

AUSSTELLUNG! LAIBACH KUNST

Laibachove podobe gledalca zapeljujejo. Vseh štirideset let. Nihče ne ostane ravnodušen. Na eni strani fascinacija nad podobo, dramatičnostjo, močjo in spektakelskim učinkom. Na drugi strani pa nelagodje, ki ga producira skupek znakov in obloženost s simboli, kar krepi potujitveni učinek.

Laibach v svoji večmedijski praksi in celostni podobi uporablja domala vsa razpoložljiva izrazna sredstva: glasbene koncerte in performanse, video, slike, kseroks in grafike, kasete in plošče, publikacije, odrsko inscenacijo, koreografijo, rekvizite, imidž.

Ausstellung! Laibach Kunst je bil značilen klic k zgodnjim razstavam skupine Laibach. Tudi referenčno polje pričujoče razstave gre iskati prav v najzgodnejši umetniški praksi Laibach Kunst¹, zlasti v prvih dveh razstavah v Galeriji Škuc, leta 1982 in 1983. Zato nekaj pojasnil². To sta bila dogodka, ki sta trajala po en večer (od šestih popoldan do desetih zvečer) kot nekakšni *soirée*, privabili sta številno občinstvo in sprožili burne reakcije.

Ausstellung! Laibach Kunst (28. aprila 1982) je bila eksperimentalne narave, na njej se je praksa kseroks kolaža in montaže prepletla z bruitističnim koncertom. Na dogodek so opozarjali kseroks plakati s črnim križem v zobatem kolesu in vabilo, na katerem je bil Hitler, ki si ogleduje *Veliko nemško razstavo*, na hrbtni strani pa je bil programski tekst, kjer je bilo med drugim prvič napisano, da se umetnost in totalitarizem ne izključujeta, da je individualna umetniška svoboda iluzija in da gre za »Demaskiranje in rekapitulacijo režimske 'transavantgarde'«. Na razstavi je bila serija grafik na temo Rdečih revirjev in nekaj akrilnih slik, v ospredju pa je bila poleg velike podobe Laibachovega križa celostenska kompozicija iz črno-belih fotokopij, na kateri je bila čez multipliciranega »metalca« obešena klasična slika z motivom jelena. Za drugo razstavo, *Laibach Kunst – Monumentalna retroavantgarda* (21. aprila 1983) je bil natisnjen plakat z interpretacijo *Kofetarice* (slika Ivane Kobilce iz leta 1888) v kseroks obdelavi in montaži: na kavni skodelici je bil Laibachov znak (križ v zobatem kolesu). Ista podoba je bila tudi na vabilu, na zadnji strani pa je bil odlomek iz *Lučističnega manifesta* iz leta 1913 o zavračanju individualnosti, uporabi kopij in vseh zgodovinskih in sočasnih stilov. Spodaj pa razglas, da ta razstava »pomeni konec obdobja gibanja, iskanja, stilskih in estetskih izumov« in »je zrelejše, kritično ovrednotenje umetnosti«. Razstava je bila predvsem *hommage* Tomažu Hostniku, umrlemu članu skupine, poleg njegove avtoportretne slike je bil njegov lik v ospredju tudi na dokumentarnih fotografijah z Laibachovega koncerta na *Novem Rocku 82*. Poleg že znanih grafik je bila čez dvoriščna vrata obešena barvna slika »Rdeči metalec«, po prostoru pa tudi črno-bele izvedbe tega motiva. Sicer pa je bilo v razstavnih prostorih precejšnje število slik v tehniki olja z dodatkom medu, žita in katrana. Na razstavi so predvajali tudi polurni video *Documents of Oppression*, v katerem so Laibach in Marijan Osole-Max vpeljali značilnosti tehnike *cut-up*: postopke rezanja, transformiranja, kombiniranja, ponavljanja in montiranja »najdenih« posnetkov.

Tokrat se bomo izognili predstavljanju družbenega in kulturnega konteksta, povezav in referenčnega polja skupine Laibach³ in se posvetili bistvenim metodam in postopkom, ki

¹ Imeni Laibach Kunst in Laibach se pogosto uporabljata izmenično. Sama ime Laibach Kunst razumem zlasti kot vizualno prakso skupine Laibach, saj se je pojavljalo domala izključno v naslovih razstav.

² Več o razstavah in na njih predstavljenih delih v: Barbara Borčič, *Celostna umetnina Laibach. Fragmentarni pogled*. Založba */cf., Ljubljana, 2013.

³ Več o tem: Barbara Borčič, *Celostna umetnina Laibach. Fragmentarni pogled*.

označujejo tako njihov zgodnji opus kakor tudi pričujočo razstavo, ki ta opus reprezentira skozi (re)konstruiranje, ponovno uporabo in predrugačenje. Pri tem vpeljejo trojni princip, ki mu sledijo tudi reprezentacije z izbranimi motivi, materiali in tehnikami: tovarna, delavec, jelen / papir, platno, strešna lepenka / grafika, slika, ambient.

RETROAVANTGARDA

Strategija delovanja in predstavljanja skupine Laibach je bila že od začetka vezana na postavljanje specifičnega znakovnega sistema in na postopke metode *ready made* in *cut up*, podprte s taktiko provokacije in v spoprijemu z javno manipulacijo. Laibach je v svojo umetniško prakso vpeljal postopke apropiacije in montaže, sestavljal je kolaže in brikolaže in pri tem izkoristil možnosti fotokopirnega stroja, magnetofona in video naprav. Svojo metodo je poimenoval retroavantgarda, umetniško delo pa razumel kot stališče o umetnosti, družbi in politiki. Ta metoda, ki jo bistveno določata apropiacija in ponovna uporaba izbranih že izdelanih podob, izpostavi tematiko originala in kopije. Hkrati zadeva tudi vprašanje individualnega in kolektivnega, vzpostavlja kolektivno delo in zavrača individualnost ter vpelje anonimnost in uporabo psevdonimov.⁴

Laibachovi večmedijski projekti so demontaža in (re)montaža podob, besed, svetlobe in zvoka. Pri tem sopostavljajo raznovrstne vire in motive, ideološke in kulturne kode. Gre za kombiniranje v protislovju, združevanje »nezdružljivega«, plastenje pomenov, ki se nanašajo na umetnost, zgodovino in politiko. Njihovi projekti so odprt znak, ki nima statičnega pomena. Prežema jih dvoumnost in večznačnost, protislovje v njih se ne razreši. Včasih nas med množico učinkov preseneti tudi humor, ki je vtkan v prakso Laibach Kunst, vsaj tu in tam, recimo, ko so »s škarjami in selotejpom neprestano potujevali in montirali«⁵.

RE : KONS : TRUKT

Postopki, ki jih razstava ob častitljivi štiridesetletnici skupine Laibach v Galeriji P74 manifestira in reprezentira, pripadajo izhodiščnemu kedu in hkrati vpeljujejo določen zasuk. Laibach Kunst še naprej ostaja neuvrščena, neopredeljiva in enigmatična. Postavi (re)konstrukt: grafiko · sliko · objekt · kolaž · brikolaž · ambient. Z apropiacijo svojih lastnih zgodnjih podob »iz druge roke«, prilastitvijo prilastitve, uprizarja nekakšen simulaker simulakra. Ponovna uporaba podob neizogibno vpelje predrugačenje, zgostitev motivov je hkrati njihova premestitev. Na eni strani prenos, ponovitev in pomnožitev, na drugi intervencija, povečava in preobrat. Posegi so včasih grobi, drugič subtilni, vedno konceptualno premišljeni, a dvoumni: izločitev · zaznamek · remontaža.

⁴ »LAIBACH dela v timu (kolektivni duh), po vzoru industrijske produkcije in totalitarizma, kar pomeni: ne govori posameznik, govori organizacija. Naše delo je industrijsko, jezik pa političen.« (»LAIBACH. Pieta ali zvok revolucije ponoči«, pogovor (Aleks Lenard), *Mladina*, št. 31, 14. 10. 1982: 14. »Politika je najvišja in vseobsegajoča umetnost in mi, ki ustvarjamo sodobno slovensko umetnost, smatramo sebe za politike.« (*Problemi. Neue Slowenische Kunst*), 1985, št. 6.

⁵ Denimo, nekje sem našla Laibachovo hudomušno izjavo, da se je Jugoslavija začela razkrajati v postmodernizmu, ko je spoznala, da je pravzaprav eklektična retrotvorba in ne enodimenzionalna, homogena modernistična praksa.

Prihod Laibacha na sceno je zaznamovala prepoved, ki se je sklicevala na likovne podobe. Tudi poznejše kontroverzne nastope in prepovedi so v dobršni meri sproducirale podobe. Prva podoba je bila zgoščena v črnem križu (v zobatem kolesu) in moči znaka. Sledile so ji druge iz arzenala ikonografije Laibacha. Vrsta ikoničnih podob. Brikolaž simbolov revolucionarne preteklosti (partizanske grafike in pesmi) in medijskih simbolov slovenstva (knežji kamen, vršaci, jeleni, sejalec) so postavili ob kultne podobe socrealizma in nacikunsta, žanrsko in historično slikarstvo ob ruski umetniški eksperiment, Entartete Kunst in futurizem, podobe iz enciklopedij in medicinskih priročnikov ob imažerijo iz sočasnih filmov in revij. Tevtonsko, mitološko in arhetipsko atmosfero so priklicali zlasti z do pasu golima bobnarjema in s pokrivalom pevca, s trobento in lovskimi rogovi, gorami in jeleni ter z glasnimi fanfarami in udarci bobna.

Vsa dela, ki jih Laibach na pričujoči razstavi ponovno uporabi, so iz arzenala njihove zbirke apropiiranih podob in so bila predstavljena že na omenjenih prvih razstavah v Galeriji Škuc leta 1982 in 1983. Te podobe so različne, po motivu, tehniki in stilu. Vsem pa je bil skupen mehanizem nastanka, vzpostavitve in reprodukcije: dialektika asociacije in disociacije, poenotenja in ločevanja, integracije in delitve. Tako ali drugače, so bile produkt naročila in lahko rečemo, da jih je zmerom izdelal državni umetnik. Hkrati so bile reprezentacije nacionalne in kulturne identitete in so sčasoma dobile mitski značaj ter postale svojevrstne (državne, nacionalne, pop) ikone svojega časa. »Metalec« (Kovinar, Delavec) je bil narejen po modelu plakata za »Prvi kongres Saveza metalaca« leta 1945. Plakat je bil naročilo socialističnega sistema delovnega ljudstva in je reprezentiral herojskega delavca in udarnika⁶. Enako velja za industrijske prizore na temo Rdečih revirjev na grafikah Janeza Kneza iz šestdesetih let prejšnjega stoletja, ki so jih naročala podjetja za darila svojim delavcem in rudarjem ob upokojitvi. Sliko jelena (apropriacija: Sir Edwin Landseer, »The Monarch of the Glen«, oljna slika, 1851) pa je kot romantično vizijo škotskega višavja za jedilnico v londonski westminstrski palači naročil britanski parlament⁷. Na eni strani imamo torej proizvod socialistične in industrijske revolucije, na drugi emblem hierarhične kapitalistične družbe.

Laibach je te tri motive – tovarno, delavca in jelena – realiziral v pripadajočih tehnikah: v grafiki, kseroksu ali sliki. Vse je lahko po potrebi tudi reproduciral, sprva na roko ali s

⁶ Ta podoba je nazorno pričala o političnem in kulturnem kontekstu v Jugoslaviji v prvih letih po koncu 2. svetovne vojne, v času, ko je oblast predpisovala socrealistično smer v umetnosti po vzoru Sovjetske zveze.

⁷ Izbor te »aristokratske« in »arhetipske« podobe angleškega viktorijanskega slikarja ostaja precej nejasen, pa čeprav je bila v svojem času in tudi pozneje izredno popularna in množično reproducirana ter skomercializirana in uporabljena za marketinške znamke (denimo kot logotip za viski Glenfiddich), reklame, spominke in druge prodajne artikle. Kopije slike v grafični tehniki so bile vse od njenega nastanka na veliko v obtoku, danes pa na svetovnem spletu ponujajo njene tiskane verzije na zahtevo. Bolj zanimivo je, da je bila ta podoba že prej in pozneje tudi umetniško apropiirana oziroma citirana kot koncept in ideja o Škotski: nekoliko barvno spremenjeno kopijo je namreč že leta 1966 na pobudo galerista Roberta Fraserja naredil Peter Blake za Paula McCartneyja in s tem iz nje naredil pravo pop ikono. Dodal ji je tudi napis »After 'The Monarch of the Glen' by Sir Edwin Landseer. Sir Peter Blake. 1966.« Po njej pa je Peter Saville – umetniški vodja angleških glasbenih založb in oblikovalec ovitkov plošč skupin Joy Division, New Order in drugih – naredil grafiko z naslovom »After After Monarch of the Glen by Sir Edwin Landseer' by Sir Peter Blake« leta 2002 (ki jo je Laibach tudi že uporabil) in pozneje tudi tapiserijo in tako naprej in naprej so se vrstile tudi razno razne druge apropiacije. Hkrati originalna Landseerjeva slika, ki so si jo iz rok v roke podajali aristokrati, trgovci z umetninami in korporacije, očitno ostaja pomembna nacionalna ikona, ki reprezentira škotsko kulturno identiteto, saj si jo je Škotska narodna galerija v Edinburghu leta prizadevala dobiti v svojo zbirko, z obsežnimi prispevki posameznikov in institucij pa ji je leta 2017 odkup iz rok zasebne korporacije tudi uspel.

fotokopirnim strojem, zdaj pa z računalniškimi programi.⁸ Na pričujoči razstavi pa vidimo, da so ta razmerja med motivom in tehniko lahko tudi obrnjena: slika postane stenska tapeta, kseroks pa slika. Laibach s premestitvijo ustvarja podobe, z zgostitvijo dveh podob nastane tretja, sestavljena, ki napotuje k različnim vsebinam. Hkrati premestitev vzpostavi nova razmerja, prevrednoti podobo/predstavo in njeno pomenjenje.

Industrijski krik

Industrijski »krik«⁹ zaznamuje vso umetniško prakso skupine Laibach, vizualno, zvočno in performativno, je njen temeljni prepoznavni izraz¹⁰. Njihova podoba – zabriti in uniformirani, toge drže in jeklenega pogleda, odtujenega govora in pokriti s sistemom znakov – je zbujala različne reference in asociacije. Umetnost upora in totalitarizma, pesimizem intelekta in optimizem volje, totalna predanost in eksperimentalna vnema. Hkrati je industrijska produkcija s svojim ponavljajočim se ritmom, povečano produktivnostjo in razosebljajočim učinkom njihova stalnica tudi v produkcijskem smislu: mehanizacija proizvodnega procesa, kolektivni stroj, nadzorovani in odmerjeni gibi, repetitivni vzorci. Laibach je to tematiko reprezentiral v liku delavca ali v tovarniških in rudniških objektih v proletarskih in revolucionarnih Rdečih revirjih. Motiv »tovarne« je našel v grafikah Janeza Kneza iz šestdesetih let, jih apropiiral in označil, ponavljal in variiral, zmerom pa zaznamoval s svojim znakom ali imenom, najpogosteje s (anamorfičnim) črnim križem.

Na pričujoči razstavi Laibach te Knezove figurativne grafike ponovno uporabi in vanje intervenira. Tokrat odvzame fragment in mesto označi z rdečo linijo, pusti sled procesa. Fragment pa približa in poveča do nerazpoznavnosti, obrne perspektivo. Figurativni znakovni imaginarij je dekonstruiran in rekonstruiran v abstraktne kompozicije. Podoba zdaj ne pripada več istemu ikoničnemu redu/režimu upodabljanja, določa jo črno-bela geometrijska kompozicija, ki pripada svetu abstrakcije¹¹. S tem pokaže, da tisto, kar sprva vidimo in razpoznamo v referencialni vezanosti na stvarnost, ni zmerom tisto, kar dejansko je. Lahko je tudi diametralno nasprotno: samoreferencialna abstrakcija, ki razkriva slikovna dejstva, umetnikovo potezo in snovanje izraza¹².

⁸Laibach je s fotokopirno montažo (pozneje s sliko) »**Prohibited Reproduction**« leta 1981 najbolj nazorno vpeljal vprašanje reproduciranja in apropiacije: direktna prepoved, napisana zrcalno, je priklicala možnost prisvojitve, konkretne slike (René Magritte, »La reproduction interdite«, 1937) in vseh naslednjih. Seveda v svetu, kjer še ni bilo avtorskih pravic, prepovedi in sankcij.

⁹ Grafika »Krik« iz leta 1980 je ena prvih Laibachovih podob in apropiacij: Človeška figura (Edvard Munch: »Krik«, litografija, 1895) je postavljena v industrijsko okolje (Janez Knez: »Trboveljska cementarna«, 1964), spodaj na črni površini pa je z veliki črkami izpisano LAIBACH. Grafiko hrani zbirka Moderne galerije.

¹⁰ Na svetovnem glasbenem prizorišču so veljali za predstavnike industrijskega rocka ob boku s skupinami Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, Psychic TV, Test Department in Einstürzende Neubauten. Sami so že zgodaj zapisali: »Laibach od vsega začetka uporablja provokacijo do konzumentov (slike, zvoka) Laibach produkcije, provokacijo na revoltiranost odtujene zavesti (ki si mora nujno iskati nasprotnika). Laibach združuje bojevnike in nasprotnike v izraz krika statičnega totalitarizma.« (»LAIBACH KUNST – PISMO«, *GM*, št. 2, 5. 11. 1982)

¹¹ Tudi Janez Knez, katerega dela so kot najzgodnejša prišla v drobovje apropiacijskega postopka Laibach Kunst, je v svojem delu eksperimentiral in iz realističnih prikazov industrijskih arhitektur in pokrajin s ponavljanjem in variiranjem motivov prešel na reducirano in abstraktno podobo s sistemom črno-belih geometrijskih ploskev. Sočasno je delal slike in grafike z različnimi motivi in v različnih stilih oz. likovnih pristopih, enkrat v socrealistični maniri, drugič kot geometrijsko abstrakcijo. (Prim. Breda Škrjanec, Topografija življenja, v *Janez Knez*, raz. kat., MGLC, 2015.)

¹² Ta učinek je prav podoben tistemu, ki nastane s povečavo delov slik starih mojstrov, od Tiziana in El Greca do Rembrandta in Goye. Raziskovalci in umetnostni zgodovinarji v detajlu zmerom odkrijejo abstraktno podobo in ta lahko razkriva umetniško moč, inovacijo in mojstrsko obvladovanje slikovnega podajanja.

Tovarna

Tovarna, delavec in jelen so osnovni motivi razstave (enako kot referenčnih zgodnjih razstav), so tudi teme, koncepti in retorične figure – od metafore in alegorije do primerjave in metonimije –, so pa tudi čisto zaresne in konkretne reči, stvar življenja in ustvarjanja.

Osrednji motiv tokratne razstave je zgoščen v tovarni. Kot »Laibach Kunst Machine« je tovarna pravzaprav temeljni označevalec njihove prakse na več ravneh in v več aspektih – kot materialen industrijski objekt, kot abstraktno-konkreten produkcijski prostor in proces ter kot večpomenska komponenta razstave: v liniji mesto-industrija-produkcija-delo-delavec-akcija-revolucija-gibanje-država-svoboda-umetnost...

Za temo »tovarne« bi lahko našli številne reference, vse od industrijske revolucije in socialistične politično-ekonomske ureditve, v okviru katere je umetnosti pripadalo pomembno simbolno mesto, pa do umetniških tovarn (Andy Warhol: *The Factory*), umetniških tekstov (Kazimir Malevič: *Bog ni zapustil prestola: umetnost, cerkev in tovarna*), sodobnih muzejev (Tate Modern) in ateljejskih kompleksov (Tovarna Rog). In naprej, od umetniških del (Andrzej Wajda: *Marmorni človek, Železni človek*; John Lennon: *Working Class Heroe*) do glasbenih strojev (*The Machines, The Work*) in založb (Factory Records), industrijskega zvoka/rocka in njegovih tehnoloških aspektov in izpeljav.

Odločilna pa je gotovo tudi bolj osebna in bližnja izkušnja kraja, od koder skupina Laibach izvira in kjer se je leta 1980 tudi ustanovila: Proletarske Trbovlje in Rdeči revirji s svojo industrijsko pokrajino in revolucionarno preteklostjo, tovarniškimi in rudniškimi objekti in zgodovino upora. Mesto, »kjer je dozorel sodobni industrijski delavec z razvitim občutkom razredne pripadnosti ... To mesto nas je zgradilo in mi nadaljujemo revolucionarno tradicijo.«, so izjavili v televizijskem intervjuju leta 1983¹³.

Poleg upodobitev, tovarna nastopa tudi v njihovih pesmih in skladbah vse od začetka, to so, denimo, »Tovarna«, »Tovarna C19«, »STT« (Strojna tovarna Trbovlje) in »Resistance is Futile«. Tovarna, pravijo, je »katedrala« življenja in dela – je pravzaprav življenje samo v vseh svojih razsežnostih nenehnega gibanja in cikličnega ponavljanja. Shematizirana in hkrati prepoznavna reprezentacija tovarne s svojo oblikovno lepoto pa je postala vizualna materializacija ideje in poetični znak razstave.

TOVARNA

tvoja lepota, tovarna,
je kot rezilo; vdam se,
oblaki pa švigajo
in se smeji

(Tomaž Hostnik, 1981)

Barbara Borčič

¹³ TV Tednik (novinar Jure Pengov), TV Ljubljana, 23. 6. 1983, objavljeno v: Laibach, *Documents of Oppression, Punk Problemi*, 1983, št. 10/11. Skupina Laibach si je ta TV prispevek prilastila kot svoj video in ga poimenovala »XY-nereseno«.