we examined in the case of manifestation *Corpse of Art*, with which the group IRWIN, in 2003, temporalized the history of Kazimir Severinovich Malevich's work. The temporalizing idea of this manifestation reaches into the past and annihilates difference between past and present by relating a history, which came into being by a past art, to a mission of eternity. This is possible because of death. Death is seen by both, Malevich and IRWIN, as an artistic motif and a fact of life at the same time. An assemblage as a temporalization of relations is in this case an aesthetic representation of death. A temporalizing idea appears as the idea by IRWIN about the artist Malevich, who carried his own idea of art over the threshold of death. In the spirit of a row of manifestos by the art collective NSK, to which the IRWIN belongs, this manifestation has released a potential of ideas on how to become a man with more life time. It proved itself that during this process the potentiality and its source, which is exclusively art, are changing at the same time. In this case, an avant-garde temporalization of relations was in itself a dynamic one.

IRWIN stages *Corpse of Art* in the system of art institution as a manifestation of the non-functionality of art institution's temporality. By including that which is new, an art institution linearizes its own time. When Bürger misses the critical attitude of avant-garde artists towards the art institution in contemporary society, he misses the will for changing it. The *Corpse of Art* is IRWIN's critical expression towards the art institution, but not with the aim of changing the system of it. What has to be changed is the man's life.

Lela Angela Mršek Bajda

Lela Angela Mršek Bajda works as a self-employed artist, writer, essayist, editor, and producer. She holds a university degree in Philosophy and Comparative Literature. She is currently working on her PhD thesis in Literary Theory at the Faculty of Arts, University of Ljubljana.