

Koha për një shtet të ri.
Disa thonë që atje mund ta gesh lumturinë

© 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100



Irwin

State in Time

Shteti në kohë

IRWIN
State in Time

Katalogu i ekspozitës publikohet nga ana e Galerisë Kombëtare të Kosovës, Agim Ramadani, 360, 10000 Prishtinë, Republika e Kosovës

10 Shtator - 10 Tetor 2019

The catalog of the exhibition is published on behalf of National Gallery of Kosovo, Agim Ramadani, 360, 10000 Prishtina, Republic of Kosovo

September 10 - October 10, 2019

Botues / Publisher

Galeria Kombëtare e Kosovës
National Gallery of Kosovo

Tekstet / Texts

Eda Ćufer
Mladen Dolar
Boris Groys
IRWIN
Jonah Westerman
Slavoj Žižek

Përkthimi/ Translation:
Ardian Haxhiu

Dizajni / Design
Trembelat

Shtypi / Print
Shtypshkronja Iliri

Të gjitha veprat © dhe konsiderata e artistit / All artworks © and courtesy the artist, unless otherwise stated

Të gjitha të drejtat janë të rezervuara. Asnjë pjesë e këtij libri nuk guxon të riprodhohet, të ruhet në sisteme ripërdorimi e as të transmetohet në asnjë formë ose mënyrë, elektronike, mekanike, fotokopje, të incizuar, e tjera, pa lejen paraprake të botuesit.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise without prior permission of the publisher.

IRWIN would like to thank to Zdenka Badovinac, Eda Ćufer, Mladen Dolar, Boris Groys, Anton Vidokle, Jonah Westerman and Slavoj Žižek for allowing us to print these texts in this publication.

VITI -YEAR 2019

KATALOGIMI NË BOTIM - (CIP) - ISBN

BIBLIOTEKA KOMBËTARE E KOSOVËS
"PJETËR BOGDANI"

EKSPOZITA DHE KATALOGU JANË REALIZUAR ME MBËSHTETJE NGA MINISTERIA E KULTURËS, RINISË DHE SPORTEVE

THE EXHIBITION AND CATALOGUE ARE SUPPORTED BY THE MINISTRY OF CULTURE, YOUTH AND SPORTS



SPONZOR MEDIAL MEDIA SPONSOR



Stafi i Galerisë Kombëtare të Kosovës
National Gallery of Kosovo staff
Arta Agani, drejtoreshë - director; Zeni Ballazhi, kurator - curator; Mexhide Maxhuni, zyrtare për financa - financial officer; Lirije Buliqi, zyrtare e lartë administrative - senior administrative officer; Naim Spahiu, kordinator për ekspozita - coordinator for exhibitions; Engjell Berisha - koordinator per projekte nderkombetare/ coordinator for international projects
Enver Bylykbashi, fotograf profesional - professional photographer; Skender Xhukolli, teknik për ekspozita - exhibition technician; Rahman Bislimi, teknik për ekspozita / mirëmbajtës i objektit - exhibition technician / building caretaker; Xhevat Rrahimi, kujdestar i sallës ekspozuese - exhibition hall attendant; Valdet Sylja & Mentor Abdullahu, roje nate - security guards



Nsk shteti në kohë Eda Čufer & IRWIN	08
NSK State in Time Eda Čufer & IRWIN	12
Es gibt keinen staat in Europa Slavoj Žižek	18
Es gibt keinen staat in Europa Slavoj Žižek	20
NSK: Nga Socializmi hibrid në Shtet Universal Boris Groys	24
NSK: From Hybrid Socialism to Universal State Boris Groys	46
Utopitë Kontestuese: Kolektiviteti individual dhe Hibriditeti i përkohshëm në shtetin NSK në kohë Jonah Westerman	68
Contesting Utopias: Individual Collectivity and Temporal Hybridity in the NSK State in Time Jonah Westerman	94
Është koha për rishqyrtim të shtetit: Të shtetit NSK Eda Čufer	120
It is time to rethink the state: On NSK State Eda Čufer	138
Shteti i artit Mladen Dolar	152
State of Art Mladen Dolar	176
NSK in Venice NSK në Venedik	198

NSK Embassy Moscow Ambasada e NSK-së në Moskë	202
NSK Passport Offices Zyrja për pasaporta e NSK-së	208
NSK Pavilion Venice Pavijoni i NSK-së në Venedik	212
NSK Consulate Umag Konsulata e NSK-së në Umag	216
NSK Electronic Embassy Ambasada elektronike e NSK-së	220
NSK Garda NSK Garda	224
State Exhibition of NSK State in Time Ekspozitë shtetërore e NSK Shtetit në kohë	238
From NSK Folk Art collection Nga koleksioni i NSK arti folklorik	240
NSK Passport Holders Bartësit e pasaportave të NSK-së	248
NSK Processions Procesionet e NSK-së	252
State in Time posters Posterët e shtetit në kohë	258
First NSK Citizens Congress Kongresi i parë i qytetarëve të NSK-së	268
NSK State Pavillion Pavijoni i shtetit të NSK-së	274
Ekspozita Prishtinë Exhibition Pristina	282

NSK shteti në kohë

Eda Čufer & IRWIN

Retro avangarda është veprimi themelor artistik i Neue Slowenische Kunst dhe është e bazuar në kushte ku traumat e së kaluarës ndikojnë në të tashmen dhe se e ardhmja mund të shërohet vetëm duke u kthyer në konfliktet fillestare. Arti bashkëkohor ende nuk e ka tejkaluar konfliktin që është shkaktuar nga asimilimi i shpejtë dhe efikas i lëvizjeve historike avangarde në sistemet e shteteve totalitare. Perceptimi jonë i avangardës si një fenomen themelor i artit të shekullit të 20 është i ngarkuar nga frika dhe nga paragjykimet. Në një rën anë kjo periudhë është e lavdëruar dhe e mitizuar ndërsa në anën tjetër abuzimet, kompromiset dhe dështimet llogariten me pedantri burokratike për të na kujtuar se ky iluzion madhështor nuk do të duhej të përsëritej.

Neue Slowenische Kunst - si Art në imazhin e shtetit - ringjall traumat e lëvizjeve avangarde duke u identifikuar me të në fazën e asimilimit të tyre në sistemet e shteteve totalitare. Dimensioni më i rëndësishëm dhe në të njëjtën kohë shumë traumatik i lëvizjeve avangarde është se ata veprojnë dhe krijojnë brenda një kolektivi. Kolektivizmi është pika ku përplasen filozofia progresive, teoritë sociale dhe militarizmi i shteteve bashkëkohore. Çështja e kolektivizmit, p.sh. çështja se si të organizohet komunikimi dhe të mundësohet bashkëjetesa e individëve të ndryshëm autonom në një komunitet mund të zgjidhet në dy mënyra të ndryshme. Shtetet moderne vazhdojnë të preokupohen me çështjen se si të kolektivizojnë dhe socializojnë individin, ndërsa lëvizjet avangarde mundohen të zgjidhin çështjen se si të individualizohet kolektivi. Lëvizjet avangarde tentuan të zhvillojnë organizma social autonom në të cilat lirshëm mund të zhvillohen dhe të përcaktohen karakteristikat, nevojat dhe vlerat e individualizmit të cilat nuk mund të

përfshiheshin në sistemin e një shteti formal. Kolektivizmi i lëvizjeve avangarde kishte një vlerë eksperimentale. Me rënien e lëvizjeve avangarde, pikëpamjet konstruktive shoqërore në art u rrëzuan, gjë që shkaktoi ikjen sociale të modernizmit ortodoks dhe rrjedhimisht sjelli krizë në vlerat themelore në periudhën e postmodernizmit.

Grupi Neue Slowenische Kunst përcakton kolektivizmin e saj në kuadër të një shteti autonom, si veprime artistike në kohë ku të gjitha procedurat tjera hapësinore dhe materiale të krijimit artistik janë të nënrenditura. Kjo do të thotë se procedura e dekonstruktimit dhe e analizës së formave dhe situatave të kaluara funksionon si krijues i kushteve të reja për zhvillimin e individit në kuadër të një kolektivi. Një nga qëllimet e Neue Slowenische Kunst është të vërtetojë se abstraksioni i cili në përbërësin e tij themelor filozofik (suprematizmin), shpjegon dhe përjashton gjuhën politike të kulturave globale nga gjuha dhe kultura e artit. Përmban një program shoqëror të përshtatshëm për nevojat e njeriut modern dhe të komunitetit. Shteti NSK në kohë është një organizëm abstrakt, një trup suprematist, i instaluar në një hapësirë të vërtetë shoqërore dhe politike si një skulpturë që përfshinë ngrohtësinë e trupit, frymën dhe punën e anëtarëve të saj. NSK diskuton statusin e një shteti jo në teritor, por në mendje, kufijtë e të cilit janë në një gjendje fluksi në përputhje me lëvizjet dhe ndryshimet e trupit kolektiv simbolik dhe fizik.

1992

Shteti NSK në kohë
është një organizëm
abstrakt, një trup
suprematist,
i instaluar në një
hapësirë të vërtetë
shoqërore dhe
politike.

NSK State in Time

Eda Čufer & IRWIN

Retro avant-garde is the basic artistic procedure of Neue Slowenische Kunst, based on the premise that traumas from the past affecting the present and the future can be healed only by returning to the initial conflicts. Modern art has not yet overcome the conflict brought about by the rapid and efficient assimilation of historical avant-garde movements in the systems of totalitarian states. The common perception of the avant-garde as a fundamental phenomenon of 20th century art is loaded with fears and prejudices. On the one hand this period is na vely glorified and mythicized, while on the other hand its abuses, compromises and failures are counted with bureaucratic pedantry to remind us that this magnificent delusion should not be repeated.

Neue Slowenische Kunst - as Art in the image of the State - revives the trauma of avant-garde movements by identifying with it in the stage of their assimilation in the systems of totalitarian states. The most important and at the same time traumatic dimension of avant-garde movements is that they operate and create within a collective. Collectivism is the point where progressive philosophy, social theory and the militarism of contemporary states clash. The question of collectivism, i.e. the question of how to organize communication and enable the coexistence of various autonomous individuals in a community, can be solved in two different ways. Modern states continue to be preoccupied with the question of how to collectivize and socialize the individual, whereas avant-garde movements tried to solve the question of how to individualize the collective. Avant-garde movements tried to develop autonomous social organisms in which the characteristics, needs and values of individualism, which cannot be comprised in the

systems of a formal state, could be freely developed and defined. The collectivism of avant-garde movements had an experimental value. With the collapse of the avant-garde movements, social constructive views in art fell into disgrace, which caused the social escapism of orthodox modernism and consequently led to a crisis in basic values in the period of postmodernism.

The group Neue Slowenische Kunst defines its collectivism within the framework of an autonomous state, as artistic actions in time to which all other spatial and material procedures of artistic creation are subordinated. This means that the procedure of the deconstruction and analysis of past forms and situations functions as the creator of new conditions for the development of the individual within the framework of a collective. One of the aims of Neue Slowenische Kunst is to prove that abstraction, which in its fundamental philosophic component - suprematism - explains and expels the political language of global cultures from the language and culture of art, contains a social program adequate to the needs of modern man and community. The NSK state in time is an abstract organism, a suprematist body, installed in a real social and political space as a sculpture comprising the concrete body warmth, spirit and work of its members. NSK confers the status of a state not to territory but to mind, whose borders are in a state of flux, in accordance with the movements and changes of its symbolic and physical collective body.

1992

The NSK state in
time is an abstract
organism,
a suprematist body,
installed in a real
social and political
space.

**ES GIBT KEINE
IN EU**

N EN STAAT

ROPA Slavoj
Žižek

Es gibt keinen staat in Europa

Slavoj Žižek

Për shumë vite në mitologjinë e krahut të majtë (dhe jo vetëm në të), shteti shfaqej si burimi kryesor i së keqes, si një i vdekur i gjallë që thithte trupin e komunitetit.

Makineria shtypëse ideologjike e shtetit u paraqit si proces i mbikëqyrjes dhe i mbajtjes së disiplinës, si forcë e blinduar duke foruar trupin e shëndetshëm të komunitetit. Perspektiva utopike, e cila prej tani hapej drejt dy krahëve, atyre të majtë radikal si dhe krahut të djathtë antiliberal, ishte abolimi i shtetit ose nënshtrimi i tij ndaj komunitetit.

Përvojat e sotme, të përmbledhura në një fjalë “Bosna”, na vë përballë me realitetin e kësaj utopie.

Ajo që ne jemi dëshmitarë që është duke ndodhur në Bosne është pasojë e drejtpërdrejtë e shpërbërjes së autoritetit shtetëror ose nënshtrimit të saj në lojën e pushtetit mes bashkësive etnike - ajo që mungon në Bosne është një autoritet i unifikuar shtetëror dhe i ngritur mbi mosmarrëveshjet etnike. Një tendencë e ngjashme mund të vërehet edhe në Serbi, ku përsëri kemi të bëjmë me një shtet që nuk bazohet në konceptin modern të kombësisë, por është bashkuar me përzjerjet etnike para shtetërore dhe si pasojë e kësaj në Kosovë paradoksalisht në të njëjtin territor bashkëjetojnë dy shtete: autoriteti shtetëror serb dhe agjencitë para-shtetërore të Republikës së Kosovës. Lëkundja e vjetër e majtë drejt sundimit të ligjit dhe rendit kanë dalë ballë për ballë me të vërtetën e vet, që manifestohet në Bosne dhe Serbi, ku komandantët lokal të pa mbikëqyrur po plaçkisin, vrasin dhe po zgjidhin problemet e tyre private. Pa marrë parasysh nga pritet tona, është e qartë se nuk ka asgjë çliruese me shkeljen e autoriteteve shtetërore - përkundrazi: ne ballafaqohemi me korrupsionin dhe lojën e pandërgjegjshme të

interesave lokale të cilat nuk janë më të mbrojtura nga ligjet formale.

Në një lloj kuptimi, “Bosna” është thjesht një metaforë për Evropën në tërësi. Evropa është afër të bëhet një shtet pa-shtetësi ku mekanizmat e shtetit po humbin karakterin e tyre detyrues. Autoriteti i shtetit po gërryhet nga lart prej rregulloreve transeuropiane që vijnë nga Brukseli nga lidhjet ekonomike ndërkombëtare dhe së fundi nga interesat lokale dhe etnike, ndërkohë që asnjëra prej këtyre elementeve nuk është aq e fortë sa për të zëvendësuar plotësisht autoritetin shtetëror.

Kështu, Etienne Balibar ka etiketuar në mënyrë të përshtatshme situatën aktuale që është në Evropë me sintagmën “Es gibt keinen Staat in Europa” (“Nuk ka asnjë shtet në Evropë”).

Nga tërë kjo është e rëndësishme të vërejmë atë që në shikim të parë duket një përfundim paradoksal por shumë i rëndësishëm se: koncepti i utopisë sot ka bërë një kthim të madh - energjia utopike nuk është më e drejtuar drejt një komuniteti pa shtetësi, por drejt një shteti pa komb i cili nuk do të ishte më i bazuar në një bashkësi etnike dhe në territorin e saj, prandaj në të njëjtën kohë drejt një shteti pa territor, drejt një strukture të pastër vartificiale të parimeve dhe autoritetit i cili do të shkëputej nga kërthiza e origjinës etnike, indigjenca dhe rrënjët.

Sa i përket artit, sipas definicionit është përçarëse në lidhje me institucionet ekzistuese, çdo art që sot dëshiron të jetë deri në nivelin e caktimit të saj duhet të jetë një art shtetëror në shërbim të një vendi që akoma nuk ekziston. Arti duhet të braktisë privatësinë e tij, që duken se janë të izoluara nga mekanizmat e autoritetit dhe ku vullnetarisht duhet të bëhen një pjesë e vogël në tërë këtë makineri, një shërbëtor i Leviatanit të ri, që është duke thirrur si një xhind nga shishja.

Koncepti i utopisë sot ka bërë një kthim të madh - energjia utopike nuk është më e drejtuar drejt një komuniteti pa shtetësi.

Lubjanë, 1993

Es gibt keinen staat in Europa

Slavoj Žižek

For many long years in left-wing (and not only left-wing) mythology the State appeared as the original source of Evil, as a living dead sponging off the body of the community. The repressive, particularly ideological machinery of the State was presented as the process of supervising and maintaining discipline, as armour shaping the healthy body of the community. The utopian perspective, which henceforth opened up towards both the radical left-wing as well as the antiliberal right-wing, was the abolition of the State or its subordination to the community.

Today's experience, summed up in the word "Bosnia", confronts us with the reality of this utopia.

What we are witnessing in Bosnia is the direct consequence of the disintegration of State authority or its submission to the power play between ethnic communities - what is missing in Bosnia is a unified State authority elevated above ethnic disputes. A similar tendency can be observed in Serbia where we are again dealing with a state which is not based on the modern concept of nationhood, but has fused with the pre-state ethnic mix, and thus in Kosovo paradoxically in the same territory two states coexist: the Serbian state authority and the para-State agencies of the Republic of Kosovo. The old left-wing disinclination towards the rule of law and order has thus come face to face with its own truth, manifested in Bosnia and Serbia where unsupervised local warlords are plundering, killing and settling private scores. In contrast to expectations it has become clear that there is nothing liberating about the breaking of state authority - on the contrary: we are consigned to corruption and the impervious game of local interests which are no longer restricted by a formal legal framework.

In a certain sense “Bosnia” is merely a metaphor for Europe as a whole. Europe is coming closer and closer to a state of non-statehood where state mechanisms are losing their binding character. The authority of the state is being eroded from the top by the trans-European regulations from Brussels and the international economic ties and from the bottom by local and ethnic interests, while none of these elements are strong enough to fully replace state authority.

Thus, Etienne Balibar has altogether appropriately labeled the current situation in Europe with the syntagma “Es gibt keinen Staat in Europa” (“There is no State in Europe”).

From all this it is thus necessary to draw what at first glance seems a paradoxical, yet crucial conclusion: today the concept of utopia has made an about-face turn - utopian energy is no longer directed towards a stateless community, but towards a state without a nation, a state which would no longer be founded on an ethnic community and its territory, therefore simultaneously towards a state without territory, towards a purely artificial structure of principles and authority which will have severed the umbilical chords of ethnic origin, indigenusness and rootedness.

As far as art, according to definition, is subversive in relation to the existing establishment, any art which today wants to be up to the level of its assignment must be a state art in the service of a still-non-existent country. It must abandon the celebration of islands of privacy, seemingly insulated from the machinery of authority, and must voluntarily become a small cog in this machinery, a servant to the new Leviathan, which it is summoning like the genie from the bottle.

The concept of utopia has made an about-face turn - utopian energy is no longer directed towards a stateless community, but towards a state without a nation.

Ljubljana, 1993

NS
NGA SOCIALIZ
SHTET UN

SK:

ZMI HIBRID NË

NIVERSAL Boris
Groys

NSK: Nga Socializmi hibrid në Shtet Universal

Boris Groys

Këtë vit shënohet përvjetori i tridhjetë i IRWIN grupit artistik që ishte dhe ende është pjesë e lëvizjes më të gjerë të artit të njohur si “Neue Slowenische Kunst” (NSK). NSK ka dominuar në skenën Sllovene në dekadat e fundit dhe ka ndikuar në shumë praktika artistike në tërë Evropën Lindore. Në shikim të parë puna artistike e IRWIN duket se është një version i veçantë i postmodernizmit. Realisht, në veprat e tyre artistët e IRWIN kombinojnë citime nga periudha, stile dhe lëvizje të ndryshme që është karakteristikë e artit postmodern të viteve '80 dhe '90. Në anën tjetër praktika e IRWIN ndryshon nga postmodernizmi perëndimor në shumë aspekte.

Postmodernizmi Perëndimor ishte një reagim kundër rregullave të modernizmit dhe kundër shfaqjes së një ekspozite të re moderniste si dhe kundër vendosjes së rregullave normative për prodhimin dhe vlerësimin e artit. Me fjalë tjera postmodernizmi ishte një reagim kundër akademizimit të modernizmit. Realisht, në mes të viteve 70-ta, rregullat moderniste dominonin muzetë e artit perëndimor si dhe institucionet e edukimit të artit, tregun e artit, historinë e artit dhe kritikën. Qëllimi i postmodernizmit ishte rehabilitimi i tërë asaj që ishte shtypur dhe që ishte përjashtuar nga këto rregulla: një lloj i caktuar i figurimit (transavanguardia italiane, neo-ekspresionizmi gjerman), fotografi, kinema, performanca e kështu me radhë. E njëjta gjë mund të thuhet edhe për postmodernizmin arkitekturor, i cili u drejtua kundër rregullave arkitektonike moderniste dhe kundër postmodernizmit letrar i cili rehabilitonte shkarravitje letrare të të gjitha llojeve. Postmodernizmi ka privilegjuar riprodhimin kundrejt prodhimit, imitimet kundrejt originalitetit si dhe anonimitetin kundrejt individualitetit.

Sidoqoftë, postmodernizmi perëndimor gjithashtu kishte dimensionin e vet utopik. Postmodernizmi ëndërronte për rrjedhjet e pafundme të dëshirës dhe informacionit dhe të një ëndrre të vërtetë apo të urtë që kishte fuqinë për të minuar çdo përpjekje për të kontrolluar dhe për të siguruar kuptimin e shenjave individuale: të gjitha këto shenja duhet të shndërroheshin në një boshllëk të pa kuptimtë. Kështu që edhe në qoftë se postmodernizmi perëndimor në format e tij të ndryshme ishte një reagim ndaj formalizmit të vonë modernist, ai trashëgoi një qëndrim formalist ndaj shenjave dhe imazheve. Të gjitha format artistike u kuptuan si forma zero, pa ndonjë përmbajtje ose kuptim specifik. Sipas dogmës Postmoderniste, të gjitha përmbajtjet dhe kuptimi u dekonstruktuan përgjithmonë nga proceset anonime të riprodhimit dhe shpërndarjes. Mënyra e vetme për t'i dhënë kuptim formave të artit ishte të përdroreshin ato artistikisht në këtu dhe tani - kuptimin e çdo forme të veçantë duke qenë krejtësisht të varura nga përdorimi i saj kontekstual. Dhe për shkak se të gjitha format e artit janë kuptuar si të zbrazëta, si forma të thjeshta pa përmbajtje ku çdo artist individual kishte të drejtën e kombinimit dhe rikombinimit të tyre në çdo mënyrë të mundshme. Kështu, e famshmja "vdekja e autorit" u kombinua lehtësisht me shpalljen e lirisë artistike të pakufizuar dhe me fjalorin e formave të trashëguara nga lëvizjet e ndryshme artistike të shekullit 20. Megjithatë, të gjitha kombinimet dhe rikombinimet në fund u bënë po aq boshe sa pjesët e tyre individuale.

Shfaqja e këtij lloji të postmodernizmit në Jugosllavi dhe në Evropën Lindore nuk ishte e mundur sepse kushtet në të cilat praktikohej arti ishin plotësisht të ndryshme. Para së gjithash: rregullat moderniste nuk ishin themeluar, formalizuar dhe institucionalizuar asnjëherë në Evropën Lindore në të njëjtën shkallë siç ishte bërë në Perëndim. Edhe në qoftë se tendencat moderniste u lejuan apo edhe u mirëpritën në disa vende të Evropës Lindore, siç ishte rasti në Jugosllavi,

ata nuk kishin të njëjtën fuqi normative sikur se që kishin në vendet perëndimore. Këtu nënkupthet fuqia normative e mbështetur nga institucionet e artit ku do kishin një arritje ndërkombëtare, para të mjaftueshme dhe kështu me radhë. Por më e rëndësishmja është se arti në përgjithësi, dhe arti modernist në veçanti asnjëherë krejtësisht nuk u depolitizua sikur në Perëndim. Në vendet e Evropës Lindore, hapësira publike mbeti e kontrolluar: vizioni postmodern për të rrjedhur krejtësisht e lirë, potencialisht rrjedhja e pafund e shenjave kurrë nuk u realizua. Shenjat nuk ishin të lira, por ishin të ngarkuara politikisht si dhe format e artit që qarkullonin në po atë hapësirë ishin gjithashtu të ngarkuara politikisht. Ato nuk u përjetuan kurrë si shenja boshe që mund të merrnin kuptimin e tyre vetëm përmes përdorimit individual të tyre artistik.

Duke jetuar në një vend komunist ndjenjat ende ishin të lidhura ngushtë me praktikat artistike të avangardës së hershme nga fillimi i komunizmit historik. Për një subjekt të vonuar socialist, Katrori i zi i Malevichit nuk ishte thjesht një imazh i vetë-referencës që inicoi stilin ndërkombëtar zero të abstraksionit gjeometrik. Përkundrazi, në vendet socialiste Katrori i zi, si dhe imazhet tjera të avangardës së hershme ruse, nënkuptonin fillimin e epokës komuniste me të gjitha aspiratat e saj utopike. Ngjashëm, imazhet e vjetra realiste nuk funksiononin si paraqitje të thjeshta politike të pafajshme të peizazheve apo skenave të qytetit, por simbolizonin traditën kombëtare që u mohua pjesërisht dhe u riinterpretua ideologjikisht nga regjimi. E njëjta gjë mund të thuhet edhe për realizmin socialist, artin nazist dhe artin e vonë-modernist. Ajo nuk u përjetua si disa shenja boshe por si një angazhim ndaj një orientimi perëndimor dhe vlerave kulturore perëndimore. Me fjalë

tjera, çdo përdorim i këtij fjalori të imazheve nuk shfaqte lirinë krijuese të një artisti individual, por një qëndrim të caktuar politik brenda fushës socio-politike në të cilën ky artist ka jetuar. Kështu, sipas kushteve socialiste, artisti nuk mund të vepronte në mënyrë postmoderne perëndimore me forma të zbrazëta të artit të kuptuara si gjuhë pa përmbajtje. Duke përdorur një frazë nga Heidegger mund të thuhet se nën socializëm, die Sprache spricht (gjuha flet): format që artisti përdor janë gjithmonë ideologjikisht të ngarkuara. Kombinimet e tyre janë gjithashtu të ngarkuara ideologjikisht dhe kështu këto kombinime kanë një mesazh të tyre që jo vetëm dëmton por më tepër përcakton çdo mesazh subjektiv artistik.

Hibriditeti socialist dhe post-socialist

Kur Heidegger thotë se die Sprache spricht, ai thotë se është komuniteti dhe kombi që flet përmes artistit, sepse çdo gjuhë është në thelb gjithmonë një gjuhë kombëtare. Pikërisht kjo është pika në të cilën shfaqen strategjitë e artit të IRWIN dhe të artistëve të tjerë të vonë dhe post-socialistë. Ngjarja e komunizmit historik krijoi një identitet të thyer kombëtar në Evropën lindore. Ideologjia komuniste ishte akoma universaliste dhe internacionaliste - në çdo shtet armiku më i keq ishte nacionalizmi lokal i cili rregullisht karakterizohej si nacionalizëm i borgjezisë. Megjithatë, në atë kohë, epoka e komunizmit historik u përcaktua nga vendimi i Stalinit për të ndërtuar "Socializmin në një shtet." Që nga fillimi u bë e qartë se programi i socializmit në një shtet do të çonte në rilindjen e nacionalizmit dhe në njëfarë mënyre ajo edhe ndodhi. Kampi socialist filloi të ndahej përgjatë vijave kombëtare: pas komunizmit sovjetik kemi komunizmin jugosllav, komunizmin kinez, komunizmin

shqiptar dhe kështu me radhë - deri te Eurokomunizmi i partive komuniste italiane dhe franceze. Megjithatë, këto komunizma kombëtare mbetën të përkushtuara ndaj porosisë universaliste. Në njëfarë mënyre, kjo tashmë ishte paracaktuar nga përkufizimi Stalinist i realizmit socialist: socialist në përmbajtje dhe realist (në fakt, kombëtar) në formë. Ky përkufizim sigurisht supozon se përmbajtja socialiste mbeti e njëjtë në të gjitha format e ndryshme kombëtare. Megjithatë, forma kombëtare filloi të krijohej dhe kështu të fragmentojë përmbajtjen e socialistëve. Por ky fragmentizim nuk prodhoi një kthim të thjeshtë në kombëtarën tradicionale kultura u kuptua si specifike madje edhe si mënyrë idiosinkratike e jetës. Çdo komunizëm i veçantë tentonte të përfaqësojë të vërtetën universale dhe autentike të komunizmit – duke interpretuar komunistët e vendeve tjera si revisionist. Këtu analogjia me krishterimin është e qartë, pasi që kjo e fundit gjithashtu u nda përgjatë vijave kombëtare gjatë periudhës së reformimit dhe gjatë luftërave fetare. Jugosllavia e kuptoi versionin e saj kombëtar të socializmit si transnacional, para së gjithash sepse Jugosllavia ishte një bashkim i disa republikave por edhe sepse Jugosllavia ishte një anëtar i rëndësishëm i lëvizjes të së painkuadruarve. Kështu, identiteti i vonuar kombëtar socialist dhe post-socialist nuk mund të merret si i mirëqenë. Rrjedhimisht, gjuha, duke përfshirë edhe gjuhën vizuale që artistët duhej të përdornin nuk ishte dhënë por ishte rindërtuar. Le të shqyrtojmë se çfarë do të thotë një projekt i tillë i rindërtimit. Qëllimi i rindërtimit kombëtar u formulua shprehimisht nga grupi Irwin në fillim të aktiviteteve të tij. Nuk është e rastësishme që fjala retro-avangardë të përdoret për të karakterizuar praktikën e Irvinit dhe në përgjithësi për praktikën e NSK-së. Avangarda në thelb këtu është

konstruktivizmi. Rindërtimi është ndërtimi i së kaluarës për të ardhmen, dhe në të njëjtën kohë ndërtimi i së ardhmes si puna në të kaluarën. Retrospektivisht, mund të thuhet se Irwin dhe NSK e bënë këtë punë të rindërtimit më mirë se çdo artist ose grup artistësh tjerë nga Evropa Lindore. Ka shpjegime të ndryshme për këtë. Kjo mund të jetë sepse identiteti Slloven ishte thyer në vende dhe kohëra të ndryshme gjatë kohës; nuk ishte vetëm e kaluara socialiste Jugosllave, por edhe e kaluara e saj naziste, e cila nuk mund thjesht të injorohej: e kaluara naziste ishte e lidhur me një Gjermanësi tradicionale në identitetin slloven. Mund të jetë gjithashtu rezultat nga fakti se niveli i reflektimit teorik dhe vetëdijes filozofike ishte shumë më i lartë në Slloveni sesa në vendet e tjera post-socialiste. Cilado qoftë arsyeja, grupi Irwin gjeti zgjidhjen më të mirë për problemin e identitetit të thyer sesa shumë artistë tjerë dhe teoricienë të artit - në fakt, zgjidhjen e vetme të mundshme. Kjo zgjidhje ishte, si çdo zgjidhje e vërtetë shumë e thjeshtë. Në vend që të tentonte të riparojë identitetin e thyer, Irwin integroi në këtë identitet forcat që duhej ta kishin thyer: avangardën radikale, realizmin socialist dhe nacizmin. Të gjitha këto forca që kishin mohuar identitetin e veçantë të artin slloven u interpretuan nga Irwin dhe NSK si forca që e modernizuan këtë identitet. Një kombinim i caktuar i avangardës revolucionare ruse, realizmit socialist dhe artit nazist në mënyrë retroaktive u bë imazhi i avangardës Sllovene. Mund të themi se kjo avangardë Sllovene nuk ka ekzistuar asnjëherë, se ishte thjesht një shpikje e mëvonshme, një ndërtim i NSK-së? Po edhe jo. Po, sepse të gjitha këto fenomene u imponuan mbi identitetin kulturor Slloven dhe nuk janë historikisht të prodhuara. Dhe jo, sepse edhe nëse të gjitha këto

Rindërtimi është ndërtimi i së kaluarës për të ardhmen, dhe në të njëjtën kohë ndërtimi i së ardhmes si puna në të kaluarën.

qëndrime ideologjike dhe artistike erdhën nga jashtë, kombinimi i tyre i veçantë ishte karakteristikë vetëm e Sllovenisë dhe jo e ndonjë vendi tjetër në botë. Pra, mjafton që të rivlerësohet ky kombinim, ta perceptojmë atë si autentik, si një pjesë integrale e së vërtetës historike të kombit slloven në vend së të imponohet nga jashtë për të qenë në gjendje të rindërtojë dhe jo thjesht për të ndërtuar avangardën si pjesë e identitetit kulturor slloven. Dhe kjo është pikërisht ajo që bëri NSK.

Në këtë mënyrë Irwin gjithashtu zgjeroi konsiderueshëm fushën e formave të artit në dispozicion të artistëve që jetonin në kushtet standarde të postmodernitetit. Në shikim të parë kjo duket paradoksale sepse IRWIN ka vepruar në hapësirën ideologjike relativisht të mbyllur komuniste / postkomuniste. Por ky zgjerim i fjalorit artistik ka shpjegimin e tij. Në të vërtetë, loja e lirë dhe dyshimtë e pakufizuar postmoderne boshe, ose thuajse lundruese u bazua në rregullat e veta të përjashtimit dhe censurës. Arti i motivuar ideologjikisht nga realizmi socialist dhe nga arti nazist u përjashtua nga kjo dramë e interpretuesve. Shpjegimi për këtë përjashtim është mjaft i thjeshtë. Njëra kishte skrupuj moral kur zbraznin format e artit të përmbajtjes së tyre dhe përmbajtja e realizmit socialist dhe e artit nazist dukej shumë toksike, shumë infektuese për t'u hequr plotësisht nëpërmjet operimit të pastrimit estetik. Kjo është arsyeja pse krimet e Holokaustit dhe krimet tjera të shekullit të njëzetë u shpallën të papërshtatshme. Ekzistonte friga se nëse imazhet që ndërlihdeshin u lejuan të bashkoheshin me shumëllojshmërinë e formave moderne të artit, ata do të dekonstruoheshin dhe të zbrazen e do të fillojnë të funksionojnë si objekte të pastra estetike. Në këtë mënyrë, karakteri i tyre toksik, infektues (që kurrë

me të vërtetë nuk do të zhduket) do të neglizhohej dhe kështu këto imazhe mund të infektojnë ngadalë të gjithë fushën e formave moderne të artit. Ky ankth në lidhje me infektimin e formës estetike nga përmbajtja ideologjike është ende aq i fortë sa që imazhet e periudhës së realizmit socialist dhe artit nacist janë ende të përjashtuar nga sistemi bashkëkohor i përfaqësimit të artit. Këtu kemi një formë mjaft të fortë të censurës. Por e njëjta formë e censurës gjithashtu ka versione të dobëta. Për shembull, kur udhëtova nëpër Amerikën e Mesme pashë shumë vepra arti nga periudha e Marrëveshjes së Re (New Deal), me përmbajtje eksplicite progresive, politike e ideologjike. Këto vepra arti (kryesisht murale, sidomos nga Thomas Hart Benton) vështirë se përfaqësohen në historinë standarde të artit amerikan ku është vështirë për të gjetur katalogje ose libra rreth tyre.

Për Irwin ky karakter toksik e ideologjik i artit që ka të bëjë me regjimet totalitare nuk ishte një problem i tillë - sepse për IRWIN të gjitha format e artit janë poaq ideologjike dhe toksike. IRWIN nuk i sheh format e artit si kuptim bosh dhe kështu Irwin nuk ka asnjë arsye për të shtypur imazhe të caktuara si ideologjike. Pra, Irwin tregon se nëse pranojmë që të gjitha signalet janë ideologjike në të njëjtën shkallë ne bëhemi shumë më të lirë në zgjedhjen tonë të formave dhe mjeteve artistike sesa nëse ne besojmë se signalet mund ose duhet të jenë bosh. Remobilizimi i shenjave nga avangarda e hershme si dhe e artit totalitar u përdor nga Irwin për të dhënë më shumë energji për projektin e tyre të rindërtimit të identitetit kulturor kombëtar Slloven. "Retro-avangarda" këtu nuk do të thotë vetëm rivendosja e qëndrimeve dhe e gjesteve të caktuara avangarde, por edhe ndoshta kryesisht fluksi i energjive avangarde në praktikën artistike të Irwin. Gjendja e përgjithshme

IRWIN nuk i sheh format e artit si kuptim bosh dhe kështu Irwin nuk ka asnjë arsye për të shtypur imazhe të caktuara si ideologjike.

e postmodernizmit ishte një melankoli e caktuar pas përfundimit të dashurisë me utopinë. Megjithatë, projekti i rindërtimit të identitetit kombëtar të Sllovenisë kërkonte disa energji utopike, energji që Irwin mori nga burimet e modernizmit radikal.

Ne natyrisht mund të pyesim nëse kemi nevojë për identitete kombëtare kulturore sot, qoftë të jenë të thyera ose jo, të thjeshta ose hibride. A nuk është më mirë të notosh në flukse anonime të informacionit dhe të veprosh globalisht në kohën tonë të globalizimit?

Po, ne sot jetojmë në epokën e globalizimit dhe të internetit. Të dyja janë pasojë e përfundimit të Luftës së Ftohtë dhe fshirjes së ndarjes ideologjike mes Perëndimit dhe Lindjes. Sidoqoftë, në vend që të prodhojmë rrjedha të pafundme të dëshirës dhe informacionit që duhej të shkatërronin dhe përfundimisht të vrisnin subjektin modernist të vetëreflektimit dhe të vetëkontrollit interneti ka dhënë një fuqi pothuajse të pakufizuar për organizimin në mënyrë algoritmike mbikëqyrjen dhe kontrollin. Aspekti kulturor i globalizimit gjithashtu nuk ka zbuluar mënyrën se si shumë njerëz fillimisht prisnin.

Në fakt, globalizimi bashkëkohor është e kundërta e drejtpërdrejtë e idealit modern të internacionalizmit dhe universalitetit. Bota e globalizimit nuk është një botë e solidaritetit ndërkombëtar apo e vlerave të përbashkëta kulturore. As globalizimi nuk është fusha e anonimit të ëndërrave siç u mendua nga postmodernizmi. Përkundrazi, është bota e konkurrencës globale të të gjithëve kundër të gjithëve. Kjo garë e shtyn subjektin që merr pjesë në të për të mobilizuar kapitalin e tij njerëzor. Dhe kapitali njerëzor, siç përshkruhet, për shembull, nga Michel Foucault, është kryesisht trashëgimia kulturore që ndërmjetësohet nga familja dhe mjedisi ku një individ arrit pjekurinë e tij. Kjo është arsyeja

pse logjika bashkëkohore e globalizimit, ndryshe nga ndërkombëtarizimi modernist dhe universalizimi, çon në konservatorizmin kulturor dhe këmbënguljen për identitetin kulturor të tij. Kombinimi i globalizimit dhe konservatorizmit ekstrem kulturor përcakton politikën dhe artin e kohës sonë.

Kolegët e mij nga vendet perëndimore më pyesin herë pas here: Si po veprojnë artistët nga Rusisë dhe nga Evropa Lindore, a kanë lëvizur tashmë nga kohët komuniste dhe postkomuniste? Kjo pyetje në fakt do të thotë: A i kanë harruar tashmë represionet dhe traumat e komunizmit dhe a janë bërë ata që kanë qenë gjithmonë Polak, Slloven ose Rusë? Nga ky këndvështrim, për artistët nga Evropa Lindore, që të lëvizin në të vërtetë do të thotë të kthehen në identitetin kulturor kombëtar ku ishin para se ai ishte shtypur dhe shtrembëruar nga komunizmi. Këtu, natyrisht shtrohet pyetja se sa larg në kohë ata duhet të kthehen për të qenë në gjendje të rizbulojnë dhe re-adaptojnë kapitalin e tyre kulturor. Natyrisht, Rusët duhet të kthehen të paktën në vitin 1916. Ndoshta në vitin 1913. Kjo do të thotë që ata në rrugën drejt normalizimit post-komunist dhe globalizimit duhet të braktisin dhe të zbresin nga kapitali i tyre kulturor pothuajse në mbarë shekullin e njëzetë. Situata e vendeve të tjera post-socialiste nuk është kaq e tmerrshme - ata duhet të kthehen prapa vetëm në periudhën e para Luftës së Dytë Botërore. Por ata ende do të humbin disa dekada dhe sa i përket kapitalit kulturor kjo nuk është një pjesë e kohës që mund të shpërfillet.

Pëndryshe, sot vija e vjetër mes Perëndimit dhe Lindjes rishfaqet në një formë tjetër. Perëndimi nuk do të duhej të heqë periudhat e caktuara të historisë kulturore nga kapitali i saj kulturor (ndoshta i vetmi përjashtim këtu është arti gjerman i epokës naziste). Kjo prodhon

pabarazi të dukshme në kushtet e akumulimit dhe kapitalizimit kulturor. Megjithatë, në nivelin e politikës zyrtare kulturore kjo pikëpamje perëndimore është adoptuar edhe nga vendet e Evropës Lindore. Ky diskurs kulturor konservativ aktualisht dominon skenën publike në Rusi. Gjithashtu edhe në Evropën Lindore komunizmi kuptohet më së shumti si një ndërprerje, interval ose vonim i thjeshtë i zhvillimit normal të këtyre vendeve, një vonim që sapo mbaroi nuk la ndonjë gjurmë tjetër përveç oreksit të caktuar për të kthyer kohën e humbur dhe për të ndërtuar kapitalizmin e varietetit perëndimor. Projekti i ndërtimit të kapitalizmit përmes fshirjes së mbetjeve të komunizmit na kujton një nga politikat e njohura të fshirjes së mbetjeve kapitaliste me qëllim të ndërtimit të komunizmit.

Mund të themi se kjo është perspektiva antikomuniste e Socializmit social të Evropës Lindore. Megjithatë, intelektualët majtistë perëndimorë e ndajnë këtë perspektivë, edhe nëse e bëjnë këtë për arsye të ndryshme. Kur folim për Bashkimin Sovjetik, intelektualët perëndimorë ishin të bindur se ata e kuptuan marksizmin shumë më mirë sesa rusët - dhe kjo pasqyrë ishte e mjaftueshme për ta parë tërësinë e kulturës sovjetike si një gabim historik. Pra, për ta, asnjë hetim i mëtejshëm i kulturës sovjetike nuk kishte kuptim, sepse ishte e qartë që në fillim se kjo kulturë bazohej në një interpretim të marksizmit që ishte thjesht gabim (dogmatik, primitiv, etj). Socializmi shtetëror i varietetit sovjetik shihej si një perversion dhe tradhëti i idealit komunist, një diktaturë totalitare që ishte më shumë parodi e komunizmit sesa përmbushja e saj e vërtetë. Kështu, nga pozita e së majtës perëndimore socializmi i vërtetë gjithashtu duket si një vonim i thjeshtë - këtë herë, një vonim në zhvillimin e idealit komunist. Kështu, ekziston një

konsensus mes të majtës dhe së djathtës në perëndim që eksperimenti komunist i Evropës Lindore duhet të harrohet. Si e majta, ashtu edhe e djathta hedhin poshtë komunizmin historik, ose komunizmin kombëtar, ose komunizmin në një shtet, sepse ai ofron një përzjerje të veçantë të traditave të veçanta kombëtare dhe të projektit komunist universalist. Konservatorët e urrejnë komunizmin për ndotjen e traditave kombëtare dhe ata duan të pastrohen nga gjithçka që është komuniste. Ndërsa, neokomunistët duan t'i heqin të gjitha elementet e Ruisë, të Kinezizmit dhe kështu me radhë, për të rivendosur idealin komunist në pastërtinë absolute të saj.

Në fakt, projekti i Stalinit për ndërtimin e socializmit në një vend çoi në hibridizimin e komunizmit dhe nacionalizmit, dhe kështu një folklorizimi të caktuar të komunizmit dhe avanturës artistike. Me "Folklorizim", unë mendoj integrimin e ideologjisë komuniste dhe artit avangardë në rrjete të legjendave dhe miteve që përbëjnë kujtesën historike të një populli të veçantë, ose më mirë të themi një kombi të veçantë. Revolucionet socialiste gdhendën utopitë politike dhe avangardën artistike në kulturën masive të vendeve në të cilat ndodhën këto revolucione në një shkallë që ishte e pamendueshme për vendet e Perëndimit. Për një qytetar bashkëkohor post-sovjetik nuk ka dallim themelor midis sheshit të zi të Malevichit, jelekut të verdhë të Mayakovskit, pykës së kuqe që tund të bardhën e Lissitzkit, dhe shakave për Chapaevin dhe Petekën.

Shfaqja e këtij folklori të ri, ose "kiçi", u diagnostikua nga Clement Greenberg në esenë e tij të famshme "Avangarda dhe Kiqi" nga viti 1939. Në fund të kësaj eseje Greenberg formulon shpresën se avangarda do të shpëtohet nga socializmi ndërkombëtar, pra Trockizmi. Andre Breton, në tekstin e tij si "Në kohën kur surrealistët

*Dikush flet për
antikuarizmin
modern. Irwin bën
folklorin modern.*

kishin të drejtë" (1935), merr një qëndrim të ngjashëm. Ai citon letrat për dashurinë e nënës së tij dhe respektimin e prindërve të tij të botuar në Komsomolskaya Pravda si një arsye për ndarjen e tij të fundit me Bashkimin Sovjetik. (Natyrisht, për të këto letra ishin kiç.)

Megjithatë, pikërisht ky folklor socialist / post-socialist, ose, kiç - kjo përzierje e traditës komuniste dhe identitetit kulturor kombëtar që përdoret si material nga shumë artistë bashkëkohorë të Ruisë dhe të Evropës Lindore. Irwin është këtu përsëri një shembull veçanërisht i mirë, sepse ata praktikojnë folklorizimin e avangardës në një mënyrë shumë sistematike dhe të vetëdijshme, duke kombinuar imazhet avangarde me kornizat e rënda dhe me pamje tradicionale duke i vendosur ato së bashku me kokat e drerëve dhe duke iu referuar kështu si atmosfera e një stubi provincial e kështu me radhë. Dikush flet për antikuarizmin modern. Irwin bën folklorin modern.

Është e mundur të gjesh shembuj tjerë të këtij folklorizimi të modernitetit në të gjithë Evropën Lindore. Përdorimi ose më mire themi prodhimi i folklorit është një traditë romantike. Në fillim të shekullit të nëntëmbëdhjetë romantizmi ishte një reagim ndaj rënies së universalizmit të lluminizmit Francez dhe dështimit të Revolucionit Francez. Poezia romantike dhe arti me përzierjen e tyre të dëshirës dhe tmerrit, e bukur dhe sublime ishin manifestime të nostalgjisë për kohët revolucionare. Koha jonë - koha pas përfundimit të projekteve të mëdha universaliste dhe utopive laike të shekullit të njëzetë I ngjanë shumë shekullit të nëntëmbëdhjetë: ajo dominohet nga i njëjti kombinim i tregjeve të hapura, nacionalizmit dhe konservatorizmit kulturor. Nën këto kushte vetëm arti është në gjendje të ruajë kujtimin e komunizmit hibrid, kombëtar të një kohe të mëhershme.

Dhe pikërisht ky kujtim përbën kapitalin kryesor kulturor të artistëve dhe shkrimtarëve nga Evropa Lindore.

Shteti NSK

Ndër të tjera ky kujtim është një kujtim i një internacionalizmi komunist që u formulua në kundërshtim me projektin e globalizimit, i kuptuar si krijimi i tregjeve të hapura globale - procesi i globalizimit ekonomik filloi dhe siç u tha më lart u realizua pjesërisht në shekullin e nëntëmbëdhjetë. Në atë kohë apo edhe më herët në shekullin e tetëmbëdhjetë u shfaq projekti korrektues i një kulture botërore në të cilën të gjitha kulturat kombëtare të veçanta do të përfshiheshin dhe shpërndaheshin. Ky vizion i kulturës botërore është natyrisht shumë interesant. Megjithatë, mbetet pyetja: A mundet ky vizion të realizohet vetëm nga fuqia e tregjeve të hapura? Natyrisht, produktet kulturore si gjitha mallrat e tjera kulturore janë bërë të arritshme globalisht. Por produktet kulturore nuk konsumohen si mallrat tjera. Nëse konsumoj bukën ajo zhduket pasi ta ha. Nëse blej një makinë ajo bëhet prona ime dhe mund të përdoret dhe gjithashtu të shkatërrohet vetëm nga unë. Megjithatë, produktet kulturore konsumohen në mënyrë të tillë që të mos zhduken në aktin e konsumit. Kështu, ato kanë nevojë për arkiva që të ruhen, biblioteka, muze, universitete. Tregjet e hapura nuk janë në gjendje të krijojnë dhe të mbështesin institucione të tilla kulturore, kjo është një detyrë historikisht dhe sot për shtetet kombëtare. Arti dhe kultura në përgjithësi funksionojnë sot në këtë situatë ambivalente: ato janë të globalizuara si mallra por mbesin të ruajtura si pjesë të trashëgimisë kulturore kombëtare. Nuk ka muze, biblioteka apo universitete ndërkombëtare. Natyrisht, mund të argumentohet se interneti është një arkiv i

tillë ndërkombëtar dhe kjo është pjesërisht e vërtetë. Por interneti është i bazuar në parimin e thjeshtë: ai u përgjigjet pyetjeve që ju i shtroni. Interneti nuk ju jep informacion që ju nuk doni ta dini. Dhe njerëzit zakonisht kërkojnë informata për të cilat ata mësohen të kërkojnë. Në këtë kuptim interneti nuk mund të zëvendësojë institucionet arsimore kombëtare. Përveç kësaj interneti është në duart private dhe kështu pasqyron identitetin kulturor të korporatave amerikane që e posedojnë atë. Përgjigja e Irwinit për këtë situatë ishte krijimi i shtetit NSK. Këtu kemi rehabilitimin ose rishfaqjes artistike të idesë Hegeliane / Marksiste të një shteti universal, i cili tashmë në shekullin e nëntëmbëdhjetë ishte kundër vizionit kapitalist të globalizimit.

Nga fillimi i viteve 1990, një libër që dukej të kapte gjendjen e kohës ishte libri nga Francis Fukuyama, "Fundit i historisë dhe njeriu i fundit" (1992). Ky libër u interpretua kryesisht si një festë e fitores së Perëndimit mbi komunizmin dhe pamundësinë e ndryshimeve të mëtejshme sociale. Në fakt, libri nuk ishte festiv, por më tepër pesimist ("njeriu i fundit"). Figura e përfundimit të historisë u formulua fillimisht nga Alexandre Koj në ligjëratat mbi "fenomenologjinë e shpirtit" të Hegelit (1807) që ai mbajti në *cole des Hautes ftudes* në Paris nga viti 1933 deri 1939. Kjo ligjeratë u ndoq rregullisht nga intelektualët Francez siç janë Georges Bataille, Jacques Lacan, Andre Breton, Maurice Merleau-Ponty, dhe Raymond Aron. Transkriptet e leksioneve të Koj u shpërndanë në qarqet intelektuale parisiane dhe u lexuan gjerësisht, sidomos nga Jean-Paul Sartre dhe Albert Camus. Fukuyama ishte një student i Leo Strauss, i cili e admironte Koj por besonte se Koj e përshkroi fundin e historisë në mënyrë shumë optimistë për shkak të ndikimit të Marksit dhe optimizmit të tij historik.

Strauss e ndoqi Niçen duke besuar se mënyra post-historike e ekzistencës është sfera e njeriut të fundit, sfera e prishjes dhe rënies. Në të vërtetë, në fund të jetës së tij, Koj gjithashtu u bë shumë më skeptik për gjendjen pas historike. Fukuyama ndan këtë pikëpamje pesimiste dhe ndjek Koj shumë afër në interpretimin e tij të historisë dhe fundin e saj. Sidoqoftë, ai mungon në pikën qendrore të diskutimit të Koj. Për Koj fundi i historisë është shënuar nga shfaqja e një shteti universal dhe homogjen. Fundi i historisë do të thotë globalizim politik dhe jo thjesht ekonomik. Pra, nga pikëpamja e Koj nuk jemi ende në fund të historisë. Shteti universal mbetet utopik dhe duhet të zbatohet, por ende nuk është zbatuar.

Shteti NSK është pikërisht një gjendje universale utopike, e ndërtaur në territorin e artit. Ajo që praktikojnë artistët këtu është një lloj burokracie romantike, artisti bëhet burokrat, një nëpunës i shtetit universal ekzistues. Në esenë e tij të famshme "La trahison des clerks", (tradhëtia e nëpunësve), (Betrayal of the Clerks, 1927), Julien Benda përshkruante arsyeshëm epokën e burokracisë moderne post-hegeliane. Ai i quajti anëtarët e tij nëpunës. Fjala nëpunës shpesh është përkthyer si intelektual. Por në fakt për Benda, intelektualit është tradhtar i etikës së zyrave, sepse intelektualit preferon universalitetin e ideve të tij ose të saj në detyrën e shërbimit universal. Nëpunësi i vërtetë nuk angazhohet për ndonjë botëkuptim të veçantë, madje edhe për atë më universalist. Nëpunësi, në vend i shërben të tjerëve duke i ndihmuar ata që të realizojnë idetë dhe qëllimet e tyre të veçanta. Benda e pa nëpunësin kryesisht si funksionar, si administrator në kuadrin e shtetit të shkolluar, demokratik që qeveriset nga ligji. Sot, shteti edhe nëse është i organizuar

brenda në mënyrë më universaliste mbetet një shtet kombëtar. Nëpunësit e saj pavarësisht nga etika e tyre universaliste domosdoshmërisht janë të përfshirë në aparatet e pushtetit që ndjekin interesa të veçanta kombëtare. Ky ngulm është një nga arsytet pse tradita siç përshkruhet nga Benda është bërë utopike. Ne mund të argumentojmë se bota e artit bashkëkohor përpiket të kompensojë mungesën e një shteti universal. Këtu duhet të mbani mend se Koj nuk ishte vetëm një ndjekës i Hegelit, por edhe një nip i dhe komentator i Kandinskut. Në të vërtetë ka një afinitet të brendshëm mes shtetit modern dhe artit modern: të dy besojnë në mbizotërimin e formës mbi përmbajtjen. Shteti modern është një formë e bukur. Burokracia e vërtetë ose nëpunësi i vërtetë shërben këtë formë para se ai ta pëlqejë sepse mendimi i tij është totalisht formalist. Burokrati, i cili nuk i shërben formës por përmbajtjes qoftë përmbajtja e dëshirave të tij apo dëshirave të të tjerëve, është një burokrat i korruptuar dhe i keq. E njëjta gjë mund të thuhet për artistin modernist: ai i shërben formës dhe përpiket ta shmangë korruptimin nëpërmjet psikologjisë së tij personale ose nëpërmjet ndikimeve, motiveve, interesave dhe synimeve të jashtme. Siç u tha më lart, arti konceptual dhe madje edhe postmodern e trashëgon këtë shërbim në formë të pastër. Sigurisht që artisti si edhe një burokrat, nuk mund të jetë plotësisht imun ndaj korrupsionit nëpërmjet përmbajtjes së llojeve të ndryshme. Por të dy e shohin profesionin e tyre si një përpjekje për t'i rezistuar këtij korrupsioni dhe për t'i shërbyer formës së bukur të artit ose shtetit sa më shumë që të jetë e mundur. Kjo nuk ka të bëjë vetëm me krijimin por edhe me prezantimin e artit në hapësirën publike, detyra në të cilën arti dhe politika domosdoshmërisht bashkëpunojnë.

Në këtë drejtim figura e kuratorëve të pavarur është veçanërisht interesante. Kuratorët e mëparshëm u emëruan nga shteti. Sot, të ashtuquajturat kuratorë ndërkombëtarë e emërojnë veten. Në praktikat e tyre kuratoriale ata lundrojnë mes shumë interesa private, institucionale dhe lokale, por qëllimi i tyre është krijimi i një imazhi të artit ndërkombëtar. Në këtë kuptim ata veprojnë si të emëruar nga një shtet universal ekzistues. Kuratori ndërkombëtar bashkëkohor është një burokrat romantik. NSK krijon jo vetëm një program kuratorial, por një shtet romantik në të cilin çdo pjesëmarrës, kurator, shkrimtar ose artist bëhet burokrat, ai që është përgjegjës për mirëqenien e shtetit, dhe i cili është vetëmohues dhe i vetëdijshëm për shoqërinë e tij ose të saj. Kjo përvetësim artistik i shtetit dhe burokracia shtetërore duket paradoksale sepse artisti supozohet të jetë një anarkist. Por anarkia dhe kritika institucionale janë të mira kur ka institucione arti. Në Vendet e Evropës Lindore institucionet e artit nuk janë shumë të forta dhe tregu i artit nuk është veçanërisht i fuqishëm. Në këtë situatë artistët duhet të krijojnë vetë institucione të artit së bashku me shtetin që është teorikisht përgjegjës për mbajtjen e këtyre institucioneve. Këtu përsëri artistët e Irwin tregojnë zotërimin e tyre të saktë të tanishëm kulturore dhe politik; ata kështu shpallën epokën në të cilën të gjithë njerëzit do të bëhen qytetarë të shtetit të tyre ose të ndonjë shteti tjetër universal.

NSK krijon jo
vetëm një program
kuratorial, por një
shtet romantik
në të cilin çdo
pjesëmarrës, kurator,
shkrimtar ose artist
bëhet burokrat, ai që
është përgjegjës për
mirëqenien e shtetit,
dhe i cili është
vetëmohues dhe
i vetëdijshtëm për

shoqërinë e tij ose
të saj.

NS

**FROM HYBRID S
UNIVERSA**

SK:

SOCIALISM TO

AL STATE

Boris
Groys

NSK: From Hybrid Socialism to Universal State

Boris Groys

This year marks the thirtieth anniversary of Irwin – the artistic group that was and still is a part of the wider art movement known as Neue Slowenische Kunst (NSK). NSK has dominated the Slovene art scene of the past few decades and has influenced many artistic practices throughout Eastern Europe. At first glance, the art practice of Irwin seems to be a specific version of postmodernism. Indeed, in their works Irwin artists combine quotations from different artistic periods, styles, and movements in a way that is typical of Postmodern art of the 1980s and 90s. On the other hand, Irwins practice is different from Western postmodernism in many decisive respects.

Western postmodernism was a reaction against the Modernist canon – against the emergence of a new Modernist salon and the establishment of normative rules for the production and appreciation of art. In other words, postmodernism was a reaction against the academization of modernism. Indeed, in the mid-1970s the Modernist canon dominated Western art museums, institutions of art education, the art market, art history, and critique. The goal of postmodernism was to rehabilitate everything that was repressed and excluded by this canon: a certain type of figuration (Italian transavanguardia, German neo-expressionism), photography, cinema, performance, and so on. The same can be said of architectural postmodernism, which was directed against the Modernist architectural canon, and of literary postmodernism, which rehabilitated literary trash of all kinds. Postmodernism privileged reproduction vs. production, secondarity vs. originality, anonymity vs. individuality. However, Western postmodernism also had its own utopian dimension.

Postmodernism dreamt of infinite flows of desire and information and of a hive mind or crowd mind that had the power to undermine every attempt to control and secure the meaning of individual signs: all these signs were supposed to be turned into empty, freefloating signifiers. Thus, even if Western postmodernism in its different forms was a reaction to late-Modernist formalism, it inherited a formalist attitude towards signs and images. All artistic forms were understood as zero-forms, devoid of any specific content or meaning. According to Postmodernist dogma, all content and meaning was permanently deconstructed by the anonymous processes of reproduction and dissemination. The only way to give meaning to art forms was to use them artistically in the here and now – the meaning of any particular form being totally dependent on its contextual use. And because all art forms were understood as empty – as mere forms without content – every individual artist had a right to combine and recombine them in every possible way. Thus, the famous death of the author was easily combined with the proclamation of unlimited artistic freedom and the vocabulary of forms inherited from the various artistic movements of the twentieth century. However, all these combinations and recombinations became, in the end, as empty as their individual parts.

The emergence of this type of postmodernism was not possible in Yugoslavia, nor anywhere else in Eastern Europe, because the conditions under which art was practiced there were completely different. First of all: the Modernist canon was never established, formalized, and institutionalized in Eastern Europe to the same degree that it was in the West. Even if Modernist trends were permitted in some Eastern European countries – or even welcomed, as in Yugoslavia – they did not have the same normative power as in the West. Here I mean the normative power supported by art institutions with an international reach, big money, and so on. But most

importantly, art in general, and Modernist art in particular, was never totally depoliticized like it was in the West. In the Eastern European countries, public space remained controlled: the Postmodern vision of the totally free, potentially infinite flow of signs could never take hold there. Signs were not freefloating but politically charged – and the art forms that circulated in the same space were also politically charged. They were never experienced as empty signs that could get their meaning only through their individual artistic use.

Living in a Communist country, one still felt a close connection to the artistic practices of the early avant-garde from the beginning of historical communism. For a late-Socialist subject, the black square of Malevich was not merely a self-referential image that initiated the international zero-style of geometrical abstraction. Rather, in the Socialist countries the black square, as well as other images from the early Russian avant-garde, signified the beginning of the Communist era, with all its utopian aspirations. Similarly, old realist images did not function as simple, politically innocent representations of landscapes or city scenes, but symbolized the national tradition that was partially denied and partially ideologically reinterpreted by the regime. The same can be said about Socialist Realism and Nazi art. And the same can be said about late-Modernist art. It was experienced not as a production of empty signifiers, but as a commitment to a Western orientation and Western cultural values. In other words, every use of this vocabulary of images manifested not the creative freedom of an individual artist, but a certain political stance within the sociopolitical field in which this artist lived. Thus, under Socialist conditions the artist could not, in the Western Postmodern manner, operate freely

with empty art forms understood as language without content. Using a Heideggerian phrase, one can say that under socialism, *die Sprache spricht* (language speaks): the forms that the artist uses are always already ideologically charged. Their combinations are also ideologically charged – and so these combinations have their own message that not merely undermines but rather overdetermines any subjective artistic message.

Socialist and Post-Socialist Hybridity

When Heidegger says *die Sprache spricht*, he means that it is the community, the nation, that speaks through the artist because any language is basically always a national language. This is precisely the point at which the art strategies of Irwin and other late- and post-Socialist artists emerge. The event of historical communism produced a broken national identity in Eastern European countries. Communist ideology was and still is universalist and internationalist – in every country, its worst enemy was the local nationalism, which was regularly characterized as bourgeois nationalism. However, at the same time, the epoch of historical communism was defined by Stalin's decision to build socialism in one country. From the beginning it became clear that the program of socialism in one country would lead to the rebirth of nationalism – and in a certain way, it did. The Socialist camp began to split along national lines: after Soviet communism we got Yugoslav communism, Chinese communism, Albanian communism, and so on – up to the Eurocommunism of the Italian and French Communist parties. However, these national communisms remained committed to a universalist message. In a certain way, this was already prefigured by the Stalinist definition of Socialist Realism: Socialist in content and Realist (in fact, national) in

form. This definition presupposed, of course, that the Socialist content remained identical throughout all the different national forms. However, the national form began to shape and thus fragment the Socialist content. But this fragmentation did not produce a simple return to traditional national cultures – understood as specific, even idiosyncratic ways of life. Every particular communism had a claim to represent the universal and authentic truth of communism – interpreting the Communists of other countries as revisionists. Here the analogy with Christianity is obvious, as the latter was also split along national lines during the period of Reformation and religious wars. Yugoslavia understood its own national version of socialism as transnational – first of all because Yugoslavia was a union of several national republics, but also because Yugoslavia was an important member of the Non-Aligned Movement. Thus, late Socialist and post-Socialist national identity could not be taken for granted. Accordingly, the language, including the visual language, that artists were supposed to use was not given but reconstructed. Now let us consider what such a project of reconstruction actually means.

The goal of national reconstruction was explicitly formulated by the Irwin group at the beginning of its activities. Its no accident that the word retro-avant-garde has been used to characterize Irwin's practice and, more generally, NSK's practice. Avant-garde here is basically constructivism. Reconstruction is the construction of the past for the future, and at the same time the construction of the future as work on the past. Retrospectively, one can say that Irwin and NSK did this work of reconstruction better than any other Eastern European artists or artist groups. There are different

Reconstruction is the construction of the past for the future, and at the same time the construction of the future as work on the past.

possible explanations for this. It may have been because Slovenian identity was broken at different places and along different lines; there was not only the Socialist, Yugoslavian past, but also the Nazi past, which could not simply be ignored: the Nazi past was related to a certain more traditional Germanness in Slovenian identity. It may have also resulted from the fact that the level of theoretical reflection and philosophical awareness was much higher in Slovenia than in other late- and post-Socialist countries. Whatever the reason, the Irwin group found a better solution to the problem of broken identity than many other artists and art theoreticians – in fact, the only possible solution. This solution was, like any true solution, very simple. Instead of trying to repair the broken identity, Irwin integrated into this identity the forces that were supposed to have broken it: the radical avantgarde, Socialist Realism, and Nazism. All these forces that had denied a separate identity to Slovenian art were interpreted by Irwin and NSK as forces that had modernized this identity. A certain combination of the revolutionary Russian avant-garde, Socialist Realism, and Nazi art retroactively became the image of the Slovenian avant-garde. Could one say that this Slovenian avant-garde never existed, that it was simply a later invention, a construction of the NSK? Yes and no. Yes, because all these phenomena were imposed on Slovenian cultural identity and not historically produced by it. And no, because even if all these ideological and artistic attitudes came from abroad, their particular combination was characteristic only of Slovenia, and not of any other place on Earth. So it is enough to reevaluate this combination, to perceive it as authentic, as being an integral part of the genuine historical fate of the Slovenian nation instead of being imposed from outside,

to be able to reconstruct and not merely to construct the Slovenian avant-garde as a part of Slovenian cultural identity. And that is precisely what NSK did.

In this way Irwin also substantially expanded the field of art forms available to artists living under standard conditions of postmodernity. At first glance this seems paradoxical because Irwin has operated in the relatively closed late-Communist/postCommunist ideological space. But this expansion of artistic vocabulary has its explanation. Indeed, the Postmodern free and allegedly unlimited play of empty, or rather floating, signifiers was based on its own rules of exclusion and censorship. The ideologically motivated art of Socialist Realism and Nazi art was excluded from this play of signifiers. The explanation for this exclusion is simple enough. One had moral scruples when emptying art forms of their content, and the content of Socialist Realism and Nazi art seemed too toxic, too contagious to be completely removed through the operation of aesthetic purification. This is why the Holocaust and other crimes of the twentieth century were proclaimed to be unrepresentable. One feared that if the related images were allowed to join the multitude of modern art forms, they would in turn be deconstructed and emptied, and would begin to function as pure aesthetic objects. In this way their toxic, contagious character (which will never really go away) would become neglected – and thus, these images could slowly infect the whole field of modern art forms. This anxiety regarding the infection of aesthetic form by ideological content is still so strong that images from the period of Socialist Realism and Nazi art are still excluded from the contemporary system of art representation. Here we have a pretty strong form of censorship. But the same form of censorship also has weak versions.

For example, when I traveled through Middle America I saw a lot of artworks from the period of the New Deal – with explicitly progressive, political, ideological content. These artworks (mostly murals, especially by Thomas Hart Benton) are hardly represented in standard American art history – one struggles to find catalogues or books about them.

For Irwin this ideological, toxic character of artforms referring to totalitarian regimes was not such a problem – because for Irwin all art forms are ideological and toxic to the same degree. Irwin does not see art forms as empty signifiers – and thus Irwin has no reason to suppress certain images as ideological. So Irwin shows that if we accept that all signs are ideological to the same degree, we become much freer in our choice of artistic forms and means than if we believe that signs can or must be empty. The remobilization of signs from the early avantgarde as well as totalitarian art was used by Irwin to give more energy to their project of reconstructing Slovenian national cultural identity. Retro-avant-garde here means not only the reenactment of certain avant-garde attitudes and gestures, but also – and maybe primarily – the influx of avant-garde energies into Irwin's artistic practice. The general mood of postmodernity was a certain melancholy after the end of the love affair with utopia. However, the project of reconstructing Slovenian national identity required some utopian energy – energy that Irwin got from the sources of radical modernity.

Irwin does not see art forms as empty signifiers – and thus Irwin has no reason to suppress certain images as ideological.

One can ask, of course, whether we need national cultural identities at all today – be they broken or unbroken, simple or hybrid. Is it not better to swim in anonymous flows of information and operate globally in our time of globalization? Yes, today we live in the age of globalization and the internet. Both are effects of the end of the Cold War and the erasure of the ideological divide between the West and the East. However, instead of producing the infinite flows of desire and information that were supposed to undermine and ultimately kill the Modernist subject of self-reflection and selfcontrol, the internet has delivered an almost unlimited power to algorithmically organize surveillance and control. The cultural aspect of globalization also hasn't turned out the way many people initially expected.

In fact, contemporary globalization is the direct opposite of the modern ideal of internationalism and universality. The world of globalization is not a world of international solidarity or shared cultural values. Nor is globalization the realm of the anonymous crowd mind as it was celebrated by postmodernism. Rather, it is the world of the global competition of everybody against everybody. This competition pushes the subject who participates in it to mobilize his or her own human capital. And human capital, as described, for example, by Michel Foucault, is primarily the cultural heritage that is mediated by the family and milieu in which an individual grows up. That is why the contemporary logic of globalization, unlike Modernist internationalization and universalization, leads to cultural conservatism and an insistence on one's own cultural identity. The combination of globalization and extreme cultural conservatism defines the politics and art of our time.

My Western colleagues ask me from time to time: How are the Russian and Eastern European artists doing — did they already move on from Communist and post-Communist times? This question actually means: Have they already forgotten the repressions and traumas of communism and become what they always were — Polish, Slovenian, or Russian? From this perspective, for Eastern European artists to move on means, in fact, to go back — back to a national cultural identity before it was allegedly repressed and distorted by communism. Here, of course, emerges the question of how far they have to go back to be able to rediscover and reappropriate their own cultural capital. Obviously, Russians have to go back to at least 1916. Maybe to 1913. This means that on the way to post-Communist normalization and globalization they have to abandon and subtract from their cultural capital almost the whole twentieth century. The situation of other post-Socialist countries is not so dire — they have to go back merely to the period before World War II. But they still lose several decades — and, in terms of cultural capital, this is not such a negligible amount of time.

Thus, today the old line between the West and the East reemerges in a different form. The West is not supposed to subtract certain periods of its cultural history from its cultural capital (maybe the only exclusion here is the German art of the Nazi era). This produces obvious inequality in the conditions of cultural accumulation and capitalization. However, on the level of official cultural policy, this Western point of view has also been adopted by Eastern European countries. This culturally conservative discourse currently dominates the public scene in Russia. But also in Eastern Europe, communism is understood mostly as a mere interruption,

interval, or delay in the so-called normal development of these countries – a delay which, once it was over, left no traces other than a certain appetite to make up for lost time and build capitalism of the Western variety. The project of building capitalism through the erasure of the leftovers of communism reminds one of the well-known politics of erasing the leftovers of capitalism, with the goal of building communism.

One can say that this is the anti-Communist perspective on the phenomenon of Eastern European real socialism. However, Western leftist intellectuals share this perspective, even if they do so for different reasons. When it came to the Soviet Union, Western intellectuals were convinced that they understood Marxism much better than Russians did – and this insight was enough for them to see the entirety of Soviet culture as a historical mistake. So for them, any further investigation of Soviet culture made no sense because it was clear from the beginning that this culture was based on an interpretation of Marxism that was simply wrong (dogmatic, primitive, and so forth). State socialism of the Soviet variety was seen as a perversion and a betrayal of the Communist ideal, a totalitarian dictatorship that was more a parody of communism than its true fulfillment. Thus, from the position of the Western Left, real socialism also looks like a mere delay – this time, a delay in the development of the communist ideal. Thus, there is a consensus among the Left and the Right in the West that the Eastern European Communist experiment should be forgotten. Both the Left and the Right reject historical communism, or national communism, or communism in one country because it offers a peculiar mixture of particular national traditions and the universalist Communist project. The conservatives hate

communism for contaminating the national traditions that they want to purify from everything Communist.

And the Neo-Communists want, on the contrary, to remove all the elements of Russianness, Chineseness, and so on, to restore the Communist ideal in its absolute purity.

Indeed, Stalins project of building socialism in one country led to the hybridization of communism and nationalism – and thus to a certain folklorization of communism and the artistic avant-garde. By folklorization I mean the integration of Communist ideology and avant-garde art into networks of legends and myths that constitute the historical memory of a particular people, or rather a particular nation. Socialist revolutions inscribed political utopias and the artistic avant-garde into the mass culture of the countries in which these revolutions took place, to a degree that was unthinkable for the countries of the West. For a contemporary post-Soviet citizen there is no basic difference between Malevich's black square, Mayakovsky's yellow vest, Lissitzky's red wedge that beats the whites, and jokes about Chapaev and Petka.

The emergence of this new folklore, or kitsch, was diagnosed by Clement Greenberg in his famous essay *Avant-Garde and Kitsch* from 1939. At the end of this essay Greenberg formulates the hope that the avant-garde will be saved by international socialism, i.e. Trotskyism. Andre Breton, in his manifesto-like text *On the Time When the Surrealists Were Right* (1935), takes a similar position. He quotes the somehow nave-sounding letters about loving one's mother and respecting one's parents published in *Komsomolskaya Pravda* as a reason for his final break with the Soviet Union. (Obviously these letters were kitsch for him.)

*One speaks
about modern
antiquarianism.
Irwin makes
modern folklore.*

However, it is precisely this Socialist/postSocialist folklore, or if one wants, kitsch – this mixture of Communist tradition and national cultural identity – that is used as material by many contemporary Russian and Eastern European artists. Irwin is here again an especially good example because they practice the folklorization of the avant-garde in a very systematic and conscious manner, combining avant-garde images with heavy, traditional-looking frames, placing them together with deer heads and thus referring to the atmosphere of a provincial stube, and so forth. One speaks about modern antiquarianism. Irwin makes modern folklore.

It is possible to find other examples of this folklorization of modernity all across Eastern Europe. The use – or better yet, the production – of folklore is a Romantic tradition. At the beginning of the nineteenth century, romanticism was a reaction to the collapse of the universalism of the French Enlightenment and the failure of the French Revolution. Romantic poetry and art, with their mixture of desire and horror, the beautiful and the sublime, were manifestations of nostalgia for revolutionary times. Our time – the time after the end of the great universalist projects and secular utopias of the twentieth century – very much reminds one of the nineteenth century: it is dominated by the same combination of open markets, nationalism, and cultural conservatism. Under these conditions only art is able to maintain the memory of the hybrid, national communisms of an earlier time. And it is precisely this memory that constitutes the main cultural capital of contemporary Eastern European artists and writers.

The NSK State

Among many other things, this memory is a memory of a Communist internationalism that was formulated in

opposition to the project of globalization, understood as the creation of open global markets – the process of economic globalization initially started and, as stated above, was partially realized already in the nineteenth century. At that time – or even earlier, in the eighteenth century – emerged the correlative project of a world culture in which all particular national cultures would be included and dissolved. This vision of world culture is, of course, a fascinating one. However, the question remains: Can this vision be realized by the power of open markets alone? Of course, cultural products, like all other cultural commodities, have become globally accessible. But cultural products are not consumed like other commodities. If I consume bread, it disappears after I eat it. If I buy a car, it becomes my property and can be used – and also ruined – only by me. However, cultural products are consumed in such a way that they do not disappear in the act of consumption. Thus, they need archives to be preserved – libraries, museums, universities. Open markets are not able to create and sustain such cultural institutions – this is a task, historically and today, for national states. Art and culture in general function today in this ambivalent situation: they are globalized as commodities but remain preserved as parts of national cultural heritage. There are no international museums, libraries, or universities. Of course, one can argue that the internet is such an international archive – and this is partially true. But the internet is based on the following simple principle: it answers the questions that you ask it. The internet does not give you information that you do not want to know. And people usually ask for information they are taught to ask for. In this sense the internet cannot substitute for national educational institutions. Beyond this, the

internet is in private hands – and thus reflects the cultural identity of the American corporations that own it. Irwin's answer to this situation was the creation of the NSK state. Here we have the rehabilitation, or the artistic reenactment, of the Hegelian/Marxist idea of a universal state, which already in the nineteenth century was opposed to the capitalist vision of globalization.

At the beginning of the 1990s, a book that seemed to capture the mood of the time was Francis Fukuyama's *The End of History and the Last Man* (1992). This book was mostly interpreted as a celebration of the victory of the West over historical communism and the impossibility of further social change. In fact, the book was not celebratory but rather pessimistic (the last man). The figure of the end of history was initially formulated by Alexandre Kojève in the lectures on Hegel's *Phenomenology of Spirit* (1807) that he gave at the *Ecole des Hautes Etudes* in Paris from 1933 to 1939. This course was regularly attended by leading French intellectuals such as Georges Bataille, Jacques Lacan, Andre Breton, Maurice Merleau-Ponty, and Raymond Aron. The transcripts of Kojève's lectures circulated in Parisian intellectual circles and were widely read, notably by Jean-Paul Sartre and Albert Camus. Fukuyama was a student of Leo Strauss, who himself admired Kojève but believed that Kojève described the end of history too optimistically – due to the influence of Marx and his historical optimism. Strauss followed Nietzsche in believing that the post-historical mode of existence is the realm of the last man, the realm of decay and decline. Actually, at the end of his life Kojève also became much more skeptical about the post-historical condition. Fukuyama shares this pessimistic viewpoint and follows Kojève very closely in his interpretation of history and

its end. However, he misses the central point in Kojevian discourse. For Kojève the end of history is marked by the emergence of a universal and homogeneous state. The end of history means political and not merely economic globalization. So from the Kojevian point of view we are still not at the end of history. The universal state remains utopian – it has to be implemented, but it has not been implemented yet.

The NSK state is precisely such a utopian universal state, built on the territory of art. What the artists practice here is a kind of Romantic bureaucracy – the artist becomes a bureaucrat, a clerk of the nonexistent universal state. In his famous essay *La trahison des clercs* (*The Betrayal of the Clerks*, 1927), Julien Benda aptly described the ethos of post-Hegelian modern bureaucracy. He named its members clerk's. The word clerk is often translated as intellectual. But in fact, for Benda the intellectual is a traitor of the clerks ethos, because the intellectual prefers the universality of his or her ideas to the duty of universal service. The true clerk does not commit himself to any particular worldview – even to the most universalist one. The clerk, rather, serves others by helping them to realize their own particular ideas and goals. Benda saw the clerk primarily as a functionary, as an administrator in the framework of the enlightened, democratic state that is ruled by law.

Today the state – even if it is internally organized in the most universalist way – remains a national state. Its clerks, notwithstanding their universalist ethos, are necessarily embedded in the apparatuses of power that pursue particular, national interests. This embeddedness is one of the reasons why the traditional clerk ethos, as described by Benda, has become utopian.

One can argue that the contemporary artworld tries to compensate for the lack of a universal state. Here one has to remember that Kojève was not only a follower of Hegel but also a nephew of and commentator on Kandinsky.

Indeed, there is an inner affinity between the modern state and modern art: both believe in the predominance of form over content. The modern state is a form — a beautiful form. The true bureaucrat — or true clerk — serves this form before he loves it, because his thinking is formalistic through and through. The bureaucrat who serves not the form but the content, be it the content of his own desires or the desires of others, is a corrupt, bad bureaucrat. The same can be said about the Modernist artist: he serves the form and tries to avoid corrupting it through his personal psychology or through external influences, motives, interests, and goals. As stated above, Conceptual and even Postmodern art inherits this service to pure form. Of course the artist, as also a bureaucrat, cannot be completely immune to corruption through content of different kinds. But both see their profession as an attempt to resist this corruption and to serve the beautiful form of art or the state as selflessly as possible. This concerns not only the creation but also the presentation of art in public space — the task in which art and politics necessarily collaborate.

In this respect the figure of the independent curator is especially interesting. Earlier curators were appointed by the state. Today, so-called international curators appoint themselves. In their curatorial practice they navigate among many private, institutional, and local interests, but their goal is to create an image of international art. In this sense they act as appointees

of a nonexistent universal state. The contemporary international curator is a Romantic bureaucrat. NSK creates not merely a curatorial program but a Romantic state in which every participant – every curator or writer or artist – becomes a bureaucrat, one who is responsible for the well-being of the state, and who is selfless and conscious of his or her social duties. This artistic appropriation of the state and state bureaucracy seems paradoxical because the artist is supposed to be an anarchist. But anarchy and institutional critique are good when there are art institutions. In Eastern European countries though, art institutions are not very strong – and the art market is not especially powerful. In this situation artists have to create art institutions themselves – together with the state that is theoretically responsible for maintaining these institutions. Here again the artists of Irwin demonstrate their precise grasp of the current cultural and political situation; they thus announce the era in which all people will become citizens of their state – or of any other universal state.

NSK creates not merely a curatorial program but a Romantic state in which every participant — every curator or writer or artist — becomes a bureaucrat, one who is responsible for the well-being of the state, and who is selfless and

conscious of his or
her social duties.

**UTOPITË KO
KOLEKTIVITETI I
HIBRIDITETI I PË
SHTETIN NS**

**NTTESTUESE:
INDIVIDUAL DHE
ËRKOHSHËM NË
SK NË KOHË**

Jonah
Westerman

Utopitë Kontestuese: Kolektiviteti individual dhe Hibriditeti i përkohshëm në shtetin NSK në kohë

Jonah Westerman

“Mes viteve 1990 dhe 1992, me shfaqjen e një riorganizimi të ri politik, ideologjik dhe ekonomik të Evropës... NSK rikrijoi vetvetën duke u shëndërruar nga një organizatë në një shtet.” Ky fragment i shkurtër nga përshkrimi i Laibach se si dhe pse kolektivi i artistëve sllovenë, Neue Slowenische Kunst, themeloi një shtet që nuk ekziston realisht, por me kalimin e kohës fillon themelimin e shtetit duke iu përgjigjur drejtpërdrejt një shoqërie të re Evropiane të ndërtuar pas rënies së Bashkimit Sovjetik. Analiza vijuese përpiqet të kuptojë strukturën, procesin dhe pritjen e shtetit NSK në kohë, veçanërisht me pasaportën e NSK-së, dhe të shikojmë dhe të shqyrtojmë mënyrat me të cilat ky projekt artikulon rolin e së kaluarës komuniste të Evropës Lindore në kontekst të asaj që Boris Groys e përshkruan si një gjendje globale, “postkomuniste”². Nëpërmjet një angazhimi me formulimin e Groysit për specifikën e kohërave utopike Sovjetike dhe sugjerimin e Fredric Jameson që ushtrimi i fuqisë kulturore në një ekonomi të globalizuar duhet të vlerësohet përmes dialektikës së Hegelit të Identitetit

1 Laibach, ‘Laibach WTC - Pasaporta NSK’, <https://wtc.laibach.org/en/produktit.cp2?udhëz=41428B1D-71D3-C1B1-3759-A216BE5C888&linkid=15> (qasja e fundit më 15 dhjetor, 2009).

2 Boris Groys, “Gjendja postkomuniste”, kush nëse jo ne duhet të provojë dhe të imagjinojë të ardhmen e të gjitha këtyre? (ed. Maria Hlavjova dhe Jill Winder), Amsterdam: Artimo, 2004, f.164.

dhe Diferencës është e mundur të shihet se misioni në dukje paradoksal i shtetit të NSK-së për ta 'mbajtur Utopinë reale'³ prodhon individualizimin rrënjësor të qytetarëve të saj të cilët vijnë përmes njohjes së pamundësisë së utopisë.

Në disa mënyra vendimtare shteti NSK në kohë i ngjan shumë formës së mëhershme të Neue Slowenische Kunst. Si një kolektiv artistësh të përbërë nga grupe të vogla të artistëve, themeluesit e NSK-së punuan me qëllim të bëhen një organizatë egalitare, horizontale. Ky kolektiv më i madh nuk dëshironte të drejtoj veprimtaritë e ndonjë grupi të veçantë; përkundrazi, ajo ishte e imagjinuar dhe përdorej si një taktikë praktike përmes së cilës arrijnë fuqinë dhe shikueshmërinë nga artistët dhe vendet tashmë të krijuara⁴. Grupet anëtare u bashkuan gjithashtu nga një interes i përbashkët historik të artit/kulturës vizuale dhe lidhjen e tij me identitetit dhe imagjinatë politike. Derisa secila prej tyre iu afrohej këtyre pyetjeve në mënyra unike, fakti që kolektivi i dha vetes një emër gjerman dëshmon angazhimin e përbashkët të eksplorojë si një identitet 'vendor' kishte rrënjë të thella në vende gjoja diku tjetër.

Shteti NSK në kohë do të tentojë të krijojë për një grup më të gjerë pjesëmarrësish të të njëjtit lloj, organizimi që nuk ishte hierarkik i cili mundësoi eksplorimin e marrëdhënieve mes një individi dhe një kolektivi, por gjithashtu do të rumbullaksonte me kujdes këtë eksperiment të përtërirë si një analizë se si nocionet historike të 'shtetit' e informojnë momentin aktual. Sipas Laibachut shteti NSK nuk ka asnjë 'qeveri' zyrtare dhe asnjë komitet qendror por vetëm qytetarë, pak burokrat

3 Laibach, 'Laibach WTC - Pasaporta NSK', op. cit.

4 Intervistë me Borut Vogelnik, anëtar i IRWIN, realizuar nga autori (Ljubljana, 24 qershor, 2012).

dhe disa administratorë. Këta të fundit merren vetëm me çështje teknike - duke e mbajtur shtetin si zyrtar. Ajo bazohet në vetë-menaxhim dhe jo përafrim si dhe ajo bashkëjeton si një parazit brenda organeve ekzistuese, tashmë të vendosur në të gjithë zonën e Kohës.⁵

Duke ekzistuar si ajo që nganjëherë quhet 'gjendje virtuale' ose 'mikrokomb', shteti NSK është një shoqatë vullnetare të cilët posedojnë pasaporta të NSK, 'njerëz të feve, racave, kombësive, gjinive dhe besimeve të ndryshme, njerëz nga tërë bota . E drejta për shtetësi fitohet përmes pronësisë së pasaportës së NSK.⁶ Këto pasaporta mund të merren në ambasadat ose konsullatat e NSK-së të cilat janë vendosur përkohësisht në vende fizike reale (shteti ndodhet në Aarhus, Athinë, Dublin, Londër, Taipei, Selanik etj. të përmendim vetëm disa prej lokacioneve), si dhe në internet.

Aplikimi për nënshtetësi në faqen zyrtare të shtetit NSK⁷ është thjesht zyrtar; ju duhet të plotësoni atë në mënyrë që të vendosni emrin, fotografinë, dhe kështu me radhë se si do të shfaqen në pasaportë. Atëherë, në çfarë kuptimi, a është kjo një pasaportë e një shteti? Sipas anëtarëve të IRWIN dhe të Eda Čufer:

Shteti i NSK në kohë është një organizëm abstrakt, një organ suprematist, i instaluar në një hapësirë të vërtetë shoqërore dhe politike si një skulpturë që përfshin ngrohtësinë konkrete të trupit, frymën dhe punën e anëtarëve të saj. NSK i jep statusin e një shteti jo territorit, por mendjes, kufijtë e të cilit janë në një gjendje fluksi në përputhje me lëvizjet dhe ndryshimet e trupit të tij kolektiv simbolik dhe fizik.⁸

5 Laibach, 'Laibach WTC - Pasaporta NSK', op. cit.

6 Nga i njejtë burim.

7 Shteti i NSK, Pages Faqet zyrtare të Zyrës së Pasaportave Shtetërore të NSK-së', <http://www.passport.nsk.si/en/> (qasja e fundit më 31 tetor, 2012).

8 Eda Čufer dhe IRWIN

Para se të shqyrtoni se si shteti NSK përdor terma si 'shtet', 'kufij' dhe 'kolektiv', vëreni se gjuha e shtetit të NSK-së në misionin dhe përbërjen e kohës demonizon një angazhim për 'retroprincipin' ose, siç thojnë artistët, 'Retro Avangardë është procedura themelore artistike e Neue Slowenische Kunst, duke u bazuar në premisat se traumat nga e kaluara që prekin të tashmen dhe të ardhmen mund të shërohen vetëm duke u rikthyer përsëri në konflikte fillestare.⁹ Duke përsëritur traumën në diskutim këtu vërehet se si 'Arti modern nuk ka kaluar ende konfliktin e sjellë nga asimilimi i shpejtë dhe efikas i lëvizjeve historike avangarde në sistemet e shteteve totalitarene.'¹⁰

Më tej sipas Eda Čufer dhe IRWIN fushëbeteja specifike e këtij asimilimi ka të bëjë me natyrën e përpjekjes kolektive dhe identitetit. Ata shkruajnë, 'Dimensioni më i rëndësishëm dhe njëkohësisht më traumatik i lëvizjeve avangarde është se ato veprojnë dhe krijojnë përbrenda një kolektivi.¹¹ Trauma ndodhi në llogari të tyre kur shteti mori këtë vepër të prodhimit kolektiv si 'pyetje se si të kolektivizohet dhe socializohet individi', ndërsa lëvizjet avangarde u përpoqën të zgjidhnin çështjen se si të individualizohet kolektivi.¹² Sipas historianit Inke Arns, është pikërisht kjo përmbysje historike që dukej se nënkupton pohimin e Stalinizmit ai realizëm socialist ishte realizimi i 'idealeve dhe utopive të avangardës'.¹³ Nëpërmjet vizionit të tij ashpër të përcaktuar të realizmit të ardhshëm socialist duke tentuar të kolektivizojë individin duke pretenduar se

9 Nga i njejtë burim

10 Nga i njejtë burim.

11 Nga i njejtë burim.

12 Nga i njejtë burim.

13 Inke Arns, 'Avangardë në pasqyrën e pasme të pasme', Shtatë mëkate: Ljubljana-Moskë (ed. Zedenka Badovinac, Viktor Misiano, Igor Zabel), Ljubljana: Moderna galerija, 2004.

kuptonte plotësisht thelbin e qytetarisë Sovjetike historia që e kishte sjellë në momentin e tanishëm dhe të informuar se kush ishin ata (dhe kështu kush mund të bëhen). Propaganda naziste e ndau këtë strukturë themelore derisa avansoi versionin e vet shkatërrimtar të së ardhmes së nevojshme e cila buronte nga një mitologji historike po aq e fuqishme por jashtëzakonisht e ndryshme dhe mashtruese. Shteti i NSK në kohë kërkon që të individualizojë kolektivin dhe jo të kolektivizojë individin dhe këtë e bën duke e bërë qytetarinë vullnetare dhe duke iu përmbajtur një ideje e cila vetë kuptohet se është e hapur për të gjithë dhe vazhdimisht në fluks. Ose përsëri me fjalët e vetë artistëve: Neue Slowenische Kunst përkufizon kolektivizmin e tij përbrenda kornizës së një shteti autonom si veprime artistike në kohë nga e cila varen të gjitha procedurat tjera hapësinore dhe materiale të krijimit artistik. Kjo do të thotë që procesi i dekonstruktimit dhe analizës së funksioneve të formave dhe situatave të së kaluarës si krijues i kushteve të reja për zhvillimin e individit në kuadrin e një kolektivi.¹⁴

Shteti NSK në kohë është më pak një organ korporativ i përkushtuar për një mision ose program sesa që është një organizatë ombrellë nën të cilën dhe përmes së cilës individët mund të eksplorojnë përkufizimin e tyre. Por si mund saktësisht të funksionojë kjo? Dhe si duhet ta kuptojmë llojin e utopisë që mund të prodhojë dhe pse do të ishte ndryshe nga ato të së kaluarës? Me theks në ripërpunimin e së kaluarës letrare, historike me një besim të hapur në aftësinë për të krijuar një lloj të ri utopie përmes rikthimit dhe rehabilitimit të praktikës avangarde shteti NSK në kohë do të duket se ishte me të vërtetë lloji i veprave të

artit në diskutim në artikullin e Boris Groys, 'Kthimi nga Ardhmëria' i cili argumenton për 'natyrën e veçantë të artit post-komunist'.¹⁵ Për të, 'specifikimi i vërtetë i Evropës Lindore mund të jetë vetëm në të kaluarën e saj komuniste'¹⁶. Groys, megjithatë e kupton se një deklaratë si kjo flirton me tautologji, dhe për këtë arsye ai tenton të shkojë përtej 'gjuhës së traumës'¹⁷. Atij nuk i pëlqen kjo mënyrë e metaforës jo vetëm sepse sipas tij është 'më së paku interesante', por sepse 'në fund të fundit format e ndryshme të traumatizimit fillojnë të duken jashtëzakonisht të ngjashme'¹⁸. Groys në vend të saj kërkon saktësisht se çfarë lloji i së kaluarës komuniste përfaqëson dhe çfarë e dallon e kaluara e tij nga të kaluarat tjera.¹⁹

Sipas Groysit situata unike në kontekstin të sapo hapur është se ajo nuk ishte e mbyllur për botën sepse ishte para-moderne (do të thotë e izoluar nga aksidenti i historisë), por pikërisht sepse ajo përfaqësonte një shembulli të fundit të modernitetit²⁰. Sipas Groysit Evropa Lindore komuniste u mbyll me qëllimin si pjesë e formulimit të vet të modernitetit e modeluar vetë nga avangarda. Ai shkruan, 'moderniteti vazhdimisht ka përtypur sektet e tij apokaliptike, partitë radikale apo lëvizjet e artit avangardë që izoluan veten ndaj shoqërive të tyre bashkëkohore'²¹. Groys kështu i bën jehonë theksit të NSK-së në rolin e kolektivit derisa zhvendos fokusin. Ai vazhdon, 'në fund të fundit, komunizmi nuk

15 B. Groys, 'Kthimi nga E ardhmja', në *Arteast 2000+*: Arti i Evropës Lindore (Vjenë: Folio Verlag, 2001), f.10

16 Nga i njejt burim.

17 Nga i njejt burim.

18 Nga i njejt burim

19 Nga i njejt burim

20 Nga i njejt burim

21 Nga i njejt burim

Strategjia
retro-avangarde
e përdorur për
të gjetur shtetin
e NSK-së dhe
'mbani Utopinë
reale' në mënyrë
të pakthyeshme
ndryshon natyrën e
utopisë. Çdo qytetar
qëndron i vetëm dhe
kjo është çështja.

është asgjë më shumë se shfaqja më ekstreme dhe radikale e modernizmit militant i besimit në përparim dhe i ëndrrës së një avangarde të ndriçuar duke vepruar në mënyrë totalisht unike të përkushtimit të plotë ndaj së ardhmes²². Me fjalë tjera për Groysin kur ish-vendet komuniste u hapën ato hoqën dorë nga avantazhi i tyre që kishin kur ishin të izoluar. Dhe kur më në fund kjo ndodhi ajo që mbeti pas, ishte - jo e kaluara, por e ardhmja.²³

Dikush mund të bëhet qytetar i Shtetit NSK në kohë dhe duke bërë kështu nuk kërkon që dikush të mbajë një vijë të partisë ose të bëjë ndonjë gjë në veçanti.

Megjithë mosmarrëveshjeve në lidhje me dobinë e gjuhës së traumës këto janë termat që përdoren nga Shteti NSK në kohë. Reformimi retro-avangard i utopisë së prodhuar kolektivisht lind nga orientimi i ardhshëm i modernizmit komunist i cili, sipas Groysit duhet të kuptohet si reformim unik Lindor. Utopia, e ardhmja e lënë pas kthehet në formën e një kolektivi kufijte e së cilës gjithnjë janë duke u zhvendosur prandaj vetë kolektiviteti i nënshtrohet vetë individualitetit të anëtarëve të tij. Kjo utopi pra, konsiston në riparimin e nocioneve se modernja, avangarda, duhet të jetë edhe univerzalizuese (në nivelimin e anëtarësimit të saj) dhe izolim nga ata që nuk i përkasin. Dikush mund të bëhet qytetar i Shtetit NSK në kohë dhe duke bërë kështu nuk kërkon që dikush të mbajë një vijë të partisë ose të bëjë ndonjë gjë në veçanti. Dhe ashtu si pohon Groysi, ne nuk mund t'i kuptojmë të gjitha këto nëse nuk e marrim seriozisht specifikën e kontekstit ish-komunist dhe modernitetin parësor të orientimit të tij unik kohor.

Por kjo është vetëm gjysma - ndoshta edhe më pak se gjysma - e gjithë kushtetutës së shtetit. Një nga aspektet më të rëndësishme të Shtetit NSK në kohë është zgjedhja e lirë me të cilën mbajtësit e

22 Nga i njejtë burim

23 Nga i njejtë burim

pasaportave në intervistat e kryera dhe të filmuara nga anëtarët e IRWIN dhe bashkëpunëtorët përshkruajnë marrëdhëniet e tyre me pasaportat e tyre në aspektin e hapësirës; jo për sa i përket kohës. Edhe pse lavdërojnë virtytet e një shoqate vullnetare të qytetarëve lejohen të jenë vetëm në përpjekjen e tyre për të bërë diçka së bashku (edhe nëse ajo diçka është thjesht hapësirë 'për të qenë vetëm), qytetarët vazhdimisht imagjinojnë lidhjen e pasaportës së tyre me kufijtë fizikë dhe kombe gjeografike.

Në Sarajevë, pronarët e hershëm të pasaportave tregojnë histori kufitare të ndihmuar nga pasaporta e NSK-së. Një burrë e përdori atë për të udhëtuar nga Lubjana në Zagreb gjatë kaosit që pasoi pas shpërthimit të Jugosllavisë; një tjetër e përdori për të hyrë në Kore kur ai mbërriti aty pa vizë. Një grup i të rinjëve nga Berlini kozmopolitë dhe të vetëquajtur 'nomadë' nuk përshkruanin vendkalimet kufitare por mënyra se si vetë pasaporta është një kritikë ndaj shtetit-komb dhe sistemeve më të mëdha që rregullojnë kufijtë. Qytetarët e Tajvanit të NSK me gjysmë shaka përshkruajnë se si pasaporta NSK është si pasaporta e tyre kombëtare pasi që në një mënyrë është e padobishme për të udhëtuar ndërkombëtarisht. Dhe mbase më dramatikja dhe sigurisht më kryesorja nga të gjitha ndodhi në vitin 2007 kur IRWIN udhëtoi për në Londër për të bërë një seri intervistash me Nigerianët që jetojnë atje sepse shteti NSK kishte marrë mbi 1000 aplikacione nga Nigerianët që kishin keqkuptuar se pasaporta NSK garantonte shtetësinë e Sllovenisë (dhe kështu aftësia për të udhëtuar në vendet e tjera me këto dokumente nuk ishte e mundur). Përveç këtyre intervistave në të cilat paraqiten kryesisht anëtarët e IRWIN duke u shpjeguar aplikantëve se çfarë nënkuptojnë kur thonë se NSK

është një 'gjendje artistike' dhe duke u përpjekur se si të korrigjohen më mirë thashethemet, ky debat shkaktoi heqjen e aplikacionit nga faqja fillestare e 'NSK Times' dhe mohime të forta ku mund të gjendeshin ato:

Shteti NSK nuk është një shtet i njohur zyrtarisht në botë dhe pasaporta e shtetit NSK nuk është një dokument ligjërisht i vlefshëm. Posedimi i një pasaporte të NSK nuk ju jap shtetësi të Republikës së Sllovenisë ose të ndonjë vendi tjetër në botë. JU MUND TË KALONI NDONJE KUFİ INTERNACIONAL DUKE PËRDORUR NJË PASAPORTË TË NSK!²⁴

Thellësia e këtij keqkuptimi sugjeron gjithashtu një paralajmërim interpretues. Ne nuk duhet të mendojmë që projekti të jetë vetëm për apo si një diskutim i kontekstit që informon fillimin e tij dhe që preokupimet e tij me kthimin e utopisë retro-avangarde. Ideja e një shteti në kohë është në të vërtetë, shumë më komplekse se kaq. Qështja është se ne nuk mund të nënvlerësojmë faktin se utopia transnacionale e lindur nga përkohshmëria e veçantë e modernizmit komunist shpesh kuptohet në kontekstin e marrëdhënieve ndërkombëtare. Dhe Groysi sigurisht kupton se vendet e mëhershme komuniste (dhe veprat e artit të prodhuara në të) ekzistojnë brenda një konteksti shumë më të gjerë global. Ai shkruan, 'e gjithë bota ... aktualisht e gjen veten në një gjendje që mund të quhet post-komuniste'²⁵. Për Groysin kjo do të thotë se kolapsi i Bashkimit Sovjetik dhe procesi rezultues i hapjes duhet të mos kuptohet si udhëheqës në një përkeqësim të

24 Shteti i NSK-së, Faqet zyrtare të Zyrës së Pasaportave Shtetërore të NSK-së", http://www.pasaportë.nsk.si/en/important_message (qasja e fundit më 31 tetor 2012).

25 B. Groys, "Gjendja postkomuniste", në Kush nëse jo, duhet të provojmë dhe të imagjinojmë të ardhmen e të gjitha këtyre? (ed. Maria Hlavjova dhe Jill Winder), Amsterdam: Artimo, 2004, f.164.

taktikave të Luftës së Ftohtë nga ana e Perëndimit. Për më tepër, këto taktika kanë të bëjnë me një pretendim për përmbushjen e utopisë. Ai shkruan, 'Kërkesa komuniste për përmbushjen e utopisë në botë e trajtoi politikën tradicionale si një goditje nga e cila me shumë gjasë nuk do të rimarrë veten kurrë'²⁶. Ai vazhdon, 'Sfida e vërtetë e paraqitur nga eksperimenti Sovjetik ishte pretendimi ... se Bashkimi Sovjetik përfaqësonte vendin dhe mishërimin e utopisë në tokë - nëse jo në kuptimin e përmbushjes së tij totale atëherë të paktën në aspektin e përparimit të tij praktik'²⁷. Përsëri, specifikimi i përkohshmërisë së perspektive komuniste hyn në lojë - për, "asnjë nga vendet e mëhershme ekzistuese të 'socializmit' nuk pretenduan se kishin arritur komunizmin por e pane veten thjesht si formë kalimtare"²⁸. Pretendimi Sovjetik për utopinë konsistonte në afirmimin e afërsisë së tij me një shoqëri ideale, një ideal ideal i krijuar dhe për të transnacional edhe nëse artikulimi i tij aktual historik i drejtohej izolimit avangard në forma të dy pastrimeve të brendshme të vazhdueshme dhe kufijve të mbyllur të jashtëm.

Si rezultat, sipas Groysit retorika e Luftës së Ftohtë të Perëndimit e parashikoi kundërkërkesën që ishte në të vërtetë vendi i vërtetë i utopisë së përmbushur²⁹. Të fitojë garën kundër komunizmit Sovjetik Groysi thotë `rivalët e saj u ndjenë të detyruar jo vetëm që ta përvetësojnë këtë pretendim si të tyre, por edhe ta përvetësojnë atë - dhe kështu të ripërcaktojnë shoqëritë e tyre si modele politike universale.³⁰ Rezultati

26 Nga i njejt burim f166

27 Nga i njejt burim f 167

28 Nga i njejt burim f 165

29 Nga i njejt burim f 166

30 Nga i njejt burim f 167

(dhe dëshmia më e mirë) e kësaj 'ngritje' të zgjatur³¹ është se shpërbërja e Bashkimit Sovjetik nuk rezultoi në braktisjen e retorikës së Luftës së Ftohtë, por një ndarje akoma më agresive të Perëndimit se kjo është një utopi e së tashmes, ajo që ekziston këtu dhe tani. Për shembull, ne mund të mendojmë për "Fundit i Historisë dhe Njeriu i Fundit (1992)"³², nga Francis Fukuyama si një embleme të kësaj gjendje postkomuniste. Prononcimet e këtij lloji, të shoqëruar me atë që Groys i konsideron mohimet e orientimit të modernizmit të komunizmit (të rrënjosura në ndryshimin e tij real nga moderniteti perëndimor), ishin dhe gjithmonë janë të dizajnuara për të rritur pjesën e kapitalizmit liberal-demokratik të asaj që Groysi e quan një treg ndërkombëtar për konkurrencën si modele të shoqërisë'.³³

Prandaj, Groysi do të dëshironte që ne të shohim nivele të ndryshme në të cilat një shtet në kohë i nënshtrohet përkthimit hapësinor (ose kuptohet nga mbajtësit e pasaportave të NSK-së, si shkak për të parashikuar çështjet e lëvizshmërisë ndërkombëtare bashkëkohore në kurriz të dimensionit utopik të ardhshëm të shtetit) si keqkuptime ku taktikat e Perëndimit janë të suksesshme. Kjo do të thotë, një përqendrim në atë se si pasaporta mund të forcojë (ose thjesht të komentojë) marrëdhënien e dikujt përbrenda me utopinë e së tashmes që mund të na duket si një dështim i plotë për të identifikuar shtetin NSK në specifikimin e kohës si një projekt utopik. Për më tepër, ne mund ta shohim këtë përkthim të kohës në hapësirë siç nxitet nga retorika dhe forca e qartë ekonomike e demokracisë liberale të stilit perëndimor. Në këtë shkrim

31 Nga i njejtë burim

32 Francis Fukuyama, Fundit i Historisë dhe Njeriu i Fundit, New York: Shtypi i Lirë, 1992.

33 Nga i njejtë burim

pasaporta e NSK-së mund të shërbejë si shenjë e triumfit të utopisë së së tashmes mbi utopinë e së ardhmes, për sa kohë që e para thjesht eklipson këtë të fundit (në vend se ta eliminojë në të vërtetë).

Fredric Jameson, i cili zhvillon një analizë më materialiste të përparimit të demokracisë liberale shkon edhe më tej duke sugjeruar se forcat që animojnë këtë lexim të gabuar do të fshijnë çdo specifikim lokal, duke e nënshtruar atë në një ngjashmëri amoebe transnacionale liberale-demokratike, ose në një identitet duke zëvendësuar diferencën locale kudo që gjendet. Për Jameson, betejat kulturore të globalizmit luftohen në fushat e kulturës massive dhe Amerika është agresori dhe fituesi i pashmangshëm. Sipas Jameson, në një epokë të shënuar nga 'bërja kulturore e ekonomike, dhe bërja ekonomike e kulturore', globalizimi 'është një lojë me shuma zero në të cilën liria e [Amerikës] rezulton në shkatërrimin e kulturës dhe industries kombëtare të të tjerëve³⁴. Kjo do të thotë, pjesa relative e tregut ideologjik përcaktohet nga prodhimi dhe eksportimi i kulturës masive. Kështu, për Jameson, ngjitja e tij e përceptuar globale e kulturës amerikane kërkon të jetojmë mënyrën e jetës amerikane. Derisa ai avokon proceset e mundshme të hibridizimit përmes të cilave banorët e margjinave mund të bëjnë diçka të re prej artefakteve kulturore të importuara, futja e mbivendosur është një tjetër narrativë e mbarimit të historisë - e imagjinuar këtë herë si vajtim. Kjo pjesë e të menduarit të Jamesonit do të duhet të konfirmojë se moskuptimet ndërkombëtare të pasaportës NSK që japin shtetësi utopike transnacionale dhe janë një shenjë e paaftësisë

34 Fredric Jameson, 'Shënime mbi globalizimin si çështje filozofike', Kulturata e globalizmit, Durham: Duke University Press, 1998, fq.60-61

në rritje për të menduar utopinë në dimensionin e saj të ardhshëm. Kjo aftësi zëvendësohet nga peshimi i privilegjit relativ dhe qasja në të ashtuquajturën utopi të së tashmes.

Megjithatë, vlera e vërtetë e mendimit të Jameson për globalizimin në këtë diskutim nuk vjen nga analizat e tij për kompleksin mbizotërues kulturo-industrial të Amerikës, por nga sugjerimi i tij që problemet e vërteta për të punuar nuk janë aq shumë nëse një identitet singular zëvendëson ndryshimin lokal, por kur dhe në çfarë efekti? Nëse për ndonjë gjë mendimi i Jamesonit për gjendjen e marrëdhënieve Lindje-Perëndim pas komunizmit është shumë më pak bindës sesa ajo e Groysit për sa kohë që qendra gjithëpërfshirëse e Jamesonit kundër modelit të margjinave në vetvete është niveli i dallimit në mes konteksteve të veçanta 'marginale'. Por Jameson e mbyll diskutimin e tij për globalizimin duke vërejtur se në varësi të kontekstit, perspektivës së identitetit singular i akordohen vlera të ndryshme. Ai shkruan, 'gjithçka varet nga niveli në të cilin një identitet malinj dhe standardizues ose despotik është i shqetësuar'³⁵. Ndonjëherë identiteti figuron si një bashkues hegjemonik (si në rastin e diagnozës së tij për zgjerimin e amerikanizmit), por ndonjëherë (kur, për shembull, ajo ka për qëllim kundër kësaj ngatërresë transnacionale - à la Groys insistimi strategjik mbi specifikën Lindore) ai mund të funksionojë si një forcë politike konsoliduese dhe përparimtare: 'në momente kyçe... diçka si një pohim i federalizmit është thirrur si e ardhme ideale'³⁶. Dhe pastaj në raste të tjera, banorët nga rajone të ndryshme të federalizmave të tillë mund ta shohin vetë federatën si despotike.

35 Nga i njejtë burim f 74

36 Nga i njejtë burim

Këto, natyrisht, nuk janë zbulime në vetvete. Jameson dëshiron që kulturat individuale kombëtare të bëjnë më shumë për të ndaluar zhdukjen ashtu si ai është i vetëdijshëm se secila nga këto kombe ka problemet e veta. Ajo që është e rëndësishme këtu është që këto vëzhgime i sugjerojnë se Jameson ka një të metë, një paqëndrueshmëri në kategoritë që ne përdorim për të konceptuar veprimet e globalizmit. Nëse një identitet i vetëm mund të jetë si i mirë ashtu edhe i keq me përparim politik dhe shumë kufizues vetë identiteti nuk është problemi. Përkundrazi, është pozicioni i identitetit brenda një sistemi marrëdhëniesh i cili duhet të jetë i imituar në mënyrë që të kuptohet se si një rend global i ndërlikuar i përbërë nga individët, shtetet ose rajone të ndryshme dhe nga modelet dhe mënyrat e jetës transnacionale veprojnë në çdo kontekst të caktuar. Jameson është duke kërkuar një mënyrë të re për të bërë lidhjen mes individit dhe kolektivit dhe mes një grupe kolektive të caktuar dhe kolektivëve tjerë më të mëdhenj. Por përfundimisht kjo linjë e të menduarit shkon pa u realizuar përveç thirrjes së Jameson për një 'kthim tek Hegeli'³⁷. Dobia e një kthimi të tillë sipas Jameson, do të ishte potenciali i saj për të hedhur dritë mbi 'kategoritë, mënyrat dhe format e mendimit ku përmes së cilave ne në mënyrë të pashmangshme duhet të mendojmë por që kanë një logjikë të tyre prej së cilës ne vetë bëhemi viktimë nëse jemi të pavetëdijshëm për ekzistencën e tyre dhe ndikimit të tyre formues mbi ne.³⁸

Pjesa e mbetur e kësaj eseje përpiket t'i përgjigjet kësaj thirrje përmes një ekzaminimi se si vetë pasaporta e NSK aktivizon paqëndrueshmërinë zyrtare që Jameson vë re. Në këtë pikë, paralajmërimi interpretues i ngritur

37 Nga i njejt burim f 75

38 Nga i njejt burim

nga Shteti NSK në përkthimin hapësinor të kohës duhet të kthehet tek ne. Për sa i përket funksionimit të niveleve të ndryshme të identitetit dhe ndryshimit (individual, kombëtar dhe global), është e rëndësishme që vetë mbajtësit e pasaportave të bëjnë përkthimin e tij. Kjo për ta do të thotë, dokumenti që lejon anëtarësimin në një kolektiv utopik bëhet shenja e fantazuar e një lëvizjeje më të madhe brenda kapitalizmit. Qelësi për të ecur përpara me pyetjet e Jamesonit në lidhje me kategoritë qëndron në pranimin se ky ushtrim fantastik nuk është një lexim i gabuar i shtetit në kohë, por përkundrazi pjesë e artikullimit të plotë të projektit i cili natyrisht është i artikuluar në mënyrë të ndryshme dhe shumë i varur nga situata të ndryshme nga mbajtësit e këtyre pasaportave. Çdo kuptim personal i shtetit (për aq sa janë këto që përbëjnë shtetin) meriton shqyrtimin e kujdesshëm kontekstual mbi të cilin Groys insiston në përshkrimin e përkohshmërisë komuniste. Për më tej do të sugjeroja që interpretimi nga Nigerianët është vetëm një ndryshim i vogël nga reagimi Tajvanez, jo një ndryshim në lloj.

Për ta shkuar hap pas hapi: Kjo pasaporta jep shtetësinë e shtetit NSK, një shtet që ekziston vetëm në kohë (dhe gjeneza e këtij koncepti duhet të kuptohet si e rrënjosur në një kontekst të veçantë). Mbajtësi i pasaportës pra bëhet një pjesëtar i një shteti virtual, ku prania e prekshme e të cilit është kjo pasaportë e cila duket si një pasaportë e vërtetë (e cila madje është shtypur duke përdorur makina dhe materiale zyrtare shtetërore Sllovene). Vetë pasaporta fizike e NSK kondenson kohën dhe hapësinën. Përndryshe pse të krijojmë një pasaportë të prekshme për një shtet konceptual? Pasaporta si artefakt fillon konceptimin e situatës konkrete gjeopolitike të një personi - me fjalë tjera, një pjesë e konsiderueshme e asaj që ndodh në

shtetin NSK është që njerëzit individualisht (si dhe, kolektivisht), mendojnë për kombet gjeopolitike. Dhe çdo artikulum i Shtetit NSK në kohë ndryshon sipas kontekstit. Çdo pasaportë krijon kontekstin e vet të artikulacioneve. Shteti animon dhe denaturalizon historinë duke vendosur kundërshtimin mes utopisë që ende nuk ekziston (sepse ajo gjithnjë po hyn në ekzistencë) dhe rasti më i mirë i tanishëm ‘utopia’ e marrëdhënieve të pushtetit real siç ekzistojnë në këtë moment. Pasaporta prodhon dhe prodhohet nga një lloj i përkohshmërisë hibride. Ajo na detyron të mbetemi të hapur ndaj një të ardhme të panjohur (për të cilën kontribuojnë numrat e pashprehur) deri sa i kushton vëmendje të qartë kushteve aktuale të jetës në të tashmen dhe e bën këtë në emër të specifikës individuale të secilit pronar të këtyre pasaportave. Individualizimi i mundësuar nga kolektivi është ai që është i vetëdijshëm për të gjitha këto nivele të ndryshimit dhe identitetit dhe i cili e përjeton këtë individualitet siç e përshkruan vetëdija për jostabilitetin që Jameson përshkruan.

Groys në fjalën e tij thekson në këtë përkohshmëri hibride se konteksti postkomunist ka rëndësi, por dëshira e tij për të mbajtur ndryshimin e Lindjes përballë një Perëndimi që përparon e parandalon arritjen e tij në një formulim të tillë. Ai bindshëm argumenton se ekzistojnë attribute specifike të kontekstit Lindor që përbëjnë një ndryshim real nga ai Perëndimor dhe megjithëse ai e pranon që në gjendjen postkomuniste vlera e Perëndimit në tregun politik rritet, ai nuk mendon se si nga kjo përplasje e imagjinuar mund të duket bashkëveprimi i modernizmit Lindor dhe Perëndimor. Në mënyrë të ngjashme Jameson sugjeron drejt këtij hibriditeti kur ai imagjionon që dikush mund të shqetësohet

njëkohësisht nga identiteti kombëtar dhe ta mbajë atë si një ideal të fuqishëm të mobilizuar kundër shkeljes së homogjenitetit transnacional, por nuk i përputhet teorisë se çfarë mund të thotë kjo dhe si mund të përjetohet si çdo gjë tjetër përveç fundit të histories, e imagjinuar nga zëvendësimi i vetë Amerikës në gjithçka tjetër që hasë. Duke mbajtur në mendje të dy këto ide dhe duke përfshirë nocionet e Groysit për përkohshmërinë e mundshme të modernizmit komunist në shërbimet e Jamesonit në lidhje me paqëndrueshmërinë e kategorive formale të globalizmit zbulon një motor që mund të gjallërojë kundërshtimin e Lindjes dhe Perëndimit deri sa pranon nga secili kushtet e tyre. Duke vepruar në këtë mënyrë ne mund të zhvillojmë një pamje të ndërlidhjes mes Lindjes dhe Perëndimit. Ky motor është ajo që Jameson e përshkruan si përmbysja më e rëndësishme në të gjithë sistemin e Hegelit - momenti në të cilin “Opozita qëndron e zbuluar si një kundërshtim”.³⁹

Pa rikonstruktuar tërësinë se si Hegel arsyeton motorin e historisë nga një rivlerësim i ligjit të logjikës formale të moskontrollit (A është e barabartë me A; A nuk është e barabartë me -A); do të fillojmë me atë që është për qëllimet e këtij punimi, një shembull unik i përshtatshëm. Hegeli shkruan:

Një orë udhëtim për në lindje dhe në të njëjtën distancë udhëtoni përsëri për në perëndim e anulon udhëtimin e parë... Në të njëjtën kohë, udhëtimi për një orë në lindje nuk është në vetvete drejtimi pozitiv dhe as udhëtimi në perëndim nuk është drejtimi negativ; përkundrazi këto drejtime janë indiferentë ndaj kësaj përcaktimit të opozitës; është një këndvështrim i tretë i tyre që e bën njërin pozitiv dhe tjetrin negativ.⁴⁰

39 Nga i njëjti burim f 76

40 G.W.F. Hegel, Science of Logic of Hegel (trans. A.V. Miller), New Jersey:

Për shkak se dy termat e Hegel-it (lindja dhe perëndimi) janë të njehta dhe të kundërta, të punosh përmes dialektikës së kësaj kundërshtie do të ndihmojë ndjekjen e një mënyre të imagjinojmë relacionet e Lindjes dhe Perëndimit si një garë të dy moderniteteve secila me një pretendim për të utopi. Dallimi mes termave në Hegelit qëndron në kundërshtimin e tyre, një orë në një drejtim dhe një orë prapa - çdo ndryshim tjetër mes tyre (si një vlerë e lidhur) është ekstrakte për dialektikën. Diferenca cilësore megjithatë është e vërtetë. Sipas Hegelit ky kundërshtim zbulohet se përmban brenda vetes një kontradiktë pikërisht kur kuptojmë se vlerat e brendshme të vetë termave janë në të vërtetë të barabarta, një orë = një orë. Ai shkruan, 'Kundërshtimet përmbajnë kundërshtim përderisa ato lidhen negativisht me njëra-tjetrën dhe janë indiferente ndaj njëra-tjetrës'⁴¹. Me fjalë tjera përmes lidhjes së tyre apo konfrontimit mes lindjes dhe perëndimit të dyja përballen me lidhjen e tyre në formën e barazisë. Dallimi mes tyre varet nga identiteti i tyre i përbashkët - secili kërkon tjetrin për të ruajtur identitetin e vet përmes ndryshimit relativ. Secili term i opozitës përfshin tjetrin në vetë kushtetutën e tij.

Çështja është se kundërshtimi apo ndryshimi mbështeten në identitet dhe anasjelltas. Ato janë vetëm të ndryshme në raport me njëra-tjetrën dhe kështu përbëhen nga kjo ndërlidhje. Zbulimi i kësaj kontradikte ku asimilohen kolektivët më të vogla në një të madhe - mbi të cilën ndryshimi i vërtetë i këtij identiteti mund të gjykohet vetëm nga një këndvështrim i tretë - atë që Jameson e quan vetë situata '⁴² dhe ato që unë e quaja

konteksti i artikulimit. Për sa i përket Shtetit të NSK në kohë, kudo që është pasaporta dhe kushdo që e përdorë atë përmbanë kontekstin e artikulimit - arenën në të cilën kundërshtimet e Identitetit (qytetarisë) dhe Diferencës (vendndodhja konkrete gjeopolitike) janë përshtatur si opozitë dhe përvojë dhe si kontradiktë në atë moment, si në shembullin tonë nga Hegeli kur koha i nënshtrohet një përkthimi hapësinor (një orë në lindje, etj.). Me fjalë tjera eleganca e thjeshtë e pasaportës është se ajo rianimon lëvizjen e historisë përmes thirrjes së saj të nevojshme të ndërlidhjes dialektore. Kjo ndërlidhje prodhon forma të reja - në rastin e pasaportës një përkohshmëri hibride - dhe përvoja e përkohshmërisë hibride në soditje të pasaportës vazhdon gjithnjë lëvizjen dialektike. I ashtuquajtur i fundi i historisë së tij nuk përfundon kurrë. Asnjë fund i tillë nuk mund të ndodhë kur utopia e së ardhmes dhe utopia e së tashmes bien ndesh mbi tokën e realitetit gjeopolitik. Distanca në Lindje dhe në Perëndim matet nga vendndodhja e pasaportës dhe shihet si po aq e pakapshme. Mbajtësi i pasaportës përmes bashkimit në një kolektiv bëhet i vetëdijshëm për pozitën e tij unike në botë që kuptohet si ndryshim mes vendit ku janë dhe vendit ku ata dëshirojnë të jenë (në të tashmen dhe të ardhmen). Dhe vetëm në këtë pikë kur mund të përfshijmë keqkuptime të supozuara të Shtetit NSK në kohë në të kuptuarit tonë të tij si një projekt mundemi me të vërtetë të pretendojmë se kemi një kuptim se si duket vetë shteti dhe mënyra si funksionon ai mund të na lejojë të krijojmë ndërlidhjet e Lindjes dhe Perëndimit në gjendjen globale post-komuniste.

Duke pasur parasysh kundërshtimin e modernizmit të Lindjes dhe të Perëndimit, (bëhet një peizazh përgjithësisht i interpretuar nga këndvështrime specifike), a do të thotë kjo në mënyrë paradoksale

që ne duhet ta kuptojmë gjendjen postkomuniste në karakterin e saj të plotë dialektik si një botë me diçka që quhet si ish-perëndim⁴³ dhe diçka që quhet ish-Lindje, duke pasur parasysh domosdoshmërinë e tyre të ndërsjellë për ruajtjen e ndryshimit të tyre? A mund të themi se nuk ka më Lindje apo Perëndim kur konfrontimi i tyre formon një sfond global duke shkaktuar përhapjen e formave të hibridizuara, dhe ku asnjëra nuk është saktësisht Perëndim ose Lindje?

Nëse kujtojmë se çfarë realisht mundëson dialektikës të funksionojë, është e qartë se përgjigjja është jo. Ajo që zbulon kontradiktën në qendër të kundërshtimit është ndryshimi real, cilësor mes drejtimeve të lindjes dhe perëndimit të Hegeli- ashtu si vëmendja e afërt ndaj përkohshmërisë në analizën e Groyt (një ndryshim i vërtetë) na lejojë të formulojmë dialektikën dhe shtetin e NSK në Kohë në terma kuptimplotë dhe të përshtatshëm. Sipas Hegelit, 'Diçka lëviz, jo sepse në një moment është këtu dhe një tjetër atje, por sepse në të njëjtin moment është këtu dhe në të njëjtin moment nuk është këtu... Dialektikëve të lashtë duhet t'u pranohen kontradiktat që ata theksuan në lëvizje, por nuk u vazhdua prandaj nuk pati lëvizje, përkundrazi ajo lëvizje është vetë kontradiktë ekzistuese'⁴⁴ Me fjalë tjera, termat Lindje dhe Perëndimi janë një kontraditë mes veti veçanërisht në kohën post-komuniste nuk do të thotë që ato do të zhduken. Përkundrazi, ekzistenca e kundërshtimit formon vetë bazën e diskutimit. Nëse ne do t'i ruajmë termat Ish-

43 Mendimi im për këtë temë është i motivuar nga një diskutim me bazë të gjerë mbi kategoritë gjeopolitike të trashëguara nga Lufta e Ftohtë dhe efektet e tyre, të bëra nën kujdesin e projektit të ish-perëndimit (shih www.ishwestwest.org). Një version i hershëm i këtij teksti u paraqit në një seminar të ish-perëndimit të udhëhequr nga Claire Bishop në Qendrën e Diplomuar, CUNY në 2009.

44 G.W.F Hegel, Science of Logic of Hegel, op. cit., f.440.

Perëndimi dhe ish-Lindje ne gjithmonë duhet të kujtojmë karakterin e tyre plotësisht dialektik - në fakt, këto terma janë të përshtatshme për ta bërë këtë. "Ish" para secilit duhet të lexohet jo thjesht si "vendi që ka qenë më parë", por më tepër si "vendi që në një moment është dhe nuk është". Modifikuesi "Ish", pra, nuk është një sinjal i fundit i historisë, por përkundrazi. Ajo na kujton për këmbënguljen e së kaluarës në të tashmen, mënyrën se si historia vazhdon të shpaloset në mënyra të reja (edhe pse këto forma zhvilluese u përgjigjen parametrave të rrënjës në atë që ka qenë). Ajo që bën Shteti NSK në Kohë është të na dërgojë një hap më tej dhe të na tregojë se 'nuk' në formulimin e mësipërm që përcakton një marrëdhënie me kohën - 'Lindja' si nuk është më ajo që ka qenë më parë edhe pse në disa mënyra thelbësore ende është - gjithashtu i referohet 'vendit'. Utopia e përfaqësuar nga secili pretendim secili modernitet është një jo-vend. Mbajtësi i pasaportës së NSK ndjen ndryshimin mes pozitës së tyre dhe të dy utopive. Individu ballafaqohet me shtrirjen e tyre kombëtare dhe pozicionin e këtij kombi në lidhje me utopinë e së tashmes (ky është përkthim hapësiror) në të njëjtën kohë sepse ai ose ajo përballet me përfshirjen e tyre në prodhimin e një utopie të ardhshme (kjo është një përkohshmëri e mundshme). Disponimi i këtyre dyjave i përfshirë brenda pasaportës provokon përshtatjen e kontekstit të artikulacionit i cili është edhe dallimi unik i mbajtësit të pasaportës dhe diçka që ata i shtojnë dhe i ndajnë me kolektivin në nivelin e identitetit (të gjithë po e kanë këtë përvojë të 'njëjtë'). Për sa kohë që pasaporta përmbledhë kohën dhe hapësirën ajo prodhon një përkohësi hibride dhe nxit njëkohshmërinë e të gjitha niveleve të identitetit dhe ndryshimit që Jameson vëzhgon në të menduarit e tij për globalizimin, ajo nuk

bën asgjë më shumë sesa të prodhojë qytetarin si një veçori absolute. Me fjalë tjera kur pasaporta katalizon artikulumin e plotë të kontekstit qytetari i shtetit NSK ballafaqohet me situatën e tij ose të saj në botë si një nyje, një pikë në të cilën historia aksidentet dhe qëllimet e saj kryqëzohen për të prodhuar një person individual. Pavarësisht nëse kjo është përjetuar për fat të mirë në Sarajevë si kujtimi i një vendkalimi kufitar qesharak dhe fatlum ose në Londër si një konfrontim me një ndjenjë të përtërirë të zhgënjimit dhe pafuqisë, është përplasja e orientimeve kohore që prodhon një ndjenjë të vendndodhjes. Dhe vendndodhja është mbi të gjitha një indeks i historisë së kontigjentit. Strategjia retro-avangarde e përdorur për të gjetur shtetin e NSK-së dhe 'mbani Utopinë reale' në mënyrë të pakthyeshme ndryshon natyrën e utopisë. Çdo qytetar qëndron i vetëm dhe kjo është çështja.

CONTESTIN
INDIVIDUAL COL
TEMPORAL HY
NSK STAT

**ING UTOPIAS:
LECTIVITY AND
BRIDITY IN THE
E IN TIME**

Jonah
Westerman

Contesting Utopias: Individual Collectivity and Temporal Hybridity in the NSK State in Time

Jonah Westerman

‘Between 1990 and 1992, with the emergence of a new political, ideological and economic reorganisation of Europe ... NSK reinvented itself, changing from an organisation into a State.’¹ This brief excerpt from Laibach’s description of how and why the Slovenian artists’ collective, Neue Slowenische Kunst, founded a state that exists not in space, but in time, casts the inception of the state as directly responding to a new European society, one built after the collapse of the Soviet Union. The following analysis attempts to understand the structure, process and reception of the NSK State in Time, especially as embodied by the NSK passport, and look to interrogate the ways in which the project articulates the role of Eastern Europe’s communist past in the context of what Boris Groys describes as a global, ‘post-communist condition’.² Through an engagement with Groys’s formulation of the specificity of Soviet utopian temporality and Fredric Jameson’s suggestion that the exercise of cultural power in a globalised economy should be evaluated through

1 Laibach, ‘Laibach WTC – NSK Passport’, <https://wtc.laibach.org/en/product.cp2?guid=41428B1D-71D3-C1B1-3759-A216BE5C888&linkid=15> (last accessed 15 December, 2009).

2 Boris Groys, ‘The Post-Communist Condition’, *Who if not We Should Try and Imagine the Future of All This?* (ed. Maria Hlavjova and Jill Winder), Amsterdam: Artimo, 2004, p.164.

Hegel's dialectic of Identity and Difference, it is possible to see that the seemingly paradoxical mission of the NSK state to 'keep Utopia real'³ produces the radical individualisation of its citizens, who come into being through the recognition of utopia's impossibility.

In some crucial ways, the NSK State in Time closely resembles the earlier form of *Neue Slowenische Kunst*. As an artists' collective made of smaller artists' groups the founders of NSK worked deliberately and in concert to achieve an egalitarian, horizontal organisation. This larger collective had no desire to direct the activities of any particular group; rather, it was imagined and used as a practical tactic through which to wrest power and visibility from already established artists and venues.⁴ The member groups were also brought together by a shared interest in the historical stakes of art/visual culture and its relation to identity and political imagination. While each approached these questions in unique ways, the fact that the collective gave itself a German name attests to the shared commitment to exploring how a 'native' identity had deep roots in places supposedly elsewhere.

The NSK State in Time would attempt to create, for a wider pool of participants, the same kind of non-hierarchical organisation that made possible their own exploration of the relation between an individual and a collective, but it would also carefully frame this renewed experiment as an analysis of how historical notions of 'the state' inform the present moment. According to Laibach, the NSK state: has no formal 'government' and

3 Laibach, 'Laibach WTC – NSK Passport', op. cit. 4 Interview with Borut Vogelnik, member of IRWIN, conducted by the author (Ljubljana, 24 June, 2012)

4 Interview with Borut Vogelnik, member of IRWIN, conducted by the author (Ljubljana, 24 June, 2012)

no central committee, only citizens, few bureaucrats and some administrators. The last two only deal with technical issues – keeping the State formal. It is based on self-management and non-alignment and it coexists as a parasite within existing, already established bodies in the entire area of Time.⁵

Existing as what is sometimes called a ‘virtual state’ or a ‘micronation’, the NSK state is a voluntary association of NSK passport holders, ‘people of different religions, races, nationalities, sexes, and beliefs, people from all over the world. The right to citizenship is acquired through ownership of the NSK passport.’⁶ These passports are available at NSK embassies or consulates temporarily established in actual physical places (the state has materialised in Aarhus, Athens, Dublin, London, Taipei, Thessaloniki, to name a few locations) and online.

The application for citizenship on the official NSK state website⁷ is purely formal; one fills it out in order to supply the name, photograph, and so on that will appear on the passport. So in what sense, then, is this a passport to a state? According to the members of IRWIN and Eda Čufer: The NSK State in Time is an abstract organism, a suprematist body, installed in a real social and political space as a sculpture comprising the concrete body warmth, spirit and work of its members. NSK confers the status of a state not to territory but to mind, whose borders are in a state of flux, in accordance with the movements and changes of its symbolic and physical collective body.⁸

5 Laibach, ‘Laibach WTC – NSK Passport’, op. cit.

6 Ibid.

7 NSK State, ‘The Official Pages of the NSK State Passport Office’, <http://www.passport.nsk.si/en/> (last accessed 31 October, 2012).

8 Eda Čufer and IRWIN, ‘NSK State in Time’, <http://irwin.si/texts/nsk-state-in-time/>

Before considering how the NSK state uses terms like 'state', 'borders' and 'collective', note that the language of the NSK State in Time's mission and composition demonstrates a commitment to the 'retroprinciple' or, as the artists put it, 'Retro avant-garde is the basic artistic procedure of Neue Slowenische Kunst, based on the premise that traumas from the past affecting the present and the future can be healed only by re-turning to the initial conflicts.'⁹The still-reverberating trauma under discussion here is how 'Modern art has not yet overcome the conflict brought about by the rapid and efficient assimilation of historical avant-garde movements in the systems of totalitarian states.'¹⁰

Further, according to Eda Čufer and IRWIN, the specific battleground of this assimilation concerns the nature of collective effort and identity. They write, 'The most important and at the same time traumatic dimension of avant-garde movements is that they operate and create within a collective.'¹¹The trauma occurred, on their account, when the state took this work of collective production as a 'question of how to collectivise and socialise the individual, whereas avant-garde movements tried to solve the question of how to individualise the collective.'¹²According to historian Inke Arns, it is exactly this historical inversion that seemed to underwrite Stalinism's assertion that socialist realism was the realisation of 'the ideals and utopias of the avant-garde.'¹³Through its rigidly defined

(last accessed 31 October, 2012).

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Ibid.

12 Ibid.

13 Inke Arns, 'Avant-garde in the Rear-View Mirror', *Seven Sins: Ljubljana-Moscow* (ed. Zdenka Badovinac, Viktor Misiano, Igor Zabel), Ljubljana: Moderna galerija, 2004.

vision of the future Socialist realism attempted to collectivise the individual by claiming to comprehend entirely the es-sence of the soviet citizenry, the history that had brought it to the present moment and informed who they were (and hence who they could and should become). Nazi propaganda shared this basic structure while advancing its own calamitous version of the necessary future, which stemmed from an equally forceful, but wildly divergent and delusional historical mythology. The NSK State in Time seeks to individualise the collective, rather than to collectivise the individual, and it does so by voluntary citizenship and adherence to an idea, which is itself understood to be open to all and constantly in flux. Or, again, in the artists' own words:

Neue Slowenische Kunst defines its collectivism within the framework of an autonomous state, as artistic actions in time to which all other spatial and material procedures of artistic creation are subordinated. This means that the procedure of the deconstruction and analysis of past forms and situations functions as the creator of new conditions for the development of the individual within the framework of a collective.¹⁴

The NSK State in Time is less a corporate body devoted to a mission or programme than it is an umbrella organisation under which – and through which – individuals might explore their own definition. But exactly how might this work? And how are we to understand the kind of utopia this might produce and why it would be different from those of the past?

With this emphasis on the reworking of the literal, historical past with an open-minded belief in the ability to create a new kind of utopia through the retrieval and rehabilitation of avant-garde practice, the NSK State

14 E. Čufer and IRWIN, 'NSK State in Time', op. cit.

in Time would seem to be exactly the kind of artwork under discussion in Boris Groys's article, 'Back from the Future' which argues for the 'special nature of the post-communist art-context'.¹⁵ For him, 'the true specificity of Eastern Europe can only reside in its communist past'.¹⁶ Groys, however, realises that a statement like this one flirts with tautology, and, for this reason, he looks to move beyond 'the language of trauma'.¹⁷ He dislikes this mode of metaphor not just because, according to him, it is 'the least interesting' but because 'ultimately, the various forms of traumatization all begin to look remarkably similar'.¹⁸ Groys searches instead for 'precisely what kind of past the communist past represents and what distinguishes this past from other pasts'.¹⁹

According to Groys, the unique situation of the newly opening, formerly communist context is that it was not closed to the wider world because it was pre-modern (meaning insular by accident of history), but precisely because it represented an 'outstanding example of modernity'.²⁰ According to Groys, communist eastern Europe closed itself on purpose as part of its own formulation of modernity, itself modelled on the avant-garde. He writes, 'modernity has persistently spawned its own apocalyptic sects, radical parties or avant-garde art movements that isolated or insulated themselves against their respective contemporary societies'.²¹ Groys thus echoes NSK's emphasis on

15 B. Groys, 'Back From the Future', in *Arteast 2000+: The Art of Eastern Europe* (Vienna: Folio Verlag, 2001), p.10.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p.11.

21 *Ibid.*

The retro-avant-garde strategy used to found the NSK state and 'keep Utopia real' irrevocably alters the nature of utopia. Each citizen stands alone, and this is the point.

*Anyone can become
a citizen of the
NSK State in Time
and doing so does
not require one to
toe a party line
or do anything in
particular.*

the role of collectives while shifting the focus. He continues, 'ultimately, communism is nothing more than the most extreme and radical manifestation of militant modernism, of the belief in progress and of the dream of an enlightened avant-garde acting in total unison, of utter commitment to the future.'²² In other words, for Groys, when formerly communist countries opened up, they relinquished their avant-garde insularity. And when this finally occurred, what was left behind was 'not the past, but the future.'²³ For Groys, this aspect of communism, its special mode of prospective utopian modernism, is what makes the communist past different from other pasts.

Despite disputes concerning the usefulness of the language of trauma, these are the very terms employed by the NSK State in Time. The retro-avant-garde reformulation of collectively produced utopia is born of communist modernity's prospective orientation, which, according to Groys, should be understood as uniquely Eastern. Utopia, the future left behind, returns in the form of a collective whose very borders are always shifting and, therefore, whose very collectivity is itself subjugated to the individuality of its members. This utopia, then, consists in reworking the notions that the modern, the avant-garde, needs to be both universalising (in levelling its membership) and insulated from those who do not belong. Anyone can become a citizen of the NSK State in Time and doing so does not require one to toe a party line or do anything in particular. And just as Groys maintains, we cannot understand all this if we do not take seriously the specificity of the former-communist context and the particular modernity of its unique temporal orientation.

²² Ibid.

²³ Ibid.

But this is only yet half – and possibly less than half – of the entire constitution of the state. One of the most important aspects of the NSK State in Time is the frequency with which passport holders, in interviews conducted and filmed by members of IRWIN and collaborators, describe their relations to their passports in terms of space; not in terms of time. Even as they extol the virtues of a voluntary association of citizens, allowed to be alone in their striving to make something together (even if that something is simply the ‘space’ to be alone), citizens constantly imagine their passport’s relation to physical borders and geographical nations.

In Sarajevo, early recipients of the passports relay stories of actual border crossings aided by the NSK passport. One man used his to travel from Ljubljana to Zagreb during the chaos that followed the breakup of Yugoslavia; another to enter Korea when he arrived without a visa. A younger cohort of cosmopolitan Berliners and self-described ‘nomads’ describe not border crossings, but the way in which the passport itself is a critique of the nation-state and larger systems that fix borders. Taiwanese NSK citizens half-jokingly describe how the NSK passport is like their own national passport in that it is effectively useless for international travel. And perhaps most dramatically, and certainly most poignantly of all, in 2007, IRWIN travelled to London to conduct a series of interviews with Nigerians living there because NSK state had received over 1000 applications from Nigerians acting under the misapprehension that the NSK passport guaranteed citizenship of Slovenia (and hence the ability to travel there and to other places their own papers – if they had any – could not take them). In addition to these interviews, which mostly feature members of IRWIN explaining to applicants what

they mean when they say NSK is an ‘artistic state’ and trying to ascertain how best to correct the rumours, the magnitude of this debacle prompted the removal of the application from the homepage of the ‘NSK Times’ and the presence of strongly worded disclaimers where it could otherwise be found:

The NSK State is not an officially recognised country internationally, and the NSK State passport is not a legally valid document. Holding an NSK passport does not grant citizenship of the Republic of Slovenia or of any other country of the world. **YOU CANNOT LEGALLY CROSS ANY INTERNATIONAL BORDER USING AN NSK PASSPORT!**²⁴

The profundity of this misunderstanding should suggest an interpretive warning as well. We should not think of the project as being solely about or as being exhausted by a discussion of the context that informs its inception and its preoccupations with the retro-avant-garde retrieval of utopia. The idea of a state in time is, in fact, much more complex than that. The point is that we cannot underestimate the fact that the transnational utopia born of communist modernity’s particular temporality is often understood in the context of international relations. And Groys certainly realises that formerly communist countries (and the artworks produced therein) exist within a much broader, global context. He writes, ‘the entire world ... currently finds itself in a condition one could term post-communist.’²⁵ For Groys, this means that the collapse of the Soviet Union and the resultant process of opening up needs

24 NSK State, ‘The Official Pages of the NSK State Passport Office’, http://www.passport.nsk.si/en/important_message (last accessed 31 October, 2012).

25 B. Groys, ‘The Post-Communist Condition’, in *Who if not We Should Try and Imagine the Future of All This?* (ed. Maria Hlavjova and Jill Winder), Amsterdam: Artimo, 2004, p.164.

to be understood as leading to an exacerbation of Cold War tactics on the part of the West. What's more, these tactics concern a claim to utopia's fulfillment. He writes, 'The communist demand for the fulfillment of utopia on earth dealt traditional politics a blow from which in all probability it will never recover.'²⁶ He continues, 'The true challenge posed by the Soviet experiment was the claim ... that the Soviet Union represented the place and earthbound incarnation of utopia – if not in the sense of its total fulfillment, then at least in terms of its practical advancement.'²⁷ Again, the specificity of communist prospective temporality comes into play – for, 'none of the former 'actually existing' socialist countries ever claimed to have achieved communism, but saw themselves merely as transitional forms'.²⁸ The Soviet claim to utopia consisted in the affirmation of its closer proximity to an ideal society, an ideal itself designed to be transnational, even if its actual historical articulation resorted to avant-garde insularity, in the forms of both constant internal purges and closed external borders.

As a result, according to Groys, the West's Cold War rhetoric propounded the counterclaim that it was, in fact, 'the true place of utopia fulfilled'.²⁹ 'To win the competition against Soviet communism,' Groys asserts, 'its rivals felt compelled not only to appropriate this claim as their own but even to outdo it – and thereby redefine their own societies as universal political models.'³⁰ The result (and best proof) of this 'protracted one-upmanship'³¹ is that the Soviet Union's dissolution

26 Ibid., p.166.

27 Ibid., p.167.

28 Ibid., p.165.

29 Ibid., p.166

30 Ibid., p.167.

31 Ibid.

did not result in the abandonment of Cold War rhetoric, but in the West's even more aggressive assertions that it is a utopia of the present, one that exists here and now. We might, for example, think of Francis Fukuyama's *The End of History and the Last Man* (1992)³² as an emblem of this post-communist condition. Pronouncements of this kind, coupled with what Groys considers Orientalizing denials of communism's modernity (rooted in its real difference from Western modernity), were always and are still designed to increase liberal-democratic capitalism's share of what Groys terms an 'international political market for competing models of society'.³³

Therefore, Groys might want us to see the varying degrees to which a state in time undergoes spatial translation (or is understood by NSK passport holders as cause for contemplating issues of contemporary international mobility at the expense of the state's prospective utopian dimension) as misreadings where the West's tactics are successful. That is, a focus on how the passport might increase (or simply comment upon) one's own relation within and to the utopia of the present could appear to us as a total failure to identify the NSK State in Time's specificity as a utopian project itself. Further, we might see this translation of time into space as prompted by the rhetoric and sheer economic force of Western-style liberal democracy. On this reading, the NSK passport could serve as a marker of the triumph of the utopia of the present over the utopia of the future, insofar as the former simply eclipses the latter (rather than actually eliminating it).

32 Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York: Free Press, 1992.

33 *Ibid.*

Fredric Jameson, who develops a more materialist analysis of the advance of liberal democracy, might go even further in suggesting that the forces animating this misreading would eventually erase any local specificity, subordinating it to an amoebic transnational liberal-democratic sameness, or identity, everywhere replacing local difference. For Jameson, the cultural battles of globalisation are fought on the fields of mass culture, and America is the aggressor and inevitable victor. According to Jameson, in an era marked by 'the becoming cultural of the economic, and the becoming economic of the cultural', globalisation 'is a zero-sum game in which [America's] freedom results in the destruction of other people's national culture industries'.³⁴ That is, relative ideological market-share is determined by the production and exportation of mass culture. Thus, for Jameson, his perceived global ascendancy of American culture entails the ascendancy of the American way of life. While he pays due lip service to potential processes of hybridisation, through which denizens of the margins might make something new of imported cultural artefacts, the overwhelming thrust is another end-of-history narrative – figured this time as a lament. This strand of Jameson's thinking would have to confirm that the international understandings of the NSK passport granting transnational utopian citizenship are a sign of the increasing inability to think of utopia in its prospective dimension. That ability is replaced by the weighing of relative privilege and access to the so-called utopia of the present.

The real value of Jameson's thinking on globalisation to this discussion, however, comes not from his analyses of America's overpowering cultural-

34 Ibid.

industrial complex, but from his suggestion that the true problems to work out are not so much whether a singular identity replaces local difference, but when and to what effect? If anything, Jameson's account of the condition of East-West relations post-communism is far less compelling than Groys's, insofar as Jameson's overarching centre versus margins model itself levels differences between particular 'marginal' contexts. But Jameson closes his discussion of globalisation by noticing that, depending on context, the prospect of singular identity is accorded different values. He writes, 'everything depends on the level at which a malign and standardising or despotic identity is discerned.'³⁵ Sometimes identity figures as a hegemonic interloper (as in the case of his diagnosis of expanding Americanism), but sometimes (when, for example, it is aimed against this transnational juggernaut – à la Groys's strategic insistence on Eastern specificity) it can function as a consolidating and progressive political force: 'at certain key moments ... something like an affirmation of federalism is invoked as a fu-ture ideal'.³⁶ And further, at other times, residents from the various different regions of such federalisms might see the federation itself as despotic.

These, of course, are not revelations in themselves. Jameson wishes that individual national cultures would do more to stave off extinction, just as he is aware that each of those nations has its own problems. What is significant here is that these observations suggest to Jameson that there is a flaw, an instability, in the categories we use to conceptualise the operations of globalisation. If a singular identity can be, by turns, both

³⁵ Ibid., p.74.

³⁶ Ibid.

good and bad, politically progressive and too limiting, identity per se is not the problem. Rather, it is identity's position within a system of relations that must be formulated in order to understand how a complex global order comprised of individuals, their states or regions, and transnational political models and ways of life operates in any given context. Jameson is searching for a new way to think the relation between the individual and the collective and between a given collective and other collectives of larger orders. Ultimately, however, this line of thinking goes undeveloped, save for Jameson's call for a 'return to Hegel'.³⁷ The benefit of such a return, according to Jameson, would be its potential to shed some light on 'the categories themselves, the modes and forms of thought in which we inescapably have to think things through, but which have a logic of their own to which we ourselves fall victim if we are unaware of their existence and their informing influence on us'.³⁸

The remainder of this essay attempts to answer this call through an examination of how the NSK passport itself navigates and activates the formal instability Jameson observes. At this point, the interpretive warning raised by the NSK State in Time's spatial translation should come back to us. In terms of how the various levels of identity and difference function (the individual, national and global), it is significant that the passport holders themselves make the translation. That is, for them, the document granting membership in a utopian collective becomes the fantasised sign of greater mobility within capitalism. The key to moving forward with Jameson's questions concerning categories lies in admitting that this fantastic exercise is not a misreading

37 Ibid., p.75.

38 Ibid.

of the state in time, but rather part of the project's full-throated articulation, which is of course variously and multiply articulated depending on the varying situations of the passport holders. Each personal understanding of the state (insofar as it is these that comprise the state) merits the careful contextual scrutiny on which Groys insists in describing communist temporality. Further, I would suggest that the Nigerian interpretation is only a difference in degree from the Taiwanese reaction, not a difference in kind.

To take this one step at a time: The passport grants citizenship of the NSK state, a state that exists only in time (and the genesis of this concept needs to be understood as rooted in a particular context). The passport holder, then, finds him or herself a member of a virtual state, the tangible presence of which is a passport, which looks like a real passport (and is even printed using official Slovenian state machines and materials). The physical NSK passport itself condenses time and space. Why else create a tangible passport for a conceptual state? The passport as artefact initiates the contemplation of one's own concrete geopolitical situation – in other words, a significant part of what happens in the NSK state is that people individually (and, hence, collectively) think about geopolitical nations. And each articulation of the NSK State in Time varies according to context. Each passport creates its own context of articulation. The state animates and denaturalises history by staging the opposition between the utopia that does not yet exist (because it is always coming into being) and the best case present 'utopia' of real power relations as they exist at the moment. The passport produces and is produced by a kind of hybrid temporality. It forces one to remain open to an

unknown future (to which untold numbers contribute) while calling explicit attention to actual conditions of life in the present, and it does so in the name of the individual specificity of each passport holder. The individual made possible by the collective is one who is aware of all these levels of difference and identity, and who experiences this individuality as the awareness of the instability Jameson describes.

Groys points at this hybrid temporality in his vehemence that the post-communist context matters, but his desire to sustain the difference of the East in the face of an advancing West precludes his arriving at such a formulation. He argues compellingly that there are specific attributes of the Eastern context that constitute a real difference from the West, and even though he acknowledges that, in the post-communist condition, the West's share of the political market increases, he does not pursue this collision to imagine what the interaction of Eastern and Western modernities might look like. Similarly, Jameson gestures toward this hybridity when he imagines that someone could simultaneously be troubled by national identity and hold it up as a future ideal mobilised against encroaching transnational homogeneity, but falls short of theorising what this could mean and how it might be experienced as anything other than the end-of-history figured by America's substitution of itself for everything else it encounters. Keeping both of these ideas in mind and in tension by incorporating Groys's notions of communist modernity's prospective temporality into Jameson's observations concerning the instability of the formal categories of globalisation distills an engine that can animate the opposition of East and West while taking each on its own terms. In so doing, we might begin to develop a picture of the interrelation of East and West.

This engine is what Jameson describes as ‘the most momentous single reversal in Hegel’s entire system’ – the moment at which ‘Opposition stands unveiled as Contradiction’.³⁹

Without reconstructing the whole of how Hegel reasons the engine of history from a reevaluation of formal logic’s law of noncontradiction (A equals A; A does not equal not-A); we’ll start with what is, for the purposes of this paper, a uniquely well-suited example. Hegel writes:

An hour’s journey to the east and the same distance travelled back to the west, cancels the first journey ... At the same time, the hour’s journey to the east is not in itself the positive direction, nor is the journey west the negative direction; on the contrary, these directions are indifferent to this determinateness of the opposition; it is a third point of view outside them that makes one positive and one negative.⁴⁰

Because Hegel’s two terms (east and west) are equal and opposed, working through the dialectic of this opposition will aid the pursuit of a way to imagine the relations of East and West as a contest of two modernities, each with a claim to utopia. The difference between the terms in Hegel resides in their opposition, an hour in one direction and an hour back – any other difference between them (such as an attached value) is extrinsic to the dialectic. The qualitative difference, however, is real. According to Hegel, this opposition is revealed to contain within itself a contradiction exactly when we realise that the intrinsic values of the terms themselves are actually equal, one hour = one hour. He writes, ‘Opposites, therefore, contain contradiction insofar as they are negatively related to one another or

39 Ibid., p.76.

40 G.W.F. Hegel, *Hegel’s Science of Logic* (trans. A.V. Miller), New Jersey: Humanities Press International, Inc., p.428.

sublate each other and are indifferent to one another.⁴¹ In other words, through their relation, or confrontation, east and west both confront their own relatedness in the form of equality. The difference between them depends on their shared identity – each one necessitates the other in order to maintain its own identity through their relative difference. Each opposed term includes the other in its very constitution.

The point is that the opposition, the difference, relies on identity and vice versa. They are only different in relation to each other and hence constituted by this very interrelation. The revelation of this contradiction sublates the proposition into ground – on which the real difference of this identity can only be adjudged from a third point (a point of view) – what Jameson calls ‘the situation itself’⁴² and what I have called the context of articulation. In terms of the NSK State in Time, wherever the passport is and whoever is holding it comprise the context of articulation – the arena in which the oppositions of Identity (citizenship) and Difference (concrete geopolitical location) are framed as opposition and experienced as contradiction at the very moment, as in our example from Hegel, when time undergoes spatial translation (one hour to the east, and so on). In other words, the simple elegance of the passport is that it reanimates the movement of history through its necessary invocation of dialectical interrelation. This interrelation produces new forms – in the case of the passport, a hybrid temporality – and the experience of hybrid temporality in contemplation of the passport always continues the dialectical movement. The so-called end of history never comes to pass.

41 Ibid., p.441.

42 F. Jameson, ‘Notes on Globalization as a Philosophical Issue’, op. cit., p.76.

No such end can occur when the utopia of the future and the utopia of the present collide on the ground of geopolitical reality. The distance to the East and to the West are measured from the location of the passport and seen as equally elusive. The passport holder, through joining a collective, becomes aware of his or her own unique position in the world understood as the difference between where they are and where they want to be (in the present and in the future). And only at this point, when we can incorporate supposed misreadings of the NSK State in Time into our understanding of it as a project, can we truly claim to have a sense of what the state itself looks like, how it functions, and how it might allow us to conceive of the interrelations of East and West in the global post-communist condition.

Given that this opposition of modernities, of East and West, sublates into ground (or, becomes a generalised landscape interpreted from specific points of view), does this mean, paradoxically, that we should understand the post-communist condition in its full dialectical character as a world with something called a Former West⁴³ and something called a Former East, given their mutual necessity for the maintenance of their difference? Can we say there is no more East or West when their confrontation forms a global backdrop, prompting the proliferation of hybridised forms, none being exactly The West or exactly The East?

If we remember what really enables the dialectic to work, it's clear that the answer is no. What discloses the contradiction at the heart of the opposition is

43 My thinking on this subject is motivated by broad-based discussion on geopolitical categories inherited from the Cold War and their effects, conducted under the aegis of the Former West project (see www.formerwest.org). An early version of the present text was presented at a Former West seminar led by Claire Bishop at the Graduate Center, CUNY in 2009.

the real, qualitative difference between eastern and western directions in Hegel – just as the close attention to temporality in Groys’s analysis (a real difference) allowed us to formulate the dialectic and the NSK State in Time in meaningful and appropriate terms. According to Hegel, ‘Something moves, not because at one moment it is here and another there, but because at one and the same moment it is here and not here...the ancient dialecticians must be granted the contradictions they pointed out in motion, but it does not follow that therefore there is no motion, but on the contrary, that motion is existent contradiction itself.’⁴⁴In other words, simply because the terms East and West are disclosed in one another, composed of one another, especially in the post-communist condition, does not mean that they disappear. Rather, the existence of the contradiction forms the very basis of the contest. If, then, we are to retain the terms Former West and Former East, we always need to remember their fully dialectical character – in fact, these terms are well-suited to doing this. The ‘Former’ in front of each should be read not simply as ‘the place that used to be’ but rather as ‘the place that in one moment is and is not’. The modifier ‘Former’, then, is a signal not of the end of history, but of the exact opposite. It reminds us of the persistence of the past in the present, the way that history continues to unfold in new ways (even while these developing forms respond to parameters rooted in what has been).

What the NSK State in Time does is take us one step further and show us that the ‘not’ in the preceding formulation that designates a relationship to time – ‘East’ as no longer that which it used to be even though in crucial ways it still is – also refers to ‘place’. The utopia

44 G.W.F Hegel, *Hegel’s Science of Logic*, op. cit., p.440.

represented by each claim, each modernity, is a non-place. The NSK passport holder feels the difference between their own position and both utopias. The individual confronts their national alignment and that nation's position in relation to the utopia of the present (this is the spatial translation) at the same time as, and because, he or she confronts their involvement in the production of a utopia of the future (this is prospective temporality). The disjunction of these two, contained within the passport, provokes the description of the context of articulation, which is both the passport holder's unique difference and something they add to and share with the collective at the level of identity (everyone is having this 'same' experience). Insofar as the passport condenses time and space, produces a hybrid temporality, and induces the simultaneity of all the levels of identity and difference that Jameson observes in his thinking about globalisation, it does nothing so much as produce the citizen as an absolute singularity. In other words, when the passport catalyzes the full articulation of context, the citizen of the NSK state confronts his or her own situation in the world as a node, a point, at which history, its accidents, and its aims intersect to produce an individual. Whether this is experienced happily in Sarajevo as the memory of a ridiculous and fortuitous border crossing or in London as a confrontation with a renewed sense of frustration and helplessness, it is the collision of temporal orientations that produces a sense of location. And location is above all an index of contingent history. The retro-avant-garde strategy used to found the NSK state and 'keep Utopia real' irrevocably alters the nature of utopia. Each citizen stands alone, and this is the point.

This text was first published in *State in Time*, a book published by Dolenjski muzej, Novo mesto (ed. by IRWIN) in 2012.

ËSHTË KO
RISHQYRTIM
TË SHTE

**OHJA PËR
TË SHTETIT:
TIT NSK**

Eda
Čufer

Është koha për rishqyrtim të shtetit: Të shtetit NSK

Eda Čufer

Më 1984 tre grupe të artistëve me bazë në ish Jugosllavi u shkrinë në një ‘trup’ më të madh kolektiv dhe u quajtën Neue Slowenische Kunst (NSK)¹. Emri u zgjodh për të zgjatur lojën e koduar e cila ishte e suksesshme dhe e vendosur nga njëra prej grupeve përbërëse. Zgjedhja e emrit, konkretisht grupi Laibach kishte adoptuar emrin gjerman të Lubjanës, ku u themelua dhe ku akoma gjendet Neue Slowenische Kunst. Në kontekstin historik të pas Luftës së Dytë Botërore - ku shtetet sovraane socialiste dhe liberale demokratike evropiane konstituonin vlerat e tyre morale dhe politike mbi fitoren ushtarake ndaj Gjermanisë naziste - Neue Slowenische Kunst funksiononte si një “kod i dyfishtë”, kuptimi dhe mesazhi i tij i fshehur në kontradiktat mes kuptimit domethënës të thënies (Art i ri Slloven) dhe mediumit në të cilin është shprehur (gjuhën gjermane).

Shteti NSK doli nga eklipsi i dy shteteve tjera: nga rënia e Jugosllavisë socialiste kah fundi i viteve `80, si dhe inaugurimi (më 1991) i shtetit të pavarur demokratik të Sllovenisë. Këto ngjarje ishin pjesë e një ndarjeje më të madhe historike të shteteve socialiste të Evropës Lindore e cila për pjesën më të madhe të shekullit XX përfaqësonte një alternative për monopolet kapitaliste të së ashtuquajturës “botë e parë”.

¹ Tre grupet themeluese të NSK janë: Laibach (1980), Irwin (1983) dhe Teatri Scipion Nasice Sister (1983)



Një grup portret i anëtarëve të NSK dhe musafirë (nga e majta në të djathtë Dušan Mandič, Roman Uranjek, Chrissie Iles, Andrej Savski, Borut Vogeltnik, Aleš Prijon, Ivan Novak, Dejan Knez, Ervin Markošek, Darko Pokorn, Martina Soldo, Miran Mohar dhe Dragan Živadinov) para modelit të Kullës së Tatlinit nga prodhimi i Teatrit Scersion Nasice Sisters, Pagëzimi i Ngarjes Retrogarde nën Triglav, 1986.

Foto Marko Modic

A group portrait of NSK members and guests (left to right Dušan Mandič, Roman Uranjek, Chrissie Iles, Andrej Savski, Borut Vogeltnik, Aleš Prijon, Ivan Novak, Dejan Knez, Ervin Markošek, Darko Pokorn, Martina Soldo, Miran Mohar and Dragan Živadinov) in front of the model of Tatlin's Tower from the Scipion Nasice Sisters Theatre production Retrogarde Event Baptism under Triglav, 1986.

Photo Marko Modic

Shfaqja e Shtetit të NSK-së në vitet 1990 trashëgoi konceptin e NSK të viteve 1980, që do të thotë veç tjerash se nuk po kërkonte të sigurojë përgjigjet e paqarta ose leximet përfundimtare, por më tepër të funksionojë “vetë” si një “pyetje” (siç ka sugjeruar Slavoj Žižek), ose si një “makinë që merr në pyetje” (siç ka sugjeruar Alexei Monroe), duke transferuar tërë përgjegjësinë për paraqitjen e kuptimit dhe mesazhit tek lexuesi ose tek spektatori. Deri sa spektatori ideal i NSK-së pritej që të reagonte ashpër ndaj materialeve audio-vizuale dhe gjuhësore që u ofruan për konsum kulturor dhe të prodhonin kuptimin e tij ose saj përmes luftës emocionale dhe intelektuale, ne si anëtarë të NSK duhej të pranonim dhe ti bindemi rreptësisht parimeve themelore të Laibach “për refuzimin e vetëdijshëm të shijeve personale, gjykimeve, bindjeve” dhe “depersonalizimin e lirë”.

NSK në mënyrë të ndërgjegjshme ka errësuar subjektivitetin e autorit me objekte krijimi duke hequr dorë nga kontrolli mbi formën përfundimtare, shprehjen ose qëllimin e të ashtuquajturës “veprë arti”, duke pasur qasje në sferat e pasigurisë historike ku krijuan dhe u realizuan këto “vepra arti” nga NSK.

Strategjitë e NSK ishin në kërkim të mënyrave për të tejkaluar realitetin i cili ishte në pronësi të ‘politikës shpirtërore artificiale të trupit’ dhe për të shkaktuar së paku momentalisht ndarje dhe kthime njohëse dhe somatike. Kthimet e arritura nga strategjia e “dyfishimit” kryenin funksionin e fuqizimit të spektatorëve të spektakleve të NSK-së për t’i parë dhe për të njohur vetvehten jo si spektatorë por si agjentë socialë të cilët pavarësisht nëse u pëlqeu apo jo u gjetën duke vepruar si një marionetë krejtësisht e tjetërsuar dhe e animuar nga shpirti i padukshëm i ventrilokuistit.

Transformimi i NSK në -NSK Shteti në kohë ishte një aplikim i qëllimshëm i teknikës së NSK-së për «dyfishim» në peizazhin politik dhe historik të ndryshuar në mënyrë të pakthyeshme. Shteti NSK në kohë imiton procesin e 'bërjes' së një shteti deri sa shpallë veten si një entitet eksterritorial dhe mbikombëtar duke shmangur kurthin e bërjes së një bllok ndërtimi për shtetësinë anakronike kombëtare të Sllovenisë dhe mitologjitë e tij patetike heroike. Me të njëjtën shenjë ajo katapultohet përsëri në vazhdimin e hapur të historisë dhe vazhdon "marrjen në pyetje" të "shpirtit të mijëvjeçarit të ri" dhe turmave të tij kundërshtuese. NSK Shteti në kohë lidh historinë e shekullit XX me mundësitë dhe nevojat e shekullit njëzet e një. Në një kthesë të çuditshme të historisë, shteti NSK e vendosi veten në sferat historike të shfaqura dhe të karakterizuara nga kontradikta të padepërtueshme dhe tregoi për forma të mundshme të «totalitarizmave të përmbysura» të së ardhmes². Lëvizja e pakufizuar e 'Kapitalit' financiar që tani kualifikohet si një Sovran i ri global, gradualisht po zë vendin e "sovrانيتit të zbehur" të shtetit liberal kombëtar. Vetëm kapitali, siç na kujton Wendy Brown në librin e saj të fundit, "duket i përhershëm dhe absolut, gjithnjë e më i pallogaritshëm dhe i kahmotshëm, burimi i të gjitha komandave, megjithatë përtej mundësive të nomove (një sërë rregullash të kodifikuara nga jashtë): një formë e Sovranitetit, por pa Sovran"³.

Arti dhe politika në shekullin e 20-të u bashkuan deri në atë pikë sa nuk ishte më e mundshme të vërehen në mënyrë të paqartë kufijtë mes tyre. Arti i vjetër që ne

NSK Shteti në kohë lidh historinë e shekullit XX me mundësitë dhe nevojat e shekullit njëzet e një.

2 Termi "totalitarizëm i përmbysur" u krijua nga Sheldon S. Wolin dhe u zhvillua në librin e tij Demokracia Inc. Princeton: Princeton University Press, 2008. Ai përshkruan një lloj "qeverie ideale" në dukje që SHBA zhvilloi pas Luftës së Dytë Botërore dhe gjatë Luftës së Ftohtë.

3 Wendy Brown. Shtetet mure, Sovraniteti i Zbehur, New York: Zone Books, 2010.

e dinim dhe e donim vdiq në mënyrë simbolike në 1913, kur Black Kazimir Malevich e krijoi Sheshin dhe Marcel Duchamp i paraqiti botës të gatshmen e parë të tij⁴.

Me Luftën e Parë Botërore, shpërbërja e perandorive Austro-Hungareze, Osmane dhe Ruse, Revolucioni i Tetorit dhe “spektri” i komunizmit, i cili për dekada me rradhë kishte përhumbur botën, epoka e kolonializmit klasik mori fund dhe filloi krejt një epokë e re e shpronësimit dhe eksplorimit. Ashtu sikur Rrota e Biçikletës dhe Sheshi i Zi shënuan një pikë kthese në “historinë e artit”, edhe Lufta e Parë Botërore përfaqësoi një pikë fundamentale të tranzicionit në «historinë e botës».

- Një moment kur bota si një objekt eksplorimi dhe kolonizimi nga shekulli i 15-të më në fund u paraqit, u hartografua dhe u pronësua⁵.

Do të ishte vetëm çështje kohe derisa kapitalizmi, duke arritur në fazën e tij korporative të zhvilluar plotësisht, do të zbulojë një vlerë të përdorimit të tokave “të përmbysura” dhe do të përsoste mënyrat për të eksploruar dhe shfrytëzuar ato.

Duchamp dhe Malevich prodhuan “shenjuesit e tyre të zbrazët” në fillim të shekullit të 20-të, “qindvjeçari”, siç e kemi cekur tashmë futi një objekt të frikshëm të aftë për të sjellë prezencën spektrale në dhomat e banimit të njerëzve në të gjithë globin. Duke ndaluar tërë përmbajtjen për interpretimin pozitivist dhe identifikues, ikonat e tyre të zbrazta zhvendosën tërë diskutimin për “gjendjen e artit” diku tjetër. Në vend që të përshkruanin një objekt për tu shikuar, Rrota e Biçikletës dhe Sheshi i Zi përshkruanin dispozitivin i cili do të përcaktonte regjimet

4 Gérard Wajcman. Objekt stoletja. Lubjanë: Analecta, 2007 (L'Objet du siècle. Éditions Verdier, 1998).

5 Kjo ide mund të gjendet te John Berger, sukseset dhe dështimet e Pikasos. New York: Pantheon Books, 1965.

vizive, fetishet dhe diskurset e shekullit të 20-të. Duke e ofruar vetveten më shumë si objekte të interpretimit sesa si objekte të konsumit vizual, këto dy ikona grumbulluan kuptime që do të informonin mbi ndryshimet në mes të këtyre dy llojeve mbizotëruese dhe konkurruese të shoqërisë siç ata shihnin njëri-tjetrin përmes pasqyrës së Luftës së Ftohtë.

Boris Groys propozoi që Sheshi i Zi të shihej dhe të përfaqësonte një lloj rituali të kalimit të artit, nga sfera e «realitetit pozitiv» (objektiv) në sferën e «realitetit negativ» (virtualiteti), duke epitomuar zhytjen e artit avangardë Sovjetik në botën virtuale Staliniste Gesamtkunstwerk⁶, Sheshi i Zi, sipas këtij interpretimi përfaqëson botën objektive në shtetin totalitar Sovjetik që është i njohur për absorbimin e tij të artit (si një agjensi e temës) dhe për vetë shtetin duke u bërë Subjekt dhe Artist. Rrota e biçikletës në anën tjetër regjistron absorbimin e artit në një sistem të artit autonom, i cili adhuron “largimin e lavjerrësit” dhe ushqehet nga vetë-kritika dhe mohimi. Duke zhvendosur vëmendjen larg fuqisë së kuptimit dhe mesazhit të qenësishëm në objektin e artit në fuqinë instrumentale të vlerës së krijimit të sistemit të artit, vepra e Duchamp në dekadat e para të shekullit 20 shërbeu për të hapur derën e artit të konceptualizmit nga vitet e `60 dhe më tej. Duke jetuar në shoqërinë e ngopur nga tele informatat, artistët e gjysmës së dytë të shekullit të 20-të, kuptuan se si pasojë e rritjes së estetizmit dhe virtualizimit të mjediseve jetësore, arti mund të nënkuptohej si art vetëm duke rikthyer përkufizimin e tij dhe duke hyrë në një sferë të “jetës vetë”. NSK në vitet `80 u shndërrua në “Shteti i NSK në

6 Kjo ide ishte tema qendrore e veprës së hershme të Groys Gesamtkunstwerk Stalin. Shihni gjithashtu kapitullin e Groys për Ilya Kabakov në Historinë bëhet Forma: Konceptualizmi i Moskës. Kembrixh: MIT Press, 2010.

NSK, NSK Shteti Sarajevë (Bosnje dhe Hercegovinë),
1995

NSK, NSK State Sarajevo (Bosnia and
Herzegovina), 1995





Ambasada e NSK - Moskë (koncepti dhe organizimi nga Irwin), 1992, foto nga Jozhe Suhadolnik, NSK,

NSK Embassy Moscow (conceptualized and organized by Irwin), 1992, Photo Jože Suhadolnik



kohë” në një moment të ankthit të lartë shoqëror dhe përplasjeve verbuese mes modeleve në rënie të shtetit autoritarian të shekullit të 20-të (e epitomizuar me gjak derdhjet që ndodhën në Jugosllavi), konceptualisht dhe historikisht modele regresive dhe të mbijetuara të shtetit kombëtar (të ilustruar në përrurimin e shtetit të pavarur të Sllovenisë) dhe politikat nxituese për integrimin Evropian dhe pushtimin agresiv të interesave grabitqare neo-liberale perëndimore që kërkonin tregje të reja, “të virgjëra”.

Para se dikush në Evropën Lindore të kthjellej nga tranzicioni në tashmë kishim hyrë në një sistem klasik të rivendosur dhe të imponuar globalisht, në të cilin të gjithë kanë një vend dhe shprehje të qartë.

Në marrëdhëniet ndërkombëtare dhe globale të sapohapura, pasaporta menjëherë filloi të funksionojë si brend (“Made in Slovenia”. Mos po mendoni për Sllovakinë?). Papritur ishim vendosur në hartë, por ne nuk e njihnim veten në modelet në të cilat u njohëm nga të tjerët.

Një ngjarje gjatë njëzet viteve të ekzistencës së Shtetit NSK në Kohë meriton vëmendje të veçantë. Nga viti 1992 deri në 2004, shumica e aplikantëve për pasaportën e shtetit NSK në Kohë ishin njerëz të përfshirë në artin bashkëkohor, në kulturën dhe ligjeratat perëndimore.

Kuptimi dhe interesimi për pasaportën e NSK u kontekstualizua pjesërisht nga ndryshimet e hartës së Evropës Lindore, dhe krijimin e shteteve të reja e të pavarura që u formuan pas shpërbërjes së disave prej tyre (Jugosllavia, Çekosllovakia, Bashkimi Sovjetik). Numri më i madh i pasaportave u lëshuan në Sarajevë në fund të luftës në vitin 1995 dhe megjithëse disa pronar të pasaportave të NSK-së përdorën këto pasaporta të

cilat u riprodhuan dhe dukeshin plotësisht si pasaporta standarde të shteteve sovrane dhe të përdoren për të kaluar kufijtë shtetërorë të Evropës dhe të Amerikës Veriore, shumica e mbajtësve të pasaportave e kuptuan vlerën e saj vetëm si një si një vepër arti, madje edhe kur e përdorin atë për qëllime që nuk ishin artistike. Por në vitin 2004 ndodhi diçka që do të ndryshonte rrënjësisht kuptimin e pasaportës së NSK-së. Papritmas, mijëra aplikacione për pasaporta të NSK filluan të arrijnë në selinë e NSK në Lubjanë nga shteti afrikan i Nigerisë, posaçërisht nga rajoni i dendur i metropolit të Ibadan. Për këta aplikues, pasaporta e NSK-së nuk ishte kuptuar si një objekt arti, por si një formë legjitime e vetëidentifikimit dhe vetëregjistrimit. Kur u intervistuan disa nga mbajtësit e pasaportave të NSK-së nga Nigeria, ata thane se kishin “dëgjuar” se NSK është një vend i bukur dhe dëshironin që të vizitonin atë. Ambasadat Sllovene në rajon filluan të pushtohen nga telefonatat e këtyre qytetarëve të rinj të NSK duke i pyetur ata në lidhje me vizat dhe të drejtat e tyre të shtetësisë. Në fund kjo situatë erdhi deri në atë pikë sa Ministria e Jashtme Sllovene u kërkoi anëtarëve të NSK të shkruajnë një sqarim duke thënë se “NSK nuk është një shtet” i vërtetë “por një shtet” ”art“, dhe se pasaporta e NSK nuk është një dokument i vlefshëm për kalim të kufijve shtetërorë ose për aplikim të vizave. Ata publikuan këtë deklaratë në faqen e tyre të internetit dhe këshilluan NSK të përhapë të njëjtën informatë përmes kanaleve të tyre si dhe në mediat e Nigerisë.

“Mbiidentifikimi” i popullit Nigerian me pasaportën si një simbol i të drejtave dhe privilegjeve që garantonin mbajtësin e kësaj pasaporte të jetë pjesë e sistemit të mbrojtjes ligjore, lëvizshmërisë dhe një identiteti dhe statusi që mungon pa u afirmuar nga dokumentet,

“NSK nuk është
një shtet” i vërtetë
“por një shtet” ”art
“, dhe se pasaporta
e NSK nuk është një
dokument i vlefshëm
për kalim të kufijve
shtetërorë ose për
aplikim të vizave.

Ministria e Jashtme Sllovene, 2007

tregon për një mungesë shqetësuese e të drejtave dhe privilegjeve të tilla për një numër të gjerë të popullsisë që të shekullit XXI.

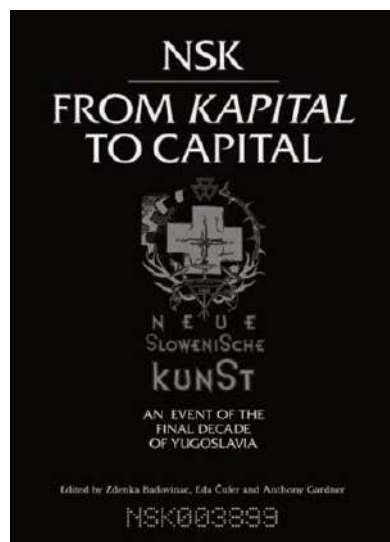
Në anën tjetër kjo pasaportë e cila u shpik në epokën e kolonializmit klasik dhe në kohën e ndërtimit të shtetit kombëtar, thjesht mund të bëhet e tejkaluar si një formë e identifikimit pasi teknologjitë e reja implementojnë sisteme të pikave kontrolluese që përshkojnë hapësirën sekulare dhe prezantojnë mekanizma mbikëqyrës pothuajse në çdo transaksion që bëjmë siç janë pagesat në arkë, pritjet në spital, makinat për tërheqje të hollave, webfaqet tregtare, madje edhe në shtëpitë private. Një organ siç është «syri», i cili ishte «organi» i modernizmit perëndimor dhe prezenca e tij përfaqësuese (por në rolin e instrumentit që i përket subjektit), tani bëhet vetë objekt që duhej identifikuar, (por me identifikimin që bëhet nga makina e cila mund të «shohë» në errësirën e mishit nga i cili është bërë syri i njeriut). Unifikimi i gjitha këtyre aspekteve si ato politike, juridike, ekonomike dhe kulturore të identitetit në një formë të dokumentit digjital të identifikimit të pagesës (një kombinim në mes të kredit kartelës dhe pasaportave të sotme) është e pashmangshme. Në të ardhmen e afërt lëvizja e njerëzve mund të jetë më e komplikuar dhe më e kufizuar se kurrë më parë. «Konceptimi i një mekanizmi të kontrollit, dhënia e pozitës së ndonjë elementi brenda një mjedisi të hapur në çfarëdo lloji nuk është domosdoshmërisht një trillim shkencor. Felix Guattari ka imagjinuar një qytet ku dikush mund të shkojë nga banesa, rruga apo lagjja e dikujt falë kartës elektronike (individuale) elektronike që ngrit një barriërë të caktuar; por ajo kartelë mund të refuzohet po aq lehtë një ditë të caktuar ose gjatë një orari të caktuar; ajo që është me rëndësi nuk është ajo barriërë, por kompjuteri që

NSK, Pasaporta e NSK, nga NSK, 1993

NSK, NSK Passports, courtesy NSK, 1993

NSK nga Kapital në Capital, redaktuar nga Zdenka Badovinac, Eda Čufer dhe Anthony Gardner, MIT Press, Cambridge, Ma (uSa), 2015

NSK from Kapital to Capital, edited by Zdenka Badovinac, Eda Čufer and Anthony Gardner, MIT Press, Cambridge, Ma (uSa), 2015



gjurmon vendndodhjen e secilit – me apo pa leje- dhe e cila afekton modulimin universal”⁷.

Faktet e thjeshta që aplikantët dhe mbajtësit e pasaportave të NSK-së nga Nigeria ekzistojnë janë në konflikt të dhimbshëm me këtë vizion të së ardhmes. Derisa debatet që u zhvilluan gjatë Kongresit të parë të Qytetarëve të NSK-së në Berlin në vitin 2010, qytetarët e botës së sotme ende nuk janë të aftësuar të navigojnë mes këtyre formave të reja të kontrollit dhe të përjashtimit. Derisa jo-artistët po blinin pasaportën e NSK dhe të mos e shijonin atë si një “kryevepër nga Rembrandti”, por sepse atyre u duhej të përdorin pëlhurën si një “dërrasë për hekurosje”⁸. Të dy turmat (artistët dhe jo-artistët), megjithatë janë bashkuar nga i njëjti objekt i cili siç insistonte Hansi Momodu, tregon se në analizën përfundimtare të gjithë aspirojmë për të njëjtin ideal dhe për një domosdoshmëri të ripërcaktimit të shtetit të ardhshëm i cili do të jetë i përgjegjshëm ndaj sfidave dhe nevojave të qytetarisë globalisht⁹.

Funksioni evolucionar i sovranit i një shteti kombëtar është historikisht i pandashëm nga trashëgimia e saj kolonialiste e ilustruar përhershëm nga shkelja e të drejtave civile të atyre që nuk kishin të drejtë për anëtarësimin. Kështu paradoksi i shtetit mbetet vërtetë dhimbshëm në botën e sotme, veqanërisht nëse shikohet përmes urgjencës së drejtësisë globale. Është koha të rimendojmë shtetin (dhe mënyrën më e mirë e rimendimit të tij është të rindërtojmë atë përsëri).

7 Gilles Deleuze. Skenari i postimeve mbi shoqëritë e kontrollit. Tetor 59. Kembrixh: MIT Press, 1992.

8 Po i referohem shembullit të Duchamp të “reciprocitetit të gatshëm”, ku kryevepra e Rembrandt përdoret si një dërrasë për hekurosje.

9 Hansi Momodu shprehi këtë mendim në intervistën e saj të pabotuar me Borut Vogelnik në Kongresin e parë të Qytetarëve të NSK-së.

**IT IS TIME TO
THE S
ON NSK**

O RETHINK

TATE:

K STATE

Eda
Čufer

It is time to rethink the state: On NSK State

Eda Čufer

In 1984 three art groups based in former Yugoslavia merged into a larger collective 'body' and adopted the name Neue Slowenische Kunst (NSK).¹ The name was chosen to extend the successful code -playing deployed by one of the constituent groups' choice of name; specifically the group Laibach had adopted the German name for the city of Ljubljana, where Neue Slowenische Kunst was founded and where it is still based. In the post-WWII historic context – where sovereign European socialist and liberal democratic States constituted their moral and political values on the military defeat of Nazi Germany – Neue Slowenische Kunst functioned as a “double code”, its meaning and message hidden in contentious contradiction between the denotative meaning of the statement (New Slovenian Art) and the medium in which it was expressed (the German language).

NSK State emerged from the eclipse of two other States: the decline of socialist Yugoslavia by the end of the 1980s and the subsequent inauguration (in 1991) of the independent democratic State of Slovenia. These events were part of a larger historic breakdown of the Socialist States in Eastern Europe which for most of the twentieth century represented an alternative to the monopoly capitalism of the so-called 'first world'.

1 The three original constituent founding groups of NSK are: Laibach (1980), Irwin (1983) and Scipion Nasice Sister's Theatre (1983)

The emergence of the NSK State in the 1990s had its conceptual heritage in NSK of the 1980s, which is to say, among other things, that it wasn't looking to provide unambiguous answers or definitive readings, but rather to 'itself' function as a "question" (as Slavoj Žižek has posited), or as an "interrogation machine" (as Alexei Monroe has suggested), transferring the entire responsibility for the production of meaning and message to the reader or spectator. While the ideal NSK witness was expected to strongly react to the audio-visual and linguistic materials that were offered for cultural consumption, and to produce the meaning of her or his experience through emotional and intellectual struggle, we as NSK members had to accept and strictly obey Laibach's core principles "of conscious rejection of personal tastes, judgments, conviction" and "free depersonalization".

NSK consciously eclipsed the subjectivity of the author with the object of creation, giving up control over final form, expression or intention of the so-called 'artwork', while in return achieving access to realms of historic uncertainty where the actual NSK 'artworks' were formed and performed.

NSK strategies were looking for ways to break through the screen of reality owned by contemporary 'artificial body-soul politic' and to inflict, at least momentary, cognitive and somatic splits and reversals. The reversals achieved by the strategy of 'doubling' performed the function of empowering the spectators of NSK's spectacles to see and recognize themselves, not as spectators but as social agents who, whether they liked it or not, found themselves acting like totally alienated dummies animated by the soul of the invisible ventriloquist.

NSK State in Time connects the history of the twentieth century with historic possibilities and necessities of the twenty-first century.

The transformation of NSK to NSK State in Time was a deliberate application of NSK's technique of 'doubling' onto the irrevocably changed political and historic landscape. NSK State in Time mimics the process of 'becoming' a State while, by proclaiming itself to be an exterritorial and supranational entity, evading the trap of becoming a building block for Slovenia's anachronistic national statehood and its pathetically heroic mythologies. By the same token, it catapults itself back to the open-ended continuum of history and continues "interrogating" the 'new millennium's soul' and its multitudes of imploding contradictions. NSK State in Time connects the history of the twentieth century with historic possibilities and necessities of the twenty-first century. In an uncanny twist of history the NSK State placed itself into emerging historic realms characterized by unfathomable contradictions and pointed to possible forms of future "inverted totalitarianism."² The unrestricted movement of financial 'Capital', which now qualifies as a new global and transcendent Sovereign, is gradually taking the place of "waning sovereignty" of the national liberal State. Capital alone, as Wendy Brown reminds us in her recent book, "appears perpetual and absolute, increasingly unaccountable and primordial, the source of all commands, yet beyond the reach of the nomos (externally codified set of rules): a form of Sovereignty but without a Sovereign."³ Art and politics in the 20th century became fused to the point that it was no longer possible to unambiguously locate the borders between them. The old art that we

2 The term "inverted totalitarianism" was coined by Sheldon S. Wolin and developed in his book *Democracy Inc.* Princeton: Princeton University Press, 2008. It describes a seemingly "ideal type" of government that the USA developed after WWII and during the Cold War.

3 Wendy Brown. *Walled States, Waning Sovereignty.* New York: Zone Books, 2010.

knew and loved, it was claimed, symbolically died in 1913, when Kazimir Malevich conceived the Black Square and Marcel Duchamp introduced his first ready-made to the world.⁴

With WWI, the disintegration of Austro-Hungarian, Ottoman and Russian empires, the October revolution, and the “specter” of communism which for decades had already haunted the world, the era of classical colonialism came to an end and an entirely new era of expropriation and exploration began. Just as Bicycle Wheel and Black Square marked a turning point in “art history”, so too did WWI represent a fundamental point of transition in “world history” – a moment when the world as an object of exploration and colonization from the 15th century on finally became depicted, mapped and owned.⁵

It would only be a matter of time until Capitalism, arriving at its fully developed corporate stage, would discover a usevalue of the “inverted” lands, and perfect the ways to explore and exploit them.

Duchamp and Malevich produced their “empty signifiers” at the beginning of the 20th century – the century, as we have already noted, that introduced an eerie object capable of bringing the spectral presence of the entire globe into people’s living rooms. Withholding all content for positivist interpretation and identification, their empty icons shifted the entire discussion about the “state of art” elsewhere. Instead of depicting an object to be looked at, Bicycle Wheel and Black Square depicted the dispositive which would define the visual, fetish and discursive regimes of the

4 Gérard Wajcman. *Objekt stoletja*. Ljubljana: Analecta, 2007 (*L’Objet du siècle*. Éditions Verdier, 1998).

5 This idea can be found in John Berger, *The Success & Failure of Picasso*. New York: Pantheon Books, 1965.

20th century. Offering themselves more as objects of interpretation than as objects of visual consumption, these two icons accumulated meanings that would fundamentally inform the differences between two dominant and competing types of society as they viewed each other through the mirror of the Cold War.

Boris Groys proposed looking at Black Square as if it represented a rite of passage of art, from the sphere of “positive reality” (objective) into the sphere of “negative reality” (virtuality), epitomizing the immersion of Soviet avant-garde art into the virtual world of Stalinist Gesamtkunstwerk.⁶ Black Square, according to this interpretation, represents the world objectified in the Soviet totalitarian State known for its absorption of art (as an agency of the subject) and for the State itself becoming a Subject and Artist instead. Bicycle Wheel on the other hand, records the absorption of art into an autonomous art system, which worships the “pendulum of alienation” and feeds on self-recursive criticism and negation. By shifting attention away from the power of meaning and message inherent in the art object to the instrumental power of the value - creating art system, Duchamp’s work in the first decades of the 20th century served to open the door to the art of conceptualism in the 1960s and beyond. Living in the saturated tele-information society, artists of the second half of the 20th century understood that as a consequence of the increased aestheticization and virtualization of living environments, art could continue to signify as art only by reverting the definition of art and entering into a sphere of “life itself”.

6 This idea was a central subject of Groys’s early work *Gesamtkunstwerk Stalin*. See also Groys’s chapter on Ilya Kabakov in *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. Cambridge: MIT Press, 2010.

NSK in the 1980s transformed into “NSK State in Time” at a moment of high social anxiety and blinding collisions between the declining models of the 20th century authoritarian state (epitomized in Yugoslavian bloodshed), conceptually and historically regressive and outlived models of the national State (exemplified in the inauguration of the independent state of Slovenia) and the hastening policies of pan-European integration and the aggressive invasion of predatory Western neo-liberal economic interests searching for new, “virgin” markets.

Before anybody in Eastern Europe woke up from the hangover of transition, we were already interpellated into a restored globally imposed class system in which everyone has a clearly delineated place and say.

In the newly reified international and global relations, the passport immediately started to function as a brand. (“Made in Slovenia”. You mean Slovakia?) Suddenly we were on the map, but we didn’t recognize ourselves in the patterns in which we were recognized by Others.

One event during the twenty years existence of NSK State in Time deserves special mention. From 1992 to 2004, most of the applicants for the NSK State in Time passport were people involved with contemporary art, culture and western discourse. The NSK passport’s meaning and interest was contextualized in part by the changing map of Eastern Europe, and the new independent states that were formed following the breakup of some of its previous ones (Yugoslavia, Czechoslovakia, Soviet Union). The largest number of passports were issued in Sarajevo at the end of the war in 1995, and although some NSK passport holders used their passports – which successfully reproduced the

look of standard sovereign state passports – to actually pass state borders in Europe and North America, the majority of passport holders understood its use-value as an art object, even when using it for non-art purposes. But in 2004 something happened that would radically change the meaning of the NSK passport. Suddenly, thousands of NSK passport applications started arriving at NSK headquarters in Ljubljana from the African state of Nigeria, specifically from the densely populated metropolitan region of Ibadan. For the Nigerian users, the NSK passport was not understood as an object of art, but as a legitimizing form of self-identification and self-registration. When interviewed, some of the NSK passport holders from Nigeria later said that they had “heard” that NSK is a beautiful country and wanted to travel there. The Slovenian embassies in the region started getting overwhelmed by phone calls from these new NSK citizens asking questions about visas and their rights of citizenship. Eventually the situation grew to the point that the Slovenian foreign Ministry asked NSK members to write an explanation clearly stating that “NSK is not a ‘real’ State but an ‘art’ State”, and that the NSK passport is not a valid document for crossing state borders or applying for visas. They published the statement on their website and advised NSK to spread the same information through their own channels as well as in the Nigerian media.

The Nigerian people’s “overidentification” with the passport as a symbol of rights and privileges guaranteeing its holder a share in the system of legal protection, mobility and an identity and status that is lacking without affirmation by documents, points to a disturbing absence of such rights and privileges for vast populations inhabiting the 21st century earth.

On the other hand the passport, invented in the era of classical colonialism and national state building, might just as well become obsolete as a form of identification as new technologies implement checkpoint systems that permeate secular space and introduce surveillance mechanisms at almost any transactional threshold – cash register, hospital reception, bank machine, commercial website, even private home. An organ such as the ‘eye’, which was ‘The Organ’ of western modernity and its representational dispositive (but in a role of the instrument belonging to the subject), now itself becomes an object to be identified, (but with the identification being performed by the authority of the machine, which can “see” into the darkness of the flesh of which the human eye is made). The merging of political, legal, economic and cultural aspects of identity into one form of digital payment-identification document (a fusion of today’s credit card and passports) is imminent. In the near future, physical movement may become more complicated and restricted than ever before. “The conception of a control mechanism, giving the position of any element within an open environment at any given instant, is not necessarily one of science fiction. Felix Guattari has imagined a city where one would be able to leave one’s apartment, one’s street, one’s neighborhood, thanks to one’s (dividual) electronic card that raises a given barrier; but the card could just as easily be rejected on a given day or between certain hours; what counts is not the barrier but the computer that tracks each person’s position – licit or illicit – and effects a universal modulation.”⁷

7 Gilles Deleuze. *Postscript on the Societies of Control*. October 59. Cambridge: MIT Press, 1992.

“NSK is not a ‘real’ State but an ‘art’ State”, and that the NSK passport is not a valid document for crossing state borders or applying for visas.

—— Slovenian foreign Ministry, 2007

The mere facts of existence of the applicants and NSK passport holders from Nigeria are in painful conflict with this vision of the future. As the debates that took place during the first NSK Citizens Congress in Berlin in 2010 made clear, the inhabitants of today's world are not yet equipped to navigate between these new forms of control and exclusion. Non-art crowd people are buying the NSK passport not to enjoy it as a little "Rembrandt masterpiece" but because they need to use the canvas as an "ironing board."⁸ The two crowds (art and non-art) are however brought together by the same object, which, as Hansi Momodu insisted, indicates that in the final analysis we all aspire to the same ideal and necessity of the redefined future State which will be responsive to the challenges and needs of global citizenship.⁹

This text was first published in *State in Time*, a book published by Dolenjski muzej, Novo mesto (ed. by IRWIN) in 2012.

8 I'm referring to Duchamp's example of the "reciprocal ready made" where Rembrandt's masterpiece is used as an ironing board

9 Hansi Momodu expressed this opinion in her unpublished interview with Borut Vogeljik at the first NSK's Citizens Congress.

SHTI

IAR-

ETI

TIT

Mladen
Dolar

Shteti i artit

Mladen Dolar

Është bërë shumë punë që nevojitej për kontekstualizimin e NSK-së, duke e vendosur atë në rrethana specifike dhe në momente të veçanta historike në dekadën e fundit të Jugosllavisë. Sidoqoftë, qëllimi im këtu është i kundërt - të de-kontekstualizoj NSK dhe të eliminoj këtë projekt të tyre nga ky sfond historik në mënyrë që ta vendosë atë në një këndvështrim më të gjerë. Unë dëshiroj të ndalem në momentin Platonik të NSK-së, mënyrën se si projekti i tyre nga fillimi u përshkrua në një kryqëzim mes artit dhe shtetit, fushës së tensioneve nga këto dy entitete që kanë krijuar që nga kohërat Platonike një çift të çuditshëm e të pakënaqur, një martesë të pakënaqur nëse një e tillë do të ekzistonte ndonjëherë, një lidhje dashurie gjithmonë e humbur, ku këta dy të dashuruar nuk mundën me njëri-tjetrin por nuk mundën edhe pa njëri-tjetrin, të kapluar me xhelozri, rivalitet, armiqësi dhe dëshirë të madhe. “State of the art” është frazë angleze që përshkruan gjendjen e njohurive, të ekspertizës që janë aktuale në kohën e tanishme, “faza më e fundit e zhvillimit që përfshin idetë dhe veçoritë më të reja”, siç thuhej në fjalor. Do të dëshiroja ta shpreh këtë frazë pak më ndryshe, duke treguar shtetësinë e përfshirë në art dhe artin që kërkohet nga shteti. Kjo është një histori e gjatë që përsëri shtrihet në origjinën e shtetit që ka pësuar shumë kthesa si ato tragjike po ashtu edhe komike. NSK ka ndërhyrë në këtë histori në mënyrë prekëse, të dukshme dhe të përshtatshme duke prekur shumë pikë interesante të një shteti socialist në një moment të veçantë historik, por ky gjest evokoi menjëherë një shëmbëlltëri shumë më të madhe të natyrës së shtetësisë, ideologjisë dhe artit që

“State of the art” është frazë angleze që përshkruan gjendjen e njohurive, të ekspertizës që janë aktuale në kohën e tanishme, “faza më e fundit e zhvillimit që përfshin idetë dhe veçoritë më të reja”, siç thuhej në fjalor.

përfshinte shtetet socialiste “totalitare” poashtu edhe ato perëndimore “demokratike” të asaj kohe por edhe përtej saj.

Kur flasim për shtetin dhe artin në terma të përgjithshëm spontanisht bëhen një seri supozimezh: shteti dhe arti duket sikur qëndrojnë në skaje të kundërta duke supozuar se shteti në një mënyrë apo tjetër ka prirje “totalitare”, edhe nëse janë maskuar të duken si demokrat, kolektivizëm i detyruar, monopol i dhunës, duke shërbyer dhe imponuar të mirën e përbashkët derisa arti do t’i përkiste fushës së shprehjes dhe krijimtarisë, duke arritur në lartësitë e shpirtit njerëzor dhe duke synuar një të vërtetë përtej shqetësimeve ideologjike dhe politike, duke i dhënë lirinë për shprehje të plotë ndaj individualitetit dhe shprehjes së saj. NSK, që nga themelimi i saj proklamoi një cilësi të mirë, të përsëritur shumë herë dhe të qëndisur pafund në media dhe në pasqyrime deri në atë pikë sa të bëhet logo e tyre, një deklaratë që i hutoi të gjithë. Thjeshtë, totalitarizmi dhe arti nuk e përjashtojnë njëri-tjetrin. Aty ka një lidhje mes tyre, një bashkëveprim dhe vendosje e fshehur dhe një kundërshtim në dukje i ashpër, NSK vendosi veten në këtë zonë të fshehur dhe të shtypur duke e përpunuar atë, duke e përdorur atë si një levë, duke e bërë atë të funksionojë dhe të prodhojë efekte. Në tërë NSK-në e hershme avokohet kolektiviteti, anonimiteti, hierarkia, shtypja e individualitetit dhe shijes sikur parimet që arti i tyre nëse kjo është fjala e duhur do të bazohet, duke mbështetur në këtë mënyrë parimet e shtetit gjoja totalitar, armikun kryesor të artit si udhëzimet e tyre të brendshme, duke e bazuar në punën e tyre në këtë kryqëzim të pakapshëm. Qëllimi i tyre nuk ishte të kundërshtonin shtetin me art, por të bëjnë shtetin si “shtet të artit”,

deri në atë pikë sa të dy bëhen të padallueshëm. Por le të kthehem te Platoni. Republika e Platonit, libri bazë i politikës perëndimore, filozofi e cila do të përcaktonte parimet e një shteti ideal, shtetin e imagjinuar që do të korrigjonte mangësitë e shteteve ekzistuese, ku befasisht më shumë sesa një e treta e librit (dhe ky është një libër i madh), merret me problemet e artit. Një nga problemet themelore që Platoni duhej të zgjidhte kur propozoi zgjidhjen e tij për kushtetutën politike të shtetit ishte ai se shteti dhe arti janë në kundërshtim me njëra tjetrën, kështu që një shtet nuk do të jetë i duhur, përveç se nëse ai mund të vendos artin në vendin e duhur në skemën politike të gjërave. Arti është jashtë vehtes, dhe për sa kohë që arti është jashtë vetes edhe shteti është jashtë vetes, kështu që projekti politik konsiston me pak fjalë në gjetjen e vendit të përshtatshëm për atë. Problemi i artit bashkëkohor në ditët e sotme është se si ta bëj artin politik të rëndësishëm si ta krijojmë një art politik subversiv etj. Problemi i Platonit ishte pikërisht e kundërta: arti si i tillë është shumë politik, ai gjithnjë përfshin shumë porosi politike, është shumë armiqësor, kështu që ai e pa që detyra e tij ishte të përfshijë gjitha këto tema politike dhe këto efekte në art. Arti është shumë i rëndësishëm, kështu që Platoni u detyrua të shpenzojë shumë kohë dhe energji duke diskutuar rreziqet politike të përpjekjeve artistike. Në fund të fundit problemi për të nuk është se ka shumë politikë në art dhe se do të duhej mbrojtur pastërtinë dhe autonominë e tij si dhe shprehjen dhe krijimtarinë nga ndotja politike; përkundrazi, problemi është se e gjithë politika e artit është e gabuar dhe e rrezikshme për komunitetin siç e parashikon Platoni. Pasojat janë se duhet ta zëvendësohet ajo me një politikë edhe më artistike dhe një politikë të duhur deri në pikën e

konvergjencës të dyjave në artin suprem të politikës.

Ka një paradoks në fund të trajtimit të artit nga Platoni. Arti në përgjithësi sipas tij do të vihet nën titullin e mimesis, d.m.th., të imitimit, madje edhe më shumë si imitim i imitimit, pasi që objektet ekzistuese janë tashmë imitime të ideve, të eidos dhe artit ku përfaqësimi dhe përshkrimi i këtyre objekteve është i dënuar të jetë vetëm një hije, një kopje e një kopjeje e hequr dy herë nga origjinali, gjithmonë një ribërje. Por pyetja e thjeshtë që shtrohet është kjo: kopje e kopjes - pse gjithë bujë? Pse një gjë e tillë kaq e vogël si një kopje e një kopjeje, një imitim i imitimit mund të shkaktojë kaq shumë shqetësim dhe pasion, madje edhe mllef? Përse do të krijonte një rrezik të dyfishtë? Nëse kopjet dhe imitimet nuk kanë realitet të duhur apo një realitet aq më të hollë dhe më të errët se sa gjëja e vërtetë, pse shqetësohemi? Pse humbim gjithë këtë kohë ndaj diçkaje kaq të vogël, të papërfillshme madje edhe përçmuese? Problemi nga ky shqetësim është besimi i vendosur se asnjë kopje nuk është thjesht një kopje, në këtë mënyrë që kopja, imitimi kanë fuqi të çuditshme të ndikojnë në vetë origjinalin. Imitimi ka fuqi të ndikojnë në imituesin, bëhet ai që imiton, është ngjitëse, thjesht përhapet me kontakt si një epidemi. Por ekziston një rrezik i kundërt edhe më i madh, domethënë se imitimi godet nga mbrapa, ai ndikon në origjinalin dhe ndikon në të, ai e ndryshon atë edhe pse është origjinal, eidos, është i tillë sa që nuk mund të ndryshohet apo të lëkundet. Dikush bën një kopje - jo, madje as atë, por një kopje të një kopjeje dhe bota e ideve duket se po copëtohet, duhet të mbrohet kundër çdo ndërhyrjeje madje aq të vogël. Imitimi formon imituesin, ky është një rrezik i madh që paraqet teatri, bëhet ai vetëm me anë të imitimit nuk ka asnjë imitim të pafajshëm, nëse dikush imiton një model ai

gjithmonë qëndron, një qëndrim imitues dhe gjithmonë lë një shenjë dhe nuk mund të shpëtojë i paprekur. Poashtu ekziston rreziku nga pikturimi, sepse replikimi ka fuqi të çuditshme për të goditur, për të formuar modelin e imituar, për të shkelur atë thjesht duke u dyfishuar dhe kopjuar. Imituesit mund të bëjnë më shumë dëm sesa që mund ta imagjinojmë, ata mund shkaktojnë shkatërrim vetëm duke u përsëritur. Mund të dëmtohen nga diçka që duket se është një imponim i pafajshëm, një art retorik, por më e rëndësishmja dhe më dramatikja është se ata mund të prishin rendin e ideve të përjetshme duke bërë kopje të kopjeve të tyre. Ashtu si sofistët, specialistët në imitim mund të minojnë filozofinë e vërtetë thjesht duke e imituar atë. Në fund të fundit, shqetësimi i Platonit nuk ishte se kopja, imitimi, dyshja e imituar është vetëm një hije e zbehtë dhe e padenjë e origjinalit, frika e tij ishte se ajo ishte shumë afër origjinalit, jo e ndarë aq sa duhet prej saj, e lidhur me të nga një fije e padukshme që nuk mund të prehej, kordoni i kërtizës që e lidh atë me modelin e tij, kështu që vetë modeli nuk mund të prehet i lirshëm nga ajo, e lidhur në përjetësinë e saj me kalimin dhe dyfishin e saj kalimtar.¹ Koncepti që vazhdimisht përsëritet në reflektimet në NSK është ai i identifikimit të tepërt (prezantuar nga Slavoj Žižek në analizat e tij seminarike). Dikush mund të lexojë në këtë dritë të Platonit reflektime mbi imitimin: ajo që ai ka frikë është se imitimi gjithmonë përfshin një

1 Lacan e konsideron këtë për një momenti në Seminarin XI: "Qështja nuk është se piktura jep një ekuivalent iluziv me objekt, edhe sikur Platoni duket se ka thënë këtë (...) Piktura nuk garon me paraqitjen, ajo garon me atë që Platoni cakton për ne përtej paraqitjes si lideja. Kjo është për shkak se fotografia është pamja që thotë se është ajo që i jep pamjen se Platoni sulmon pikturën, sikur ishte një veprimtari garuese me të tijën." Zhak Lacan, Katër konceptet themelore të psikanalizës, redaktuar nga Zhak-Alain Miller, trans-i dashuruar nga Alan Sheridan (New York, London: W. W. Norton & Company, 1998), 112.

mekanizëm të identifikimit të tepërt. Një mbi-identifikim deri në pikën kur dikush nuk dëshiron të identifikohet, një mbi-identifikim thjesht duke imituar – por për Platonin nuk ka asnjë gjë të tillë se thjesht imitimi gjithmonë funksionon si identifikim i tepërt. Ka një plus të “investimit libidinal” në lidhje me imitimin dhe strategjitë e NSK e sjellin këtë moment Platonik në plan të parë. Fushata e Platonit kundër rrezikut të artit tregon së pari këtë: askush në histori nuk komplimentoi më shumë fuqinë e artit sesa Platoni, pikërisht duke e parë atë kaq shumë thelbësisht subversiv, aq shumë politikisht përçarës sa të kërkojë dëbimin e tij nga qyteti. Askush nuk besonte aq shumë se arti mund të prekë vërtet gjërat, se ka pasoja, të rrezikoj rendin politik, në mënyrë që edhe një amator i paaftë të jetë një pengesë politike. Më vonë praktikisht të gjithë e morën artin si diçka shumë më të përshtatshme për atë mund ta sigurojë në hapësirën e saj të caktuar të lirisë pasi që nuk mund të bëjë shumë dëm. Për Platonin arti kurrë nuk ishte i menaxhueshëm. Por qëllimi i tij nuk ishte të largonte artin si të tillë, por përkundrazi të promovonte formën e duhur të artit si formë të duhur të politikës. Prandaj propozimi i tij që vetë shteti duhet të shndërrohet në një vepër arti, një vepër supreme e artit që do të bënte tërë artin tjetër të tepërt. Nëse poetë dhe tragjedianët serioz do të kërkonin të pranohen në qytet, kjo është ajo që duhet t’u themi atyre (poetët dhe tragjedianët këtu nënkuptohen si të gjitha llojet e artistëve tjerë): “Të ftuar të nderuar, ne jemi vetë tragjedianë, dhe tragjedia jonë është më e mira që mund të krijohet. Sidoqoftë, i gjithë shteti ynë është ndërtuar në mënyrë që të jetë një “përfaqësim” i jetës më të mirë dhe më fisnike – dhe gjëja që ne ruajmë është me të vërtetë një tragjedi. Kështu jemi ne poetë sikur ju duke

***Shteti është imituesi
i vërtetë kundrejt
asaj false, përzierja
e teatrit suprem me
cilindo tjetër.***

krijuar në të njëjtin zhanër, dhe konkurentë tuaj si artistë dhe aktorë në dramën më të mirë, i cili ligj i vërtetë i vetëm ka fuqinë natyrore për të “krijuar” deri në përsosmëri. [...] Prandaj, mos mendoni se ne do t’ju lejojmë të krijoni skena në tregjet tona dhe të sillni aktorët tuaj ku zërat e të cilëve do të shkojnë përtej zërave tonë. [...] Pra, ju bij të Muses simpatike, para së gjithash i shfaqni këngët tuaja para autoriteteve që ti krahasojmë me tonat, dhe nëse doktrinën tuaja duken njësoj ose afër të mira sa tonat, ne do ti lejojmë shfaqjet tuaja; por nëse jo, miq një gjë të tillë ne kurrë nuk mund ta lejojmë.” (Ligji VII, 817b–e)² Pra, ekziston një konkurrencë strukturore në mes të politikës dhe artit, një antagonizëm dhe rivalitet, pasi që të dy palët synojnë të njëjtën pikë, sferë e çuditshme e mbivendosjes në mes tyre, një thelb imitues që paraqet realitetin e artit dhe politikës. Shteti është imituesi i vërtetë kundrejt asaj false, përzierja e teatrit suprem me cilindo tjetër. Shteti është shfaqja më e mirë në qytet, një Gesamtkunstwerk i vërtetë, e mund teatrin dhe gjitha artet tjera në lojën e tyre, është superior dhe show-biznesi i vërtetë. Teatri shtetëror i bën të gjitha teatrot tjera të tepërta, pra ajo është e rrezikshme. Nëse politika dhe arti konkurrojnë në imitim në mënyrë strukturore dhe të menjëhershme, atëherë për Platonin kjo mund të zgjidhet vetëm në artin e politikës, jo në politikën e artit. Nëse ka shumë politikë në art, atëherë duhet të zgjidhet kjo në politikë si arti përfundimtar. Prandaj, vetë shteti duhet të organizohet si një festë e përhershme artistike e vetvetes, ajo duhet të përkujtojë dhe lavdërojë veten me një seri shfaqjesh, festivalesh, kore, valle,” etj, ku janë të gjithë të angazhuar

2 Unë jam duke përdorur të gjitha Punimet, ed. John M. Cooper (Indianapolis / Cambridge: Kompania Botuese Hackett 1997).

në një raund të gjatë festivalesh dhe shfaqjeve korale” (Ligji VIII, 835d). Në shtetin Platonik të gjithë këndojnë, vallëzojnë, pikturojnë, shkruajnë poezi - arti është liturgji e përhershme e shtetit. Shteti është “shteti i artit”, ashtu si një art kolektiv, ku talenti dhe shkathtësia e artistëve të veçantë janë nën vullnetin kolektiv dhe idealin; ky nuk është arti i shprehjes individuale por i nënshtrohet hierarkisë dhe një qëllimi më të lartë dhe në majen e tij ka shpirtin, frymën transcendentë, të jetë diçka e sigurt - diçka që NSK u kthye me një shtytje të vogël në “Shpirt të Përhershëm”. Nëse shikojmë skemën organizative të NSK (nga viti 1986), ka diçka që është në thelb Platonike në të, fryma në maje, me rrezatim në formë të konit që del prej saj, si një lloj organizimi hierarkik i artit shtetëror. Ekziston besimi i vendosur se në rrënjët e mendimeve të Platonit se arti me të vërtetë është fuqi e parezistueshme e imitimit, qoftë nga emulimi i një modeli (modelet bëjnë një fuqi ngasëse për t’u imituar), me miratimin ose imponimin ose duke kopjuar në pikturë ose në skulpturë.³ Vlera e imitimit varet nga modeli që imitohet, mund të jetë katastrofike dhe të çojë në prishje morale, ose të prishme dhe të çojë në ngritje morale - por modeli ushtron fuqinë e tij dhe dëshirën për tu miratuar në mënyrë imituese pavarësisht nga ajo vlerë. Thënia do të ishte “nëse nuk mund ta mposhtësh, bashkëngjitu”; pra nëse është një mjet kaq i fuqishëm, përdore për një qëllim të mirë. Por fuqia që nxit dëshirën për të imituar na shpëton ne, askush nuk ka fuqi mbi këtë fuqi, kjo nuk mund të rregullohet me logo. E njëjta gjë vlen edhe për ligjet të cilat do të funksiononin në

3 Po lë mënjanë problemin e muzikës, i cili në dukje është art jo-imitues, paraqet problemin e imitimit të pastër të saj. Prandaj shqetësimi ekstrem i Platonit dhe mënyrën në të cilin mund të shkojë muzika dhe të shkaktojë shkatërrim në rendin politik - krh. Republika IV, 424c-e, Ligjet III, 700d-e, 701b-c etj.

Shteti është “shteti i artit”, ashtu si një art kolektiv, ku talenti dhe shkathtësia e artistëve të veçantë janë nën vullnetin kolektiv dhe idealin;

mënyrë të pagabueshme gjithmonë - në momentin kur ai të miratohet ai do të njollosej nga ajo që e miraton, pra nuk ka shpëtim kështu që është më mirë të përdorësh këtë forcë mbizotëruese për qëllime të mira. Në rrënjë imitimi është parë gjithmonë si e ndërveprueshme, një forcë që i nënshtrohem pa u mbrojtur, nuk ka një imitim të pafajshëm - njerëzit janë dyll ndërsa imitimi është thikë. Gjithmonë ju bën për vete në mënyrën më të thjeshtë. Duket se ky është fati i pashmangshëm i njeriut, ne nuk mund të bëhemi njerëz përveç nëse imitojmë modelet ose duke vepruar në mënyrë dhe sjellje të caktuar duke e kthyer veten në një kopje; askush nuk mund të mbështesë një besim ose një bindje tjetër sesa nga miratimi automatik që jep besim si produkti i tij. Askush nuk mund të mësojë të flas pa e imituar të folurit. Imitimi parashikon fuqinë themelore të mashtrimit, të magjepsjes, skllavërisë, nënshtrimit ndaj tjetrit, jo-logot si parakusht për të mbështetur logot. Është çështje kënaqësie dhe jo çështje epistemologjike, jouissance vs logos - pra mësimet që mund të nxjerrim nga kjo për psikoanalizë. (Siç e ka thënë Lacan, “ai kënaqet dhe nuk dëshiron të dijë”, ça jouit et ça ne veut rien savoir.) Arti izolon imitimin në një fushë të veçantë duke shfrytëzuar kudo mekanizmat si në një laborator dhe ky izolim mund të jetë një burim rrezikshëm, sepse ai nuk mund të përmbajë në vetvete fuqitë që ai shtron dhe trajton. Prandaj shteti është aty jo vetëm t'i përmbajë dhe t'i drejtojë ato por të ndajë imitimin e mirë nga i keqi, por shteti nuk mund të mbijetojë i vetëm pa fuqitë që ndan me artin, ai është i pafuqishëm kundër artit, kështu që duhet të stabilizojë forcat e tij që të bëhet një shtet. Mjeshtëria e kërkuar nga shteti është gjendja e shtetit si jo një nga shqetësimet e tij të vogla. Për të përdorur parlancën e Kantit, shteti pa art është i zbrazët, arti pa

shtet është i verbër.⁴ Prandaj shteti si festival i përhershëm i artit i kryer si liturgji shtetërore. Unë nuk po them asnjë nga këto për të tallur Platonin, përkundrazi. Nuk jam duke avokuar disa denoncime Poperiane të Platonit për origjinën e shtetit totalitar – nëse shikojmë titullin e librit të famshëm të Karl Popperit, 'Shoqëria e Hapur dhe Armiqtë e saj' (1945), do të isha më i prirur të mbështesë titullin "shoqëria e mbyllur dhe miqtë e saj". Në mesin e armiqve të caktuar të shoqërisë së hapur, përveç Platonit, gjenden edhe Hegeli, Marksi dhe Frojdi, kështu që gjenden në shoqëri të mirë, pavarësisht Sorosit, Shoqëria e Hapur e të cilit u qetësua në Popper). Padyshim që shteti i modelit të Platonit⁵ nuk u realizua kurrë, idetë e tij sado që ishin me ndikim nuk shërbyen kurrë si udhëzues realistë qoftë për shtetin apo artin. Padyshim ka diçka të çmendur në lidhje me propozimet e tij, veçanërisht frikën e tij nga imitimet dhe fuqitë magjike të imitimit, dhe zemërimi i tij në lidhje me kopjet dhe dyfishimet, përpjekjet e tij të dëshpëruara për të kontrolluar diçka që duket se është jashtë kontrollit, për të bërë një vend për atë që është pa vend. Por pjesa më e çmendur nga Platoni është edhe pjesa më interesante sepse ai merret me diçka neuralgjike dhe shqetësuese

4 Po i referohem natyrisht adages famëkeqe të Kantit se mirëkuptim pa intuita është e zbrazët ndërsa intuita pa mirëkuptim është e verbër.

5 Momenti tjetër anti-Platonik është përfshirja e armikut të shtetit, djalli ne zemer te shtetit ku shteti duhet të dëbojë atë në mënyrë që të themelohej. Vetë emri Laibach, etiketë gjermane e Neue Slowenische Kunst, tekste dhe tituj gjerman, gjë që shkaktoi shumë mllef dhe indinjatë në atë kohë tregoi në një identifikim me armik të shtetit që shteti ka penguar të themelohet. Ishte sikur se artistët Athinas të bëjnë rituale Spartane apo Persiane. Pjesa shqetësuese nuk ishte shfaqja e figurave naziste dhe rriteve nga një grup artistësh ekstravagantë (megjithëse këtu është i nevojshëm dyshimi që shoqëron aktivitetet e tyre deri tani), por përkundër shqetësimit- afërsinë e totalitarizmit tjetër me veshjen tonë. Kjo ishte veçanërisht e bezdishme në "Aferën posterit", duke sjellë në një pikë dallimin mes "neve" dhe "atyre". Moment anti-Platonik brenda atij Platonik është se mbivendosja e shtetit dhe artit mund të jetë i miratuar në mënyrë më të mirë, ose mund të jetë vetëm i miratuar, nën flamurin e armikut të shtetit. "Shteti i artit" është tjetra e shtetit dhe artit, armiku i shtetit dhe artit.

duke treguar për atë se qfarë të tjerët do të përpiqen të anashkalojnë. Platoni u pasua menjëherë nga Aristoteli i cili ishte shumë më i arsyeshëm në krahasim me fundamentalizmin e Platonit, Aristoteli ishte më i prirur në klasifikimin, qetësimin dhe neutralizimin se politika dhe arti mund të trajtohen në dy libra të veçantë, Politika dhe Poetika (ashtu si metafizika, logjika, etika, fizika, shkencat natyrore etj mund të trajtoheshin në vëllime të veçantë, pa shumë fërkime mes veti). Pa dyshim, teoritë pasuese politike dhe estetike dolën shumë zgjedhje më të zbatueshme duke propozuar një formë të bashkëjetesës dhe ndarjes së punës. Por ideja e çmendur Platonike e “shtetit të artit” e cila vazhdonte të bezdiste historinë evropiane, fantazma e së cilës nuk mund të qetësohej një pikë që as shteti dhe as arti nuk mund ta pranonin. Në fund të fundit mund të shprehet kështu: “Arti dhe totalitarizmi nuk janë reciprokisht ekskluzive.” Unë gjithmonë kam menduar se ka diçka përvetësisht Platonike në këtë parullë inauguruese të NSK. Kishte diçka shumë Platonike në lidhje me vënien në skenë të disa riteve themelore të shtetit dhe fuqinë e saj imituese - ku pjesa më e madhe e prodhimit të NSK-së do të shihej pikërisht në këtë dritë. Në të njëjtën kohë kjo nënkuptonte diçka shumë anti-Platonike – apo ajo që diskutohej, NSK në të gjitha praktikat e saj të ndryshme ishte organizimi i një rituali shtetëror si e tillë me shenja totalitariste dhe gjitha tjerat, por duke mos i shërbyer ndonjë shteti të veçantë⁵, dhe të qenit një ritual shtetëror “në përgjithësi”, një ritual i përgjithshëm shtetëror, një ritual shtetëror pa shtet ku domosdoshmërisht shihet si një kundërshtim ndaj një shteti të veçantë ku u mbajtë ajo. Ishte si një lloj organizimi i ritualit shtetëror si një seri festivalesh dhe festash që shteti Platonik si i tillë duhet të performojë në

mënyrë që të vazhdojë ekzistencën si shtet fare. Ajo që del në pah ishte natyra e detyrueshme e shtetit, detyrimi i plotë për të përsëritur atë që është e fshehur. Ajo që ishte veçanërisht shqetësuese ishte mospërfillja ndaj ndryshimeve në mes të shtetit totalitar dhe atij demokratik, përkundrazi duke afruar të dyja ato në thelbin Platonik ku mbivendosen shteti, arti, rituali dhe ideologjia. Porosia e turnesë Evropë e okupuar ishte “shteti është shtet”, sikurse që “jeta është jetë”, nga Lindja dhe Perëndimi. Dhe ajo që sjelli përfundimisht në pah ishte pika e ç’a jouit et ç’a ne veut rien savoir, pika ku kënaqesh dhe nuk dëshiron ta di. Pika e kënaqësisë që paraprinë dhe duhet të riaktivizohet vazhdimisht për të ruajtur shtetin që është bazuar në logot. Meqenëse ky ishte rituali shtetëror pa shtet, NSK, përsëri në mënyrë shumë Platonike i u nevojitej të gjejë një. Ka një vijë reflektimi të caktuar në NSK i cili e sheh në të pararendësinë dhe thelbin e pranverës Sllovene dhe pavarësinë e Sllovenisë duke e futur kështu ritualin e “shteti i artit” në themelimin dhe kornizën e shtetit Slloven, kjo ishte historikisht për të ndjekur dhe paraprirë shtetin socialist në të cilin u shfaq NSK si një alien – një alien që gjen vendin e tij në këtë shtet të ri. Unë mendoj se është gabim i madh nëse konceptojmë atë në këtë mënyrë – shteti NSK ishte pikërisht një përgjigje ndaj imponimit- aftësia e një mbishkrimi të tillë që pasoi idenë utopike të pamundur Platonike të një shteti tjetër ekzistues “në kohë”, por jo në hapësirë, si një u-topos, një askund një homolog të tij, një gjendje e keqe e një shteti tjetër. Më lejoni të kthehem për rreth dy mijë vjet dhe më shumë, në kohën e revolucionit Francez dhe themelimin e shtetit modern dhe të artit modern që ishte pasojë e saj. Do të inspektoj shumë shkurt një dokument të famshëm, enigmatik dhe shumë të shkurtër të njohur

përgjithësisht si “Das Iteste Systemprogramm des deutschen Idealismus” (ÄSP), “Programi më i vjetër sistematik i idealizmit gjerman”, i shkruar në vitet 1796-97 dhe botuar në 1917.⁶ Disa faqe të këtij fragmenti jashtëzakonisht të rëndësishëm janë shkruar nga Hegeli me dorë por përgjithësisht dihet se ato ishin punuar nga Hegeli, Schellingu dhe Hölderlin. Në mënyrë anekdotike këta tre, dy nga filozofët më të mëdhenj gjermanë dhe njëri nga poetët më të mëdhenj gjermanë kanë qenë shokë të dhomës gjatë studimeve të tyre në Tübingen dhe ajo që ndodhi gjatë kohës së studimeve të tyre nuk ishte asgjë më pak se sa Revolucioni Francez, për të cilin ata të gjithë ndanë një entuziazëm të madh (historia thotë se mbollën së bashku pemën e lirisë për të nderuar revolucionin). Kështu që këta tre të rinjë pak para se të hynin në fazën filozofike dhe letrare gjermane dhe evropiane në mënyrë madhështore shkruajtën këtë manifest të shkurtër, këtë propozim të pavdekshëm, i cili duhet të përcaktojë saktësisht natyrën e shtetit dhe natyrën e artit në këtë pikë historike. Për shtetin fragmenti thotë si vijon: “Duke pasur parasysht idenë e njerëzimit, unë dua të tregoj se nuk ka asnjë ide të shtetit sepse shteti është diçka mekanike, po aq pak sa ekziston një ide e një makinerie. Vetëm ajo që është objekt i lirisë quhet ide. Prandaj duhet të shkojmë përtej shtetit [denber den Staat hinaus]! - Çdo shtet dëshiron të trajtojë qeniet njerëzore të lira si dhëmbëzorë mekanikë [Räderwerk]; por shteti nuk duhet ta bëjë atë; prandaj duhet të pushojë së ekzistuari [gjithashtu soll er aufören].”⁷ (TWA 1, f. 235) Pra, këtu kemi idenë romantike të

6 Për historinë dhe pranimin e këtij fragmenti cf. Christoph Jamme & Helmut Schneider (eds.), *Mythologie der Vernunft. Hegels "Itestes Systemprogramm des deutschen Idealismus"* (Frankfurt / M: Suhrkamp, 1984).

7 G. W. F. Hegel, *Frühe Schriften (Werke 1)* (Frankfurt / M: Suhrkamp, 1986), 234-235. Unë jam duke u përshtatur lirshëm dhe duke rishqyrtuar përkthimet në gjuhën angleze

lulëzuar, të propozuar në kulmin e zemërimit historik nga tre të rinj të menqur: njeriu duhet të ikë me shtetin, ta çmontojë atë si të tillë, të mos e transformojë atë p.sh. në një shtet të ri demokratik që duhet të mbjellë regjimin e vjetër autoritar. Duhet ta çmontohet sepse është mekanik në vetvete nga vetë natyra e tij, është e ngjashme me makinën, çdo shtet ka diçka të ngjashme me makinën në thelbin e vet, dhe prandaj duhet të marrë fund. Shteti si i tillë është një makinë që ngulfatë lirinë, mund të ketë një ide për liri, por nuk mund të ketë ide për një makinë. (Duke pasur parasysh kontekstin e NSK, të shkon ndër mend të thërrasësh bendin Rage Against the Machine.) Pajojë që këta tre të rinjtë vërejtën nga revolucionin francez - dhe kjo u shkrua menjëherë pas saj - ishte se ky revolucion ishte një hap i madh historik që hapi për herë të parë në histori, perspektivën e largimit nga shteti si i tillë - për të mos propozuar një shtet më të mirë ose ideal, nuk ka patur mungesë të tyre. Vija Marksiste e çmontimit të shtetit, e tretjes së shtetit e përpunoi këtë ide në një formë shumë më të sofistikuar dhe propozoi një argument tjetër historik, por origjina e tij mund të gjurmohet përsëri në atë fragment dhe futjen e tij romantike. Për artin fragmenti thotë si vijon: "Më në fund, ideja që bashkon të gjithë, ideja e bukurisë, fjala e marrë në kuptimin më të lartë Platonik. Jam i bindur se akti më i lartë i arsyes, i cili, meqenëse përfshin të gjitha idetë, është një akt estetik... Filozofi duhet të ketë po aq fuqi estetike sa ka poeti.

... Filozofia e shpirtit është një filozofi estetike. Askush nuk mund të jetë i menqur apo nuk mund të arsyetohet se e din historinë - pa sens estetik. [...] Kështu poezia fiton një dinjitet më të lartë; bëhet përsëri në fund ajo që ishte në fillim - mësues i njerëzimit [Lehrerin der Menschheit]; sepse nuk ka më asnjë filozofi, asnjë

histori. Arti poetik vetëm do të tejkalojë të gjitha shkencat dhe artet tjera. “(Po aty) Pra, ne e kemi atë: arti (dhe poezia qëndron për të gjithë të tjerët si arti më i lartë, duke pasur parasysh bashkëautorësinë e Hölderlin) është ide unifikuese universale, duke i nënshtruar të gjithë tjerët, dhe një ide mund të ushtrojë fuqinë vetëm aq sa është mishëruar estetikisht, dhe kështu i adresohet dhe është në dispozicion për të gjithë. Arti është universaliteti i njerëzimit, ndërsa shteti është kufizimi i tij mekanik. Qëllimi është që arti të zë vendin cili ishte pushtuar më parë nga shteti, është në vetvete një shtet utopi pa kufij që mund të furnizojë shtetin mekanik, vetëm në art ekziston nënshtetësia universale. Ajo gjithashtu duhet të arrijë të ngjallë fenë, për vazhdimin e fragmentit kërkon një “mitologji të arsyes” së re - arsyeja në vetvete është e pafuqishme nëse nuk përdor mjete mitologjike dhe sensuale, kështu u bëhet thirrje filozofëve që kanë fuqi estetike. Arsyeja në vetvete është e zbrazët, dhe mitologjia e ndarë nga arsyeja është e verbër, kështu që duhet të tentojmë për bashkimin e lumtur të të dyve. Në vend të mbretërve filozofë, si te Platoni, udhëheqësit e poetit. Nëse e marrim këtë fragment të shkurtër si pikënisje, një tekst që shqipton disa ide të larta për shtetin dhe artin në agimin e modernizmit, atëherë unë do të doja të propozojë leximin e projektit NSK si më poshtë: arti është mekanik në thelb të shtetit. Është për tu vendosur në momentin makinerik i cili vlerësohet si arsyeja për refuzimi të vazhdueshëm i shtetit në këtë fragment. Ajo që fragmenti propozon si kundërshtimi maksimal, mekaniku në shtet dhe liria e lartë e shpirtit në art duhet të mblidhen bashkë dhe pastaj të shemben. Ekziston një lloj gjykimi i pafund Hegelian në këtë diskutim, ekuacioni i menjëhershëm i asaj që duket si e kundërt dhe krejtësisht e

pakonkurueshme: liria dhe makineria, ideja dhe jo-ideja. Çfarë hedh fragmenti poshtë në tmerr, Räderwerk, aspekti i dhëmbëzorëve mekanik i shtetit përkon me atë që duhet të gjendet në fundin e kundërt, në atë që feston si lartësi estetike shpirtërore. Këmbyesi është si gungaç i fshehur në veprat e artit, nëse i referohemi Benjaminit famëkeq që është një shëmbëlltëri e lojtarit shahut që në të njëjtën kohë kushtëzon kukullat e shtetit. Shteti apo arti, këto janë termat e fragmentit dhe parimet themelore të këndvështrimit romantik që do të përcaktohej aq shumë në shekullin pasardhës përfshirë edhe ardhjen e modernizmit. Ekspresiviteti dhe kreativiteti i lirë, individualiteti përkundrejt ideologjisë shtetërore dhe përfaqësuesve të tij - ky ishte supozimi zero i ideologjisë zero, ideologjia është ideologji pikërisht atëherë kur njeriu nuk e percepton si ideologji. Ky gjest i NSK mjegullon plotësisht linjat me gjykimin infimit që propozon. Sigurisht që asnjë prej tyre nuk ndodhi, manifesti nuk ishte projekti për një shoqëri të re thelbësore të së ardhmes, megjithëse është shumë simptomatike dhe treguese hedhë gjatë hijet në thjeshtësinë dhe naivitetin e saj të hapur - dhe këta tre djem shpejt harruan dhe e shtypën atë (u shfaq në një ankand në vitin 1913 dhe u botua nga Franz Rosenzweig në vitin 1917, pra nuk pati ndonjë ndikim dhe efikasitet historik). Çfarë ndodhi në vend të saj- dhe kërkoj ndjesë që jam kaq i shpejtë dhe skematik në këtë pikë - ishte ideja e autonomisë së artit, arti u shkëput për herë të parë nga rolet e tij tradicionale, mbishkrimi i tij në një kornizë fetare dhe politike. Slogani l'art pour l'art, arti për hir të artit, ishte përdorur për herë të parë në vitin 1819 nga Victor Cousin, ndjekësi francez i Hegel-it në atë kohë. Dhe Estetika e Hegelit, teoria më estetike në histori u shfaq pikërisht në momentin kur vendosej autonomia e

artit, emancipimi i tij, por vetëm për të shpallur fundin e tij. Autonomia e artit dhe fundi i artit përkohë me Hegelin. Autonomia e artit ishte e bazuar mbi idenë e një ndarje të punës, artit i është dhënë hapësirë e lirë brenda shtetit modern - por kjo doli të jetë një tjetër skenar naiv që në të vërtetë kurrë nuk ka ndodhur. Çfarë ndodhi në vend të saj ishte telashe e dyfishtë e politizimit të artit dhe estetizmit- politikë që përcaktoi aq shumë ndodhitë e shekullit XX, fati i projektit të modernizmit të artit u shndërrua në politikë dhe fati i shtetit u shndërrua në një përbindësh në estetizimin e saj. Përsëri, NSK tregoi natyrën iluzore të një autonomie të tillë dhe ndarje të tillë jo duke vajtuar presionet ideologjike dhe shtypëse nga shteti si imponimi i diçkaje të huaj për artin, as duke vajtuar mungesën e fondeve shtetërore (të paktën jo) në periudhën gjatë viteve 1980-1992 koha e kësaj ekspozite), por duke e përkrahur këtë eksternitet si të brendshëm për vetë artin duke e përkrahur të huajin pa vajtuar, duke sjellë përpara momentin e shtypur Platonik dhe spektrin madhështor të shtetit si Gesamtkunstwerk. Jo si një ide e pamundur utopike që nuk mund të realizohet, i bashkangjitur në ndonjë rregullore jashtë-tokësore ideale, por më tepër si diçka që gjithmonë padashur është realizuar dhe funksionon në thelb të politikës dhe artit. (Siç ndodh me shumicën e utopive, ato pezullohen midis një ëndrre që nuk mund të jetë dhe një makthi që tashmë është.) Më lejoni të përfundoj me një shënim tjetër, me një shqyrtim të shkurtër të marrëdhënies mes politikës majtiste dhe shtetit. Për ta thënë atë në një mënyrë të ngjashme me sloganin: të qenit majtist sot përkon të jesh me shtetin, jo kundër shtetit, pikërisht përballë zhdukjes së tij shtetit në procesin e globalizmit, ëndrra e vjetër majtiste u kthye në makth. Këtu nuk është vendi për të shpjeguar këto gjëra, por mund të bëjë një

argument të fortë se një prej të metave kryesore të së majtës, një nga të metat themelore të saj historike ishte mungesa e një teorie dhe koncepti i shtetit. Pak para revolucionit të tetorit Lenini shkroi broshurën me titulli programatik Shteti dhe Revolucioni (1917)⁸ dhe pika e tij me pak fjalë nënkuptohet tashmë në titull ishte se qëllimi i revolucionit është që të zhvishet shteti. Jo thjesht shtetin carist i korruptuar dhe autoritar siç ishte, por shteti si i tillë si një instrument i dominimit klasor. Ai nuk propozoi një plan për reformimin ose transformimin e shtetit por për largimin e tij në mënyrë gradualite, zhbërja e makinës së saj, një proces që synon shtypjen dhe çmontimin e tij përfundimtar. Për shtetin si të tillë, dhe kjo lidhet përsëri me Marks, të cilin Lenini e citon shumë në këtë pikë, në neutralitetin dhe ngritjen e tij në dukje përtej shoqërisë dhe klasës është mjete i privilegjuar i shtypjes së klasave pikërisht nga neutraliteti i tij dhe lartësia ajo përmbush funksionin e saj shtypës pikërisht duke pretenduar se është përtej çdo konflikti klasor. Broshura e Leninit ishte projekti për revolucionin e tetorit dhe për të revolucionet që do të vijnë, dhe deri në ditët e sotme politika revolucionare mbështetet në mënyrë thelbësore retorike anti-statistike (mund të përmendet vetëm Badiou, për të cilin çdo politikë e vërtetë mund vetëm të ndahen nga shteti). Stalinizmi, mund të shihet si hakmarrje masive dhe fatale për mungesë të një koncepti të shtetit. Ajo që dha revolucionin nuk ishte çmontimi i shtetit por një shtet përbindësh, përkundrazi, shteti u krijua në shtet me hakmarrje. Ky ishte problemi strukturor i të gjitha

8 Mund të kujtojmë se fragmenti i shkurtër i bashkëpunuar nga Hegel, Shelling dhe Hölderlin, i shkruar 160 vite më parë ishte botuar rastësisht në vitin kur ndodhi revolucionin i tetorit. Ideja e saj romantike për shtetin si makineri historikisht takoi përpjekjen politike të realizimit të saj përmes revolucionit.

revolucioneve pasuese.⁹ Duke shikuar mbrapa mund të shihet se Hegeli u përball me këtë problem në saktësisht termat e kundërt – jo “shtet dhe revolucion”, por revolucion i ndjekur nga shteti. Entuziazmi i tij i hershëm për revolucionin francez nuk u zvogëlua kurrë, ajo që ai e braktisi ishte thjesht ideja e prishjes së shtetit si pasojë e revolucionit. Teoria e tij politike, mbrojtja më e madhe e shtetit ndonjëherë u përpoq t’i përgjigjet problemit të kundërt: si ta konceptoni një formë politike që mund ta bëjë revolucionin të qëndrojë që mund të kapë arritjet e revolucionit francez dhe i bëjnë ato të fundit. Si të krijoni një shtet që do të mishëronte fryma e revolucionit dhe e bëjnë atë të gjallë përtej mbarimit të entuziazmit të lumtur në vend se të shohim në mënyrë romantike frymën revolucionare vetëm në atë që kundërshton shtetin, me vëmendjen kryesore në art. Prandaj, një nga strategjitë e nevojshme të së majtës do të ishte kthimi mbrapa në gjestin Hegelian, jo për të mbështetur propozimet e tij të veçanta, por për t’u përpjekur ta përsëris atë gjest. Do të dëshiroja ta shihja shtetin e NSK-së në këtë dritë – si një qëndrim në vend, si një mbajtës të vendit koncepti i munguar nga shteti. Jo thjesht shprehet si një projekt arti, ky është një gjest qetësues kundër të cilave NSK insistonte gjithnjë – gjithashtu në anën e pakëndshme të kundërt që arti është gjithmonë në thelb edhe një projekt shtetëror. Unë do të doja të përfundoja në shënimin e një përpjekjeje për të parë NSK shtet si qëndrim universal vs global. Pa dyshim që kjo përfshin një paradoks të dhënë, përdorimi

9 Dikush mund të mendojë për simptomatikën e revolucionit rural të kulturës kineze: dikur shteti i prodhuar nga revolucioni kinez u bë burokrat dhe u shëndru në një makinë, Mao filloi revolucionin kulturor si një rezolutë vendimtare dhe përpjekje për të ringjallur idenë e çmontimi të shtetit pikërisht nën flamurin e kulturës, në një rezonancë të çuditshme në fragmentin e diskutuar më lart, kultura që shërben si levë politike për të zhbërë (shtetin) makinë

i tyre i vazhdueshëm i ritualeve shtetërore, figurave dhe shenjave si lokacioni i vetëm i kënaqësisë, thelbi i shtypur i “shtetit të artit”, por që në një qark të shkurtër në të njëjtën kohë ngjall spektrin e universalitetit. “shteti i artit” mund të merret si emri i një detyre, një detyre politike dhe artistike në atë që mund të ndeshet me këtë paradoks.

STAT

THE

THE OF

ART

Mladen
Dolar

State of the Art

Mladen Dolar

A lot of very necessary work has been done in contextualizing NSK, rooting it in the particular circumstances and the particular historic moment of the last decade of Yugoslavia.

My purpose here, however, is rather the opposite - to de-contextualize NSK and extricate its project from this historical background, in order to place it in a wider perspective. I would like to dwell on the Platonic moment of NSK, the way that their project has, from the outset, been inscribed in a certain juncture between art and state, the field of tensions of these two entities which have, since Platonic times, formed a strange unhappy couple, an unhappy marriage if there ever was one, an always missed love affair where the two lovers cannot do with each other but can never do without each other either, both ridden with jealousy, rivalry, animosity and yearning. "State of the art" is the English phrase describing the state of knowledge, expertise and know-how that is up to date, on the level of present times, "the most recent stage of development incorporating the newest ideas and features", as the dictionary would have it. I would like to give this phrase another inflection, pointing to the statehood involved in art and the artistry required by the state.

This is a long and winding story, stretching back to the very origins of the state, it has incurred many different twists and turns, both tragic and comic. NSK has intervened in this story in a particularly poignant, telling and relevant way, touching upon the very neuralgic point of a particular socialist state at a particularly neuralgic historic moment; but this gesture immediately evoked a

"State of the art" is the English phrase describing the state of knowledge, expertise and know-how that is up to date, on the level of present times, "the most recent stage of development incorporating the newest ideas and features", as the dictionary would have it.

far larger parable of the nature of statehood, ideology and art, involving both “totalitarian” socialist states and the “democratic” Western states of the time, and well beyond that time.

When speaking about state and art, in general terms, one makes a series of spontaneous assumptions: state and art would seem to stand at opposite ends, with the state presumed to have “totalitarian” tendencies, in one way or another, even if cloaked in the democratic disguise, the enforced collectivity, the monopoly on violence, serving the imposed common good, while art would pertain to the realm of expressivity and creativity, reaching to the heights of the human spirit, aiming at a truth beyond ideological and political concerns, the freedom to give full flight to individuality and its expression. NSK, since its foundation, stood out with a vintage proclamation, repeated numerous times and endlessly embroidered upon in the media and in reflections, to the point of becoming their label, a statement that perplexed everyone. Very simply, totalitarianism and art don't rule each other out. There is a connivance between the two, a hidden complicity and overlap, a hidden clause in the seemingly harsh opposition, and NSK placed itself in this concealed and suppressed area, elaborating it, using it as a lever, making it work and produce effects. All the early NSK proclamations advocate collectivity, anonymity, hierarchy, the suppression of individuality and taste, as the very principles that their art - if this is indeed the word - is to be based on, thus espousing the tenets of the supposedly totalitarian state, the arch-enemy of art, as their own inner guidelines, grounding their work on this elusive intersection. Their point was not to oppose state

with art, but rather to enact state as the “state of the art”, to the point that the two become indistinguishable.

But let me go back to Plato. Plato’s Republic, the founding book of Western political philosophy which was to lay down the principles of an ideal state, the imagined state to remedy the deficiencies of the existing states, spends more than an astounding third of its space (and it’s a bulky book) dealing with the problems of art. One of the basic problems that Plato had to solve, when proposing his solution to the political constitution of the state, was that state and art are at odds, so there would be no proper statehood unless one could relegate art to its proper place in the (political) scheme of things. Art is out of place, and as long as art is out of place state is out of place, too, so the political project consists, in a nutshell, in finding the proper places for the out-of-placeness. The problem of modern art is nowadays endemically put in terms of how to make art politically relevant, how to create politically subversive art, how to make it matter etc. Plato’s problem was exactly the opposite: art as such is far too political, it always involves too many political messages, it is far too subversive, so he saw his task rather in containing all these political strands and effects in art. Art matters too much, so Plato is forced to spend an incredible amount of time and energy discussing the political dangers of artistic endeavours. But ultimately, the problem for him is not that there is too much politics in art, such that one would have to protect its purity and autonomy, expression and creativity from political contamination; rather the problem is that virtually all of art’s politics is wrong and dangerous for the community, such as Plato envisions it. The consequence is that one should replace

it with even more artistic politics, but a proper politics, to the point of convergence of both in the supreme art of politics.

There is a paradox at the bottom of Plato's treatment of art. Art in general, according to him, is to be put under the heading of mimesis, i.e. of imitation, even more, the imitation of imitation, since the existing objects are already imitations of ideas, of eidos, and art representing and depicting these objects is doomed to be but a shadow, a copy of a copy, twice removed from the real thing, always a remake. But the simple question that arises is this: copies of copies - why all the fuss? Why would such a slight thing as a copy of a copy, an imitation of an imitation, cause so much concern and passion, even rage? Why would a doubling create peril? If copies and imitations have no proper reality, or a reality so much slimmer and dimmer than the real thing, why worry? Why lose all this time and temper over something so minor, negligible and even contemptible? The disavowed trouble behind this concern is the firm belief that no copy is just a copy, so that the copy, the imitation, has the strange power to affect the thing itself. Imitation has the power to affect the imitator, one becomes what one imitates, it is contagious, it spreads by mere contact, like an epidemic. But there is the reverse danger, an even bigger one, namely that imitation strikes back, it impinges on the original, it has an impact on it, it changes it, although the original, eidos, is such that it couldn't possibly be changed or swayed. One makes a copy - no, not even that, a copy of a copy, and the world of ideas seems to be shattered, it has to be firmly defended against any such slight intrusion. Imitation shapes the imitator, this is the great danger

presented by theatre, one becomes what one enacts by mere impersonation, there is no innocent mimesis, if one emulates a model it always sticks, mimesis sticks and inculcates, it always leaves a mark, one cannot get away untainted. And there is the danger presented by painting, for the replica has the strange power to strike back, to shape the imitated model, to infringe upon it by mere doubling and replication. Imitators can do more harm than they can possibly imagine, they can cause havoc by merely replicating. They can be harmed by something that appears to be an innocent impersonation, a rhetorical artifice, but more importantly and dramatically, they can disturb the order of eternal ideas by making the replicas of their replicas. Just as the sophists, those specialists in imitation can undermine the true philosophy by merely mimicking it.

Ultimately, Plato's concern was not that the copy, the imitation, the mimetic double, was but a pale and unworthy shadow of the real thing; his fear was that it was too close to the real thing, not separated enough from it, tied to it by an invisible thread that cannot be cut, the umbilical cord tying it to its model, hence the model itself couldn't be cut loose from it, tied in its eternity to its passing and ephemeral double.¹

The concept that constantly recurs in the reflections on NSK is that of over-identification (introduced by Slavoj Žižek in his seminal analyses).

¹ Lacan considers this for a moment in Seminar XI: "The point is not that painting gives an illusory equivalence to the object, even if Plato seems to be saying this. (...) The picture does not compete with appearance, it competes with what Plato designates for us beyond appearance as being the Idea. It is because the picture is the appearance that says it is that which gives the appearance that Plato attacks painting, as if it were an activity competing with his own." Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, edited by Jacques-Alain Miller, translated by Alan Sheridan (New York, London: W. W. Norton & Company, 1998), 112.

One can read in this light Plato's reflections on mimesis: what he is afraid of is that mimesis always involves a mechanism of over-identification. One over-identifies at the point where one doesn't want to identify, one over-identifies already by mere mimicking - but there is for Plato no such thing as mere mimicking, mimicking always already works as over-identification. There is a sur-plus of "libidinal investment" at work in mimicking, and the NSK strategies bring this Platonic moment to the fore.

Plato's crusade against the dangers of art first points to this: nobody in history paid a greater compliment to the force of art than Plato, precisely by his seeing it as so profoundly subversive, so politically disruptive, as to require its expulsion from the city.

Nobody believed so firmly that art can really affect things, that it has consequences, that it endangers the political order, so that even the last inept amateur can be a political liability. Later virtually everybody took art as something far more amenable so that one can safely give it its allotted space of freedom since it cannot do much harm. For Plato art was never manageable. But his aim was not to expel art as such, but rather to promote the proper form of art as the proper form of politics. Hence his proposal that the state itself should be turned into a work of art, the supreme work of art that would make all other art redundant. If serious poets and tragedians were to request admission into the city, this is what we should tell them (poets and tragedians here stand for all varieties of artists):

"Most honored guests, we are tragedians ourselves, and our tragedy is the finest and best we can create. At any rate, our entire state has been constructed so as to be a 'representation' of the finest and noblest life - the

The state is the true mimesis vs. the false one, the supreme theatre dispensing with any other.

very thing we maintain is most genuinely a tragedy. So we are poets like yourselves, composing in the same genre, and your competitors as artists and actors in the finest drama, which true law alone has the natural powers to 'produce' to perfection. [...] So don't run away with the idea that we shall ever blithely allow you to set up stage in the marketplace and bring on your actors whose fine voices will carry further than ours. [...] So, you sons of charming Muses, first of all show your songs to the authorities for comparison with ours, and if your doctrines seem the same as or better than our own, we'll let you produce your plays; but if not, friends, that we can never do." (Laws VII, 817b-e)² So there is a structural competition between politics and art, an antagonism and rivalry, since both parties aim at the same point, the strange realm of overlap between the two, a mimetic kernel that presents the real of both art and politics. The state is the true mimesis vs. the false one, the supreme theatre dispensing with any other. The state is the best show in town, the true Gesamtkunstwerk, it beats theatre, and all other arts, at their own game, it is the superior and the true show-business. State theatre makes all other theatre redundant, hence dangerous. If in mimesis politics and art compete, structurally and immediately, then this can only be resolved, for Plato, in the art of politics, not in the politics of art. If there is too much politics in art, one should resolve this in politics as the ultimate art.

Hence, the state itself has to be organized as a permanent artistic celebration of itself, it should commemorate and glorify itself in a series

2 I am using Complete Works, ed. John M. Cooper (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company 1997).

of performances, festivals, choruses, dances, “with everyone engaged on a life-long round of sacrifices and festivals and chorus-performances” (Laws VIII, 835d). In the Platonic state everybody sings, dances, paints, writes poetry - art is the permanent liturgy of the state. The state is “the state of the art”, as it were. It is a collective art, where the talent and dexterity of particular artists is to be subsumed under the collective will and ideal; this is not the art of individual expression, but art submitted to hierarchy and to a higher goal, and at its peak there is the spirit, the transcendent spirit, to be sure - something that NSK turned, with a little push, into the “Immanent Consistent Spirit”. If we look at the organizational scheme of NSK (from 1986), there is something inherently Platonic in it, the spirit at the top, with the cone-like emanations from it, the state-like hierarchical organization of arts.

There is the inveterate belief, at the root of Plato’s musings about art, in the superior, indeed irresistible power of mimesis, be it by emulation of a model (models exert an overriding power to be emulated), by enactment or impersonation, or by making copies in painting and sculpture.³The value of emulation depends on the model being emulated, it can be catastrophic and lead to moral decay, or salutary and lead to moral elevation -but the model exerts its power, and the desire to be mimetically enacted, regardless of its value. The line would be “if you can’t beat it, join it”; if it is such a powerful tool, use it for a good purpose. But the power that instigates the wish to emulate and imitate eludes us, one has no power over this power, it cannot be regulated

3 I am leaving aside the problem of music, which, as a seemingly non-mimetic art, presents the problem of mimesis at its purest. Hence Plato’s extreme worry about the ways that music can go astray and thus cause havoc in the political order – cf. Republic IV, 424c-e, Laws III, 700d-e, 701b-c etc.

The state is “the state of the art”, as it were. It is a collective art, where the talent and dexterity of particular artists is to be subsumed under the collective will and ideal

by logos. The same goes for enactment, which will infallibly always work - the moment one enacts one will become stained by what one enacts, there is no escape, so it's better to use this overpowering force for good ends. At the root mimesis is always seen as intractable, a force one is submitted to without defence, there is no innocent mimesis - people are wax, mimesis is the knife. It always gets you, by the simplest of means. It looks like the inescapable fate of humankind, one cannot become human except by emulating models or enacting a prescribed behaviour, turning oneself into a replica; one cannot espouse a belief or conviction other than by enactment, by the automaton yielding belief as its product. One cannot learn to speak without emulating speech. Mimesis spells out the basic power of captivation, of bewitchment, of ensnarement, of submission to the other that one has to undergo, the non-logos as a precondition to espouse logos. It is a matter of enjoyment, not a matter of epistemology, jouissance vs. logos - hence the lessons one can draw from this for psychoanalysis. (As Lacan famously put it, "it enjoys and doesn't want to know", *ça jouit et ça ne veut rien savoir*.) Art isolates mimesis into a particular domain, exploiting its ubiquitous mechanisms as if in a laboratory, and this very isolation can be a source of danger, for it cannot by itself contain the powers that it conjures and handles. Hence the state is there not merely to contain and direct them, to sieve the good mimesis from the bad one, but the state couldn't subsist on its own without the powers that it shares with art, it is helpless against art, so it must enlist its forces to be a state at all. The artistry required by the state is the condition of the state, not one of its minor concerns. To use the Kantian parlance, state without art

is empty, art without state is blind.⁴ Hence the state as the permanent art festival performed as the state liturgy.

I am not saying any of this in order to mock Plato, on the contrary. I am not advocating some Popperian denunciation of the Platonic origins of the totalitarian state - if one takes the title of Karl Popper's famous book *The Open Society and Its Enemies* (1945), I would be more inclined to espouse the line of "the closed society and its friends" (and is blind. Among the designated enemies of the open society, apart from Plato, one finds Hegel, Marx and Freud, so one is in good company, notwithstanding Soros, whose *Open Society* was calqued on Popper). No doubt the Platonic model state was never realized, his ideas, influential as they were, never served as realistic guidelines for either state or art. Nodoubt there is something insane about his proposals, in particular his panicked fear of mimesis and the magic powers of imitation, and his rage concerning the replicas and the doubling, his desperate attempts to control something that seems to be out of control, to allot a place to what is out of place. But the insane part in Plato is the most interesting part, for he deals with something neuralgic and disturbing without obfuscation, spelling out what others will try to circumvent. Plato was immediately followed by Aristotle, someone much more sane in comparison to Plato's fundamentalism, Aristotle who was so apt at classification, pacification and neutralization - politics and art could be dealt with in two neatly separate books, *Politics* and *Poetics* (just as metaphysics, logic, ethics, physics, natural sciences etc. could be treated in separate volumes, without much friction).

4 I am referring of course to the notorious Kant adage that understanding without intuition is empty while intuition without understanding is blind.

No doubt the subsequent political and aesthetic theories came up with far more viable solutions, proposing some form of coexistence and division of labour. But there is the crazy Platonic idea of the “state of the art” which kept haunting European history, its ghost that cannot be laid to rest, a point that neither state nor art can quite avow and admit. Its bottom-line can be, at its simplest, spelled out like this: “Art and totalitarianism are not mutually exclusive.” I always thought there was something inveterately Platonic about this inaugural slogan of NSK. There was something very Platonic about the staging of some basic state ritual and its mimetic power - and the bulk of the NSK production can be seen precisely in this light. At the same this implied something very anti-Platonic - what was at stake, with NSK in all its different practices, was the staging of a state ritual as such, with totalitarian insignia and all, but not serving any particular state,⁵ and it being a state ritual “in general”, a generic state ritual, a state ritual without a state, was necessarily seen as opposing the particular state in which it was staged, and any particular state. It was like staging the state ritual as a series of celebrations and festivities that the

5 The other anti-Platonic moment is the incorporation, as it were, of the enemy of the state, the devil at the heart of the state that the state had to expel in order to be founded. The very name Laibach, the German label Neue Slowenische Kunst, German texts and titles, all of which caused a lot of rage and indignation at the time, pointed to an identification with the state enemy that the state heroically prevented from being established. It was like the Athenian artists seriously enacting Spartan and Persian rituals. The troubling part was not so much the supposed espousal of the Nazi imagery and rites by a handful of extravagant artists (although this is the necessary suspicion that accompanies their activities up to the present), but rather the disturbing vicinity of the totalitarian other with our own outfit. This was particularly poignant in “the poster affair”, bringing out a point of non-distinction between “us” and “them”. The anti-Platonic moment within the Platonic one is that the overlap of state and art can be best enacted, or can only be enacted, under the banner of the enemy of the state. The “state of the art” is the other of the state and art, the enemy of state and art.

Platonic state as such has to perform in order to go on existing as a state at all. What it brought to the fore was the compulsive nature of the state, the sheer compulsion to repeat that it conceals in its bosom. What was particularly disturbing was the disregard for the difference between the totalitarian and the democratic state, rather bringing both to the suppressed Platonic core where state, art, ritual and ideology overlap. The message of The Occupied Europe Tour was “state is state”, like “life is life”, the univocity of the state East and West. And what it ultimately brought to the fore was the point of *ça jouit et ça ne veut rien savoir*, the point where it enjoys and doesn't want to know. The point of enjoyment

that precedes, and has to be constantly re-enacted to maintain the state based on *logos*.

Since this was the state ritual without a state, NSK, again in a very Platonic gesture, had to found one. There is a certain line of reflection on NSK which sees in it the precursor and the harbinger of the Slovenian spring and Slovenian independence, thus inserting its “state of the art” ritual in the establishment and the framework of the Slovenian state that was historically to follow and supersede the socialist state in which NSK emerged as an alien - the alien finding its home ground in this new statehood. I think it is fatefully wrong to conceive it in that way - the NSK state was precisely a response to the impossibility of such inscription, it followed the impossible Platonic utopian idea of another state, existing “in time”, but not in space, as *u-topos*, a nowhere, a counterpart to the pitiful state of the other state.

Let me now jump forward some two thousand years and more, to the moment of the French revolution

and the foundation of the modern state, along with modern art, that was its consequence. I will very briefly inspect a famous document, enigmatic and very short, generally known as “Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus” (ÄSP), “the oldest systematic program of German idealism”, written 1796-97 and published only in 1917.⁶ The few pages of this extremely important fragment were written in Hegel’s handwriting, but it is generally held that they were co-authored by Hegel, Schelling and Hölderlin. Anecdotaly, the three of them, two of the greatest German philosophers and one of the greatest German poets, happened to have been roommates during their student days in Tübingen, and what happened during these student days was nothing less than the French revolution, for which they all shared an unalloyed enthusiasm (famously planting together the tree of freedom to honour the revolution, as the story has it). So the three young people, just before entering the German and European philosophical and literary stage in grand ways, together wrote this brief manifesto, this immodest proposal, which should define precisely the nature of the state and the nature of art at this historical juncture. Of the state the fragment says the following: “Given the idea of humankind, I want to show that there is no idea of the state because the state is something mechanical, just as little as there is an idea of a machine. Only that which is the object of freedom is called idea. We must therefore go beyond the state [über den Staat hinaus]! - For every state must treat free human beings like mechanical cogwheels [Räderwerk]; and it should not do that; therefore it must cease [also

6 For the history and reception of this fragment cf. Christoph Jamme & Helmut Schneider (eds.), *Mythologie der Vernunft. Hegels “ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus”* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1984).

soll er aufören].”⁷ (TWA 1, p. 235) So there we have it, the budding romantic idea, proposed at the height of historic fervour by three most prominent youngsters: one should do away with the state, dismantle it as such, not transform it e.g. into a new democratic state that should supplant the old authoritarian ancien régime. And one should dismantle it because it is mechanical by its very nature, it is machine-like, every state has something machine-like at its core, and therefore it must cease. The state as such is a machine to stifle freedom, there can only be an idea of freedom, but there can be no idea of a machine. (Given the NSK context, one is tempted to invoke the band Rage Against the Machine.) The consequence that these three young people drew from the French revolution - and this was written in its footsteps, in its immediate aftermath - was that this revolution was a great historical break that opened, for the first time in history, the perspective of doing away with the state as such - not to propose a better or ideal state, there has been no shortage of those. The Marxist line of dismantling the state, of the withering away of the state, elaborated this idea in a far more sophisticated form and proposed another historic argument, but its origin can be traced back to that fragment and its romantic thrust.

Of the art the fragment says the following: “Finally the idea that unites all, the idea of beauty, the word taken in the higher Platonic sense. I am convinced that the highest act of reason, which, in that it comprises all ideas, is an aesthetic act ... The philosopher must possess just as much aesthetic power as the poet.

... The philosophy of the spirit is an aesthetic

7 G. W. F. Hegel, *Frühe Schriften (Werke 1)* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1986), 234–235. I am freely adapting and revising English translations available on-line.

philosophy. One cannot be clever in anything, one cannot even reason cleverly in history - without aesthetic sense. [...] Poetry thereby obtains a higher dignity; it becomes again in the end what it was in the beginning - teacher of humankind [Lehrerin der Menschheit]; for there is no longer any philosophy, any history, the poetic art alone will outlive all other sciences and arts." (Ibid.)

So there we have it: art (and poetry stands for all others as the highest art, given Hölderlin's co-authorship) is the universal unifying idea, subsuming all others, and an idea can exert power only insofar it is aesthetically embodied, and hence addressed and available to everyone. Art stands for the universality of humankind, whereas the state is its mechanical limitation. The goal would be that art should come to occupy the place previously occupied by state, it is itself a utopian state without boundaries that can supplant the mechanical state, there is universal citizenship only in art. It should also come to supplant religion, for the continuation of the fragment calls for a new "mythology of reason" - reason by itself is powerless unless it employs mythological, sensuous and sensual means, hence the call for the philosopher endowed with aesthetic powers. Reason by itself is empty, and mythology divorced from reason is blind, so one should strive for the happy unification of the two. Instead of philosopher kings, as in Plato, the poet leaders.

If we take this brief and highly telling fragment as a starting point, a text that spells out some high-flung ideas about state and art at the very dawn of modernity, then I would propose reading the NSK project as follows: art is the mechanical at the core of the state.

It is to be placed into the machine-like moment, which figured as the very reason for the adamant rejection of

the state in this fragment. What the fragment proposes as the maximum opposition, the mechanical in the state and the high freedom of spirit in art, should be brought together and collapsed. There is a kind of Hegelian infinite judgment at stake, the immediate equation of what appears as opposed and utterly incommensurate: freedom and machine, the idea and the non-idea. What the fragment rejects in horror, the Räderwerk, the cogwheel aspect of the state, coincides with what is to be found at the opposite end, in what it celebrates as the spiritual aesthetic elevation. The cogwheel is like the hidden hunchback in the workings of art, if one refers to Benjamin's notorious chess-player parable, at the same time conditioning the puppetry of the state. Either state or art, these are the terms of the fragment, and the basic tenets of the romantic outlook which was to define so much in the following century, including the advent of modernity.

The free expressivity and creativity, the individuality vs. the state ideology and its repression - this was the zero assumption of the zero ideology, ideology being ideology precisely when one doesn't perceive it as ideology. This is where the NSK gesture totally blurs the lines with the infinite judgment it proposes.

Of course none of it happened, the manifesto was not the blueprint for a new society, the harbinger of the future, although it is highly symptomatic and telling, casting long shadows in its outspoken simplicity and naivety - and the three guys quickly forgot and suppressed it (it surfaced at an auction in 1913 and was published by Franz Rosenzweig in 1917, so it had no historic influence and efficacy). What happened instead - and I apologize for being quick and schematic at this

point - was the idea of the autonomy of art, art being for the first time disentangled from its traditional roles, its inscription into a religious and political framework. The slogan *l'art pour l'art*, art for art's sake, was first used in 1819 by Victor Cousin, Hegel's French follower at the time. And Hegel's Aesthetics, the most comprehensive aesthetic theory in history, emerged precisely at the moment of the establishment of the autonomy of art, its emancipation, but only to proclaim its end.

The autonomy of art and the end of art coincide, in Hegel. Autonomy of art was based on the idea of a division of labour, art being given its free space within the modern state- but this turned out to be another naïve script that never really quite happened. What happened instead was the double trouble of the politicization of art and the aestheticization of politics that defined so much of what occurred in the twentieth century, the fate of the project of modernism in art turned political and the fate of state turned monstrous in its aestheticization. Again, NSK pointed to the illusory nature of such autonomy and such division, not by lamenting the ideological and repressive pressures from the state as imposing something alien to art, nor by lamenting the lack of state funding (at least not in the period 1980-1992 covered by this exhibition), but by espousing this externality as internal to art itself, espousing the alien without lament, bringing forth the suppressed Platonic moment and its grandiose spectre of the state as *Gesamtkunstwerk*. Not as an impossible utopian idea that cannot be realized, relegated to some out-of-worldly regulative ideal, but rather as something that is unwittingly always already realized and works at the core of politics and art. (As is the case with most utopias, they are suspended between a dream that cannot be and the nightmare that already is.)

Let me finish on a different note, with a brief consideration of the relationship between leftist politics and the state. To put it in a slogan-like manner: being left today requires being for the state, not against the state, precisely in the face of the withering away of the state in the process of globalization, the old leftist dream turned nightmare. This is not quite the place to expound such, but one can make a strong argument that one of the principal flaws of the left, one of its basic historic flaws, was the lack of a theory and a concept of the state. Just before the October revolution Lenin wrote the booklet with the programmatic title *State and Revolution* (1917)⁸ and its point, in a nutshell, already implied in the title, was that the goal of revolution is to undo the state. Not merely the tsarist state, corrupt and authoritarian as it was, but state as such as an instrument of class domination. It didn't propose a plan for reforming or transforming the state, but for its gradual withering away, the undoing of its machine, a process aiming at its ultimate suppression and dismantling. For the state as such, and this goes back to Marx, whom Lenin amply quotes on this point, in its seeming neutrality and elevation beyond the society and its classes, is the privileged means of class oppression precisely by its very neutrality and elevation, it fulfils its oppressive class function precisely by claiming to be beyond any class conflict. Lenin's booklet was the blueprint for the October revolution and for the revolutions to come, and up to the present day revolutionary politics crucially relies on anti-statist rhetoric (one can only mention Badiou, for whom any true politics can only be divorced

8 One can recall that the short fragment co-authored by Hegel, Shelling and Hölderlin, written 160 years before, was by sheer coincidence published in the year of the October revolution

from the state). Stalinism, considered through this spyglass, can be seen as the massive and fatal revenge for this lack of a concept of state. What revolution yielded was not the dismantling of the state but the monster state instead, the state run amok in its disavowed statehood, the state with a vengeance. This was the structural problem of all subsequent revolutions.⁹ Looking back, one can see that Hegel faced this problem in exactly reverse terms – not “state and revolution”, but revolution followed by state. His early enthusiasm for the French revolution never dwindled, what he abandoned was merely the idea of undoing the state as the consequence of revolution. His political theory, the greatest defence of the state ever, tried to answer the reverse problem: how to conceive a political form that could make revolution endure, that could capture the achievements of the French revolution and make them last. How to conceive a state that would embody the spirit of revolution and make it liveable beyond the running out of the happy enthusiasm, rather than romantically seeing the revolutionary spirit only in what opposes the state, in the first place in art. Hence one of the necessary strategies of the left would be to go back to the Hegelian gesture, not to espouse his particular proposals but to try to repeat his gesture. I would like to see the NSK state in this light – as a stand-in, as a place-holder of the absent concept of state. Not simply state as an art project, this is a pacifying gesture against which NSK always insisted

⁹ One can think of the symptomatic case of the Chinese cultural revolution: once the state yielded by the Chinese revolution became bureaucratic and ossified, turned into a machine, Mao launched the cultural revolution as a resolute and fateful attempt to resurrect the idea of dismantling the state precisely under the banner of culture, in a strange resonance with the fragment discussed above, culture serving as the political lever to undo the (state) machine.

- also on the uncomfortable reverse that art is always inherently also a state project. I would like to end on the note of an attempt to see the NSK state as the stand-in of the universal vs. the global. No doubt this involves a paradox, given their constant use of state rituals, imagery and insignia as the singular locus of enjoyment, the suppressed core of the “state of the art”, but which in a short-circuit at the same time evokes the spectre of universality. “State of the art” can be taken as the name of a task, a political and artistic task in one that would confront this paradox.

NSK in Venice

NSK në Venedik

1

IRWIN, ekspozitë paralele me Bienalen e Venedikut në shtëpinë e Zj. Eleonora Mantese, Foto: Darko Pokorn, me konsideratën e artistit, 1986

2

IRWIN, aksioni i vendosjes së posterëve për ekspozitën paralele me Bienalen e Venedikut në shtëpinë e Zj. Eleonora Mantese, Foto: Darko Pokorn, me konsideratën e artistit, 1986

1

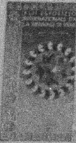
IRWIN, exhibition parallel to Venice Biennial in the house of Ms. Eleonora Mantese, Photo: Darko Pokorn, courtesy of the artists, 1986

2

IRWIN, postering action for the exhibition parallel to Venice Biennial in the house of Ms. Eleonora Mantese, Photo: Darko Pokorn, courtesy of the artists, 1986



XLI BIENNALE INTERNAZIONALE D'ARTE
LA BIENNALE DI VENEZIA



NEUE
SLOWENISCHE
KUNST

XLI BIENNALE VENEZIA



NEUE
SLOWENISCHE
KUNST

XLI BIENNALE VENEZIA



NEUE
SLOWENISCHE
KUNST

XLI BIENNALE VENEZIA

NSK Embassy
Moscow

Ambasada e
NSK-së në Moskë

1-3

NSK Ambasada e Moskës (inicuar dhe organizuar nga IRWIN), 1992

Foto: Jože Suhadolnik

1-3

NSK Embassy Moscow (initiated and organised by IRWIN), 1992

Photo: Jože Suhadolnik









NSK Passport
Offices

Zyrja për pasaporta
e NSK-së

1
IRWIN, Konsulata e NSK-së në Firencë, 1993

2
IRWIN, Zyrja për pasaport e NSK-së në Arhus, 2008,
foto: Haris Hararis

3
IRWIN, Zyrja për pasaport e NSK-së në Taipei, 2008

1
IRWIN, NSK Consulate Florence, 1993

2
IRWIN, NSK Passport Office Arhus, 2008,
photo: Haris Hararis

3
IRWIN, NSK Passport Office Taipei, 2008





NSK Pavilion
Venice

Pavijoni i NSK-së
në Venedik

1

IRWIN, Pavijoni i NSK-së si shtet mysafir i Pavijonit të Slovenisë, Bienalja e Venedikut, Ateneo di San Basso, 1993, me konsideratën e artistëve

2

Stema zyrtare e pavijonit të shtetit NSK tek XVL bienalja e Venedikut, 1993

1

IRWIN, NSK Pavilion as guest state of Slovenian Pavilion, Venice Biennale, Ateneo di San Basso, 1993, Courtesy of the artists

2

Official plaque of the NSK State Pavilion at XVL Venice Biennial, 1993



PADIGLIONE NSK



IRWIN

XLV BIENNALE DI VENEZIA

NSK Consulate
Umag

Konsulata e NSK-së
në Umag

1-2
IRWIN
NSK Konsullata Umag
cibachrome, 150 x 130 cm, 1993 (2 fotografi)
Foto: Franci Virant
me konsideratën e Galerija Gregor Podnar

1-2
IRWIN
NSK Consulate Umag
cibachrome, 150 x 130 cm, 1994 (2 photos)
Photo: Franci Virant
Courtesy Galerija Gregor Podnar

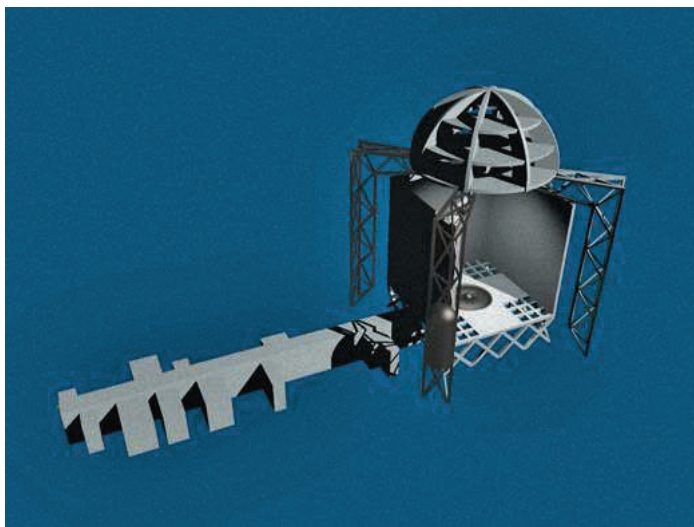




NSK
Electronic
Embassy

Ambasada
elektronike
e NSK-së





NSK Garda

NSK Garda

1

IRWIN

Në bashkëpunime me ushtrinë Shqiptare
NSK Garda Tirana
Galeria Kombëtare, 21. 12. 1998
Print iris, 140 x 100 cm

2

IRWIN

Në bashkëpunime me ushtrinë Kroate
NSK Garda Zagreb
Muzeu i artit bashëkohor, 10. 12. 2000
Print iris, 140 x 100 cm
Foto: Igor Andjelič

3

IRWIN

Në bashkëpunime me ushtrinë Çeke
NSK Garda Praga
Galeria MXM, 15. 9. 2000
Print iris, 140 x 100 cm
Foto: Igor Andjelič

4

IRWIN

Në bashkëpunime me ushtrinë Austriake
NSK Garda Graz
Forumi i parkut të qytetit, 6. 10. 2001
Print iris, 140 x 100 cm
Foto: Wolfgang Croce

5

IRWIN

Në bashkëpunime me ushtrinë Kosovare
NSK Garda Prishtinë
Exit, 8. 11. 2002
Print iris, 140 x 100 cm
Foto: Igor Andjelič

6

IRWIN

Në bashkëpunime me ushtrinë Malazeze
NSK Garda Cetinje
Bianalja e Cetinjës, 22. 6. 2002
Print iris, 140 x 100 cm

7

IRWIN

Në bashkëpunime me rrogëtar Japonez
NSK Garda Kyoto
Bianalja e Kjotos, 4. 10. 2003
Print iris, 140 x 100 cm

1

IRWIN

In collaboration with Albanian Army
NSK Garda Tirana
National Gallery, 21. 12. 1998
Iris print, 140 x 100 cm

2

IRWIN

In collaboration with Croatian Army
NSK Garda Zagreb
Museum of Contemporary Art, 10. 12. 2000
Iris print, 140 x 100 cm
Photo: Igor Andjelič

3

IRWIN

In collaboration with Czech Army
NSK Garda Prague
MXM Gallery
15. 9. 2000
Iris print, 140 x 100 cm
Photo: Igor Andjelič

4

IRWIN

In collaboration with Austrian Army
NSK Garda Graz
Forum Stadtpark
6. 10. 2001
Iris print, 140 x 100 cm
Photo: Wolfgang Croce

5

IRWIN

in collaboration with Kosovo Army
NSK Garda Prishtina
Exit, 8. 11. 2002
Iris print, 140 x 100 cm
Photo: Igor Andjelič

6

IRWIN

in collaboration with Montenegrin Army
NSK Garda Cetinje
Cetinje Biennial, 22. 6. 2002
Iris print, 140 x 100 cm

7

IRWIN

in collaboration with Japanese Salary-Men
NSK Garda Kyoto
Kyoto Biennial, 4. 10. 2003
Iris print, 140 x 100 cm

8

IRWIN

Në bashkëpunime me ushtrinë Kirgize

NSK Garda Biskek

Galeria e artit Kurama, 25. 4. 2004

Print iris, 140 x 100 cm

Foto: Erkin Boljurov

9

RWIN

Në bashkëpunime me ushtrinë Boshnjake

NSK Garda Sarajevë

Festivali dimërorë Sarajevë, 8. 2. 2006

Print iris, 140 x 100 cm,

Foto: Igor Andjelič

10

IRWIN

Në bashkëpunime me ushtrinë Gjeorgjiane

NSK Garda Tbilisi

Fondacioni TRAM(Transform Art Module), 13.10.2007

Print iris, 140 x 100 cm,

Foto: Bojan Radovič

11

IRWIN

Në bashkëpunime me ushtrinë Irlandeze

NSK Garda Sligo

Model, 8. 10. 2010

Print iris, 140 x 100 cm,

8

IRWIN

in collaboration with Kyrgyz Army

NSK Garda Biskek

Kurama Art Gallery, 25. 4. 2004

Iris print, 140 x 100 cm

Photo: Erkin Boljurov

9

IRWIN

in collaboration with Bosnian Army

NSK Garda Sarajevo

Festival Sarajevo Winter, 8. 2. 2006

Iris print, 140 x 100 cm

Photo: Igor Andjelič

10

IRWIN

in collaboration with Georgian Army

NSK Garda Tbilisi

TRAM (Transform Art Module) Foundation, 13. 10. 2007

Iris print, 140 x 100 cm

Photo: Bojan Radovič

11

IRWIN

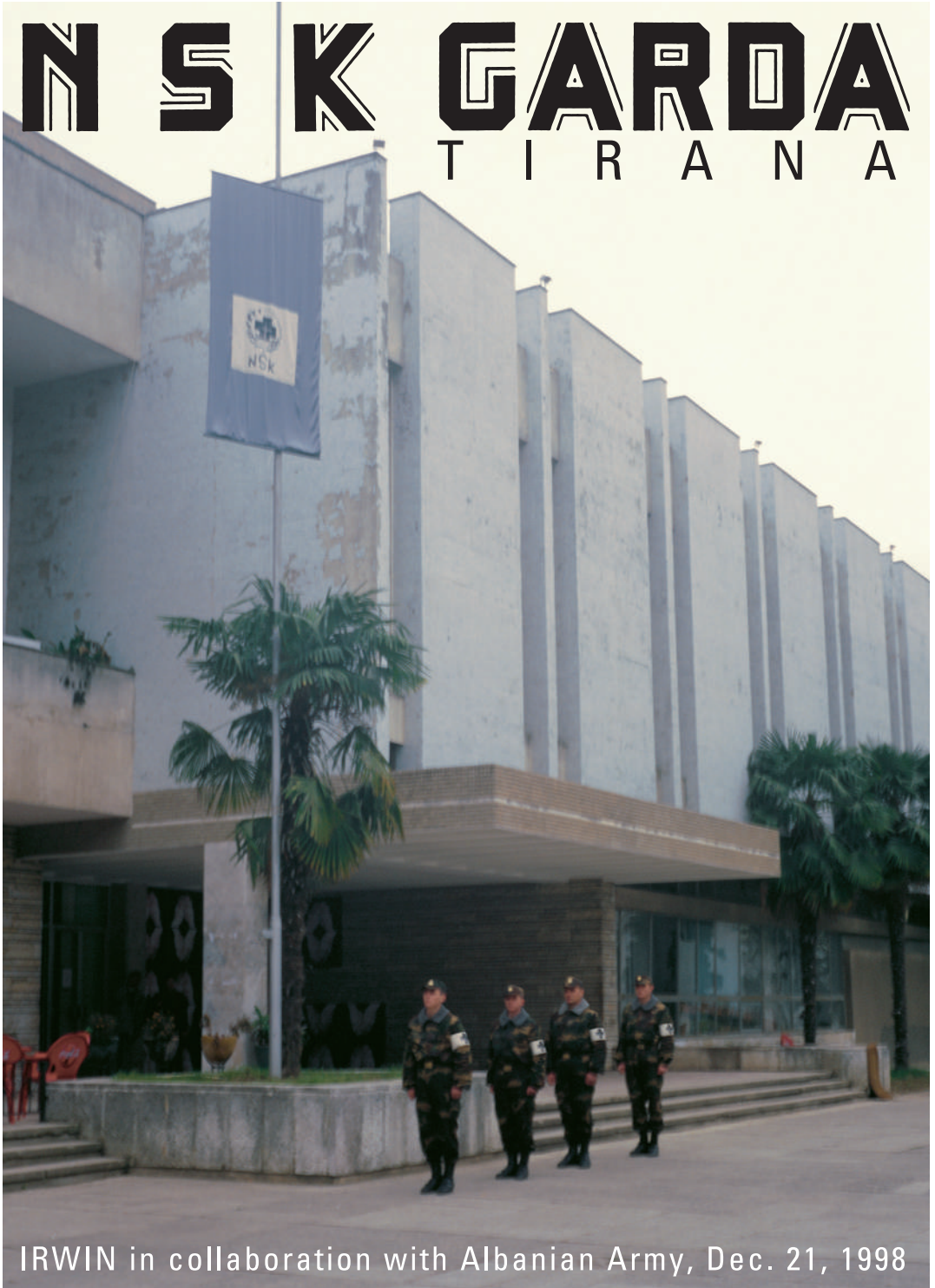
in collaboration with Irish Army

NSK Garda Sligo

Model, 8. 10. 2010

Iris print, 140 x 100 cm

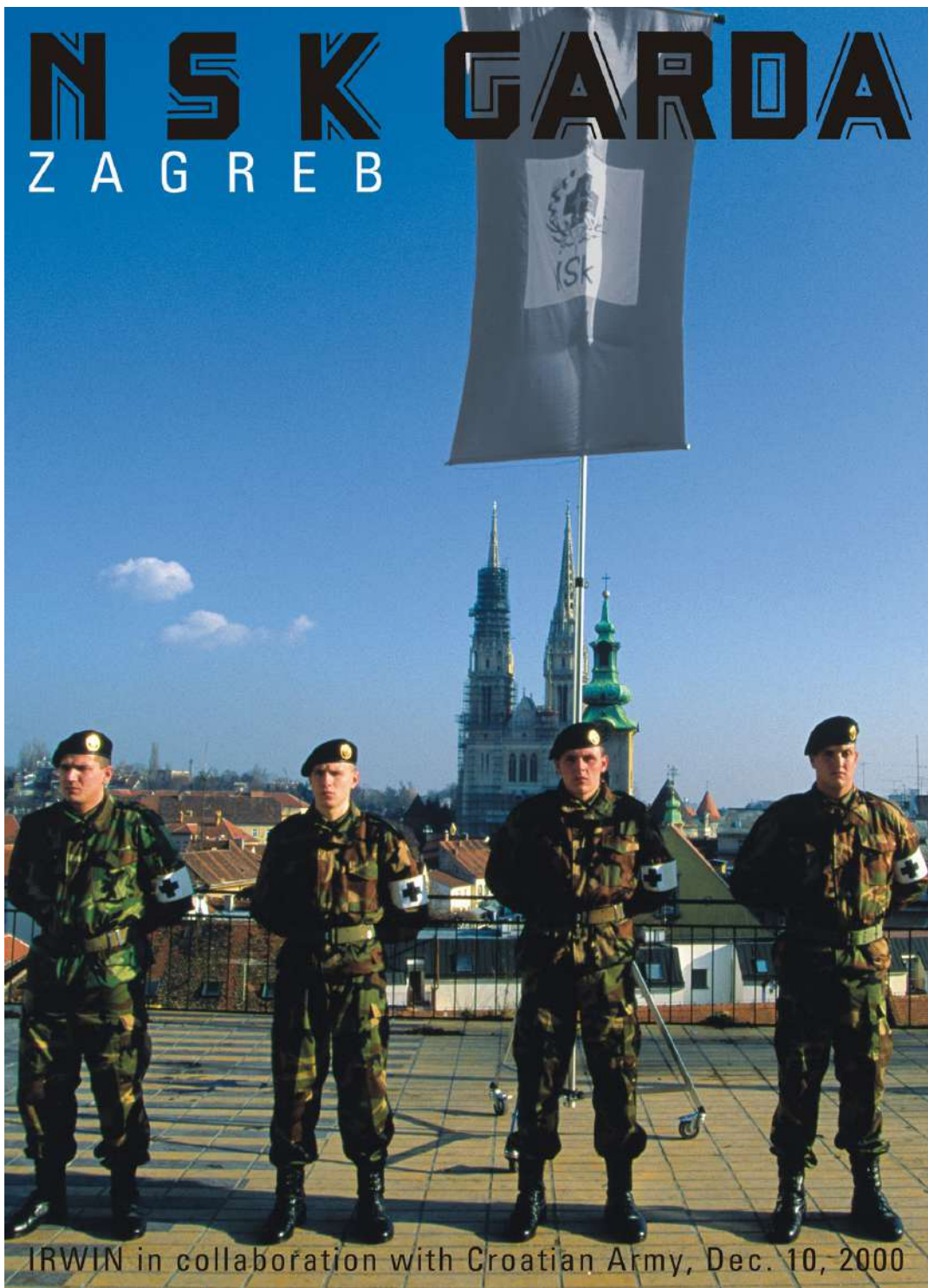
NSK GARDIA TIRANA



IRWIN in collaboration with Albanian Army, Dec. 21, 1998

NSK GARDA

ZAGREB



IRWIN in collaboration with Croatian Army, Dec. 10, 2000

NSK GARDIA

PRAGUE



IRWIN in collaboration with Czech Army, Sept. 15, 2000

NSK GARDIA

G R A Z



IRWIN in collaboration with Austrian Army, Oct. 6, 2001

NSK GARDA

PRIŠTINA



IRWIN in collaboration with Kosovo Army, November 8, 2002

NSK GARDA

C E T I N J E



IRWIN in collaboration with Montenegrin Army, June 22, 2002

NSK GARDIA KYOTO



IRWIN in collaboration with Japanese Salary-Men, Oct. 4, 2003

NSK GARDA

B I S H K E K



IRWIN in collaboration with Kyrgyz Army, April 25, 2004

NSK GARDIA

SARAJEVO



IRWIN in collaboration with Bosnian Army, February 8, 2006

NSK GARDIA

T B I L I S I



IRWIN in collaboration with Georgian Army, October 13, 2007

NSK GARDIA SLIGO



IRWIN in collaboration with Irish Army, April 28, 2010

State Exhibition
of NSK State
in Time

Ekspozitë shtetërore
e NSK Shtetit në
kohë



State Exhibition of NSK State in Time

Term day is not defined yet but we can give an assurance that in the future we will organize State exhibition of NSK State in Time contemporary art.

NSK State in Time which was established in 1990's has over 12000 citizens and in the future their number will even rise. Although it is true that in terms of population size it cannot compare to most of the states, one can claim that in terms of the structure of its citizens it is already an international superpower. Among it's citizens are numerous extraordinary, world renowned artists, art theoreticians and curators that would be envied by even the most developed nations in the field, while most other countries can hardly compare to the NSK State in the field of modern art. It will not be hard to assemble from among them an eminent team of curators and invite them to select and present the extraordinary achievements of the NSK State's citizens at its first national exhibition.

Irwin

Ljubljana, 1st of June 2006

From NSK Folk Art
collection

Nga koleksioni i NSK
arti folklorik

1

Nga koleksioni NSK Arti Folklorik:
Christian Matzke, Eksterieri i dhomës
së leximit reaksionar, Brunsvik Mejn,
SHBA, 2010

2

Nga koleksioni NSK Arti Folklorik:
Halldor Carlsson & Olafur Thorsson, NSK Garda
Reykjavik, 2007

3-4

Nga koleksioni NSK Arti Folklorik:
Avi Pitchon & Emily McMehen
Gesamtkunstwerk, 2010
Art Trupi: Avi Pitchon 1993
Fotografia: Emily McMehen 2009

4-5

Nga koleksioni NSK Arti Folklorik:
Lëvizje Publike, Lëvizje Publike mirëpret
anëtarët e grupit Irwin para hapjes së
ekspozitës
»Syri i shtetit«, dvd, 2010

6

Nga koleksioni i NSK Folk art:
Christian Chrobok – Instituti i kasacionit për kulturë,
Tek piktori i panjohur, 2014

1

From NSK Folk Art collection:
Christian Matzke, Exterior of the
Retrogarde Reading Room,
Brunswick Maine, USA, 2010

2

From NSK Folk Art collection:
Halldor Carlsson & Olafur Thorsson, NSK Garda
Reykjavik, 2007

3-4

From NSK Folk Art collection:
Avi Pitchon & Emily McMehen
Gesamtkunstwerk, 2010
Body Art: Avi Pitchon 1993
Photograph: Emily McMehen 2009

4-5

From NSK Folk Art collection:
Public Movement, Public Movement
greets the members of the group Irwin
upon the opening of the exhibition
»The Eye of the State«, dvd, 2010

6

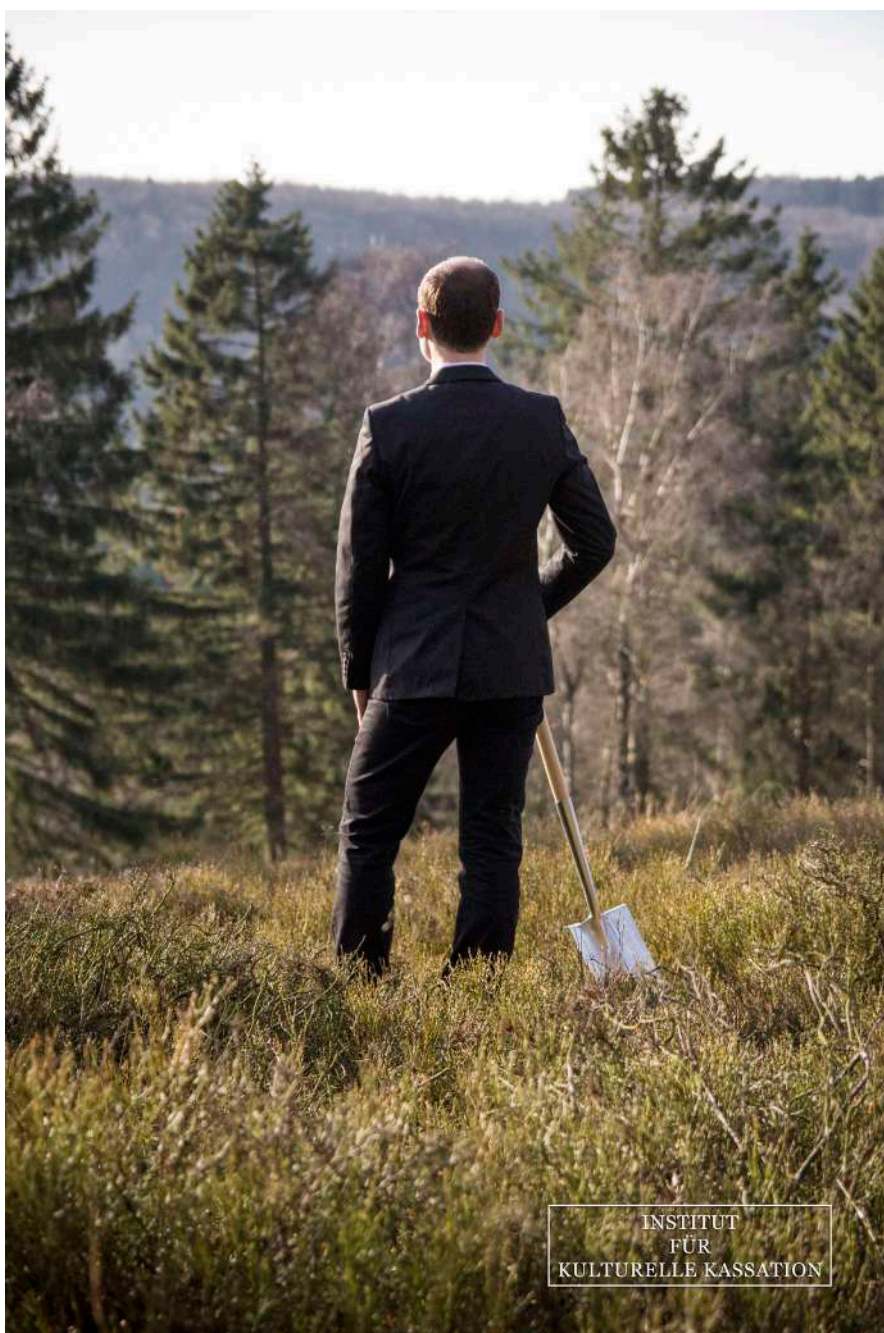
From NSK Folk Art collection:
Christian Chrobok – Institut für Kulturelle Kassation, To
the Unknown Painter, 2014











INSTITUT
FÜR
KULTURELLE KASSATION

NSK Folk Art collection initiated by
IRWIN and NSKSTATE.COM in 2007

Koleksioni i NSK Folk Art i inicuar nga
IRWIN dhe NSKSTATE.COM në vitin 2007

NSK

Passport
Holders

Bartësit e
pasaportave
të NSK-së

1-4
Bartësit e pasaportave të NSK-së,
Londër, Vienë, Berlin, Sarajevë, Taipei dhe Lagos,
(2007- 2010)

1-4
IRWIN NSK Passport Holders,
London, Vienna, Berlin, Sarajevo, Taipei and Lagos,
(2007- 2010)



Björn Piechotta



Melina Kamerić



NSK
Processions

Procesionet
e NSK-së

1

IRWIN

Procesion, Grac

Ilfochrome, 2008

216 x166 x 6cm

foto/photo: Tomaž Gregorič

Me kosideratën e Galerisë Gregor Podnar

2

IRWIN

Procesion, Shkup

Ilfochrome, 2008

216 x166 x 6cm

foto/photo: Tomaž Gregorič

Me kosideratën e Galerisë Gregor Podnar

3

IRWIN

Procesion, Maribor

Ilfochrome, 2008

216 x166 x 6cm

foto/photo: Tomaž Gregorič

Me kosideratën e Galerisë Gregor Podnar

1

IRWIN

Procesion, Graz

Ilfochrome, 2008

216 x166 x 6cm

foto/photo: Tomaž Gregorič

courtesy Galerija Gregor Podnar

2

IRWIN

Procesion, Skopje

Ilfochrome, 2008

216 x166 x 6cm

foto/photo: Tomaž Gregorič

courtesy Galerija Gregor Podnar

3

IRWIN

Procesion, Maribor

Ilfochrome, 2018

216 x166 x 6cm

foto/photo: Tomaž Gregorič

courtesy Galerija Gregor Podnar









State in Time
posters

Posterët e
shtetit në kohë

1

IRWIN

Shteti në kohë, Lagos / Nigeria, Korrik 2010

Gazetë

40 x 60 cm

Me konsideratën e galerisë Gregor Podnar

2

IRWIN

Shteti në kohë, Londër

2012

60 x 80 cm

Foto me ngjyrë

Me konsideratën e galerisë Gregor Podnar

3

IRWIN

Shteti në kohë, Lajpcig

2012

60 x 80 cm

Foto me ngjyrë

Me konsideratën e galerisë Gregor Podnar

4

IRWIN

Shteti në kohë, Lagos

2010

60 x 80 cm

Foto me ngjyrë

Me konsideratën e galerisë Gregor Podnar

5

IRWIN

Shteti në kohë, Moskë

2011

60 x 80 cm

Foto me ngjyrë

Me konsideratën e galerisë Gregor Podnar

1

IRWIN

State in Time, Lagos / Nigeria, July 2010

newspaper

40 x 60 cm

courtesy Galerija Gregor Podnar

2

IRWIN

State in Time, London

2012

60 x 80 cm

color photo

courtesy Galerija Gregor Podnar

3

IRWIN

State in Time, Leipzig

2012

60 x 80 cm

color photo

courtesy Galerija Gregor Podnar

4

IRWIN

State in Time, Lagos

2010

60 x 80 cm

color photo

courtesy Galerija Gregor Podnar

5

IRWIN

State in Time, Moscow

2011

60 x 80 cm

color photo

courtesy Galerija Gregor Podnar

Time for a new state.

**Some say you can find
happiness there**







Time for a new state.
Some say you can find happiness there





ГЛАВА

№ 70



Several people are standing near the base of the building, engaged in conversation.



Пришло
время для
нового
государства!

Говорят, там
возможно счастье



First NSK
Citizens
Congress

Kongresi i parë
i qytetarëve
të NSK-së

1

Delegatët, anëtarët NSK, ekipi i anëtarëve të kongresit dhe mysafirët e kongresit të parë të qytetarëve të NSK, Berlin, tetor 2010, Shtëpia e kulturave botërore

2

Kongresi i parë i qytetarëve të NSK, Berlin, tetor 2010, Shtëpia e kulturave botërore

1

Delegates, NSK members, Congress team members and guests of the First NSK Citizens' Congress, Berlin, October 2010, Haus der Kulturen der Welt

2

First NSK Citizens' Congress, Berlin, October 2010, Haus der Kulturen der Welt









NSK State
Pavillion

Pavijoni i shtetit
të NSK-së

1-5

Pavijoni i shtetit NSK - Edicioni i 57-të i Bialës së Venedikut 2017

Ekspozita: Palazzo Ca' Tron, IUAV Universiteti i Venedikut, 11 maj - 15 korrik 2017

Komisioner: IRWIN

Kuratorët: Zdenka Badovinac, Charles Esche

Instalacioni: Ahmet Ögüt

Drejtor i projektit: Mara Ambrožič

6

IRWIN dhe Ahmet Ögüt

Tavolina informative nga pavijoni i shtetit NSK, edicioni 57-të i Bialës së Venedikut 2017

Komisioner: IRWIN

Kuratorët: Zdenka Badovinac, Charles Esche

Instalacioni: Ahmet Ögüt

Drejtor i projektit: Mara Ambrožič

1-5

NSK State Pavilion – 57th Venice Biennale 2017

Exhibition: Palazzo Ca' Tron, IUAV University of Venice, 11 May – 15 July 2017

Commissioner: IRWIN

Curators: Zdenka Badovinac, Charles Esche

Installation: Ahmet Ögüt

Project Director: Mara Ambrožič

6

IRWIN and Ahmet Ögüt

Information desk from the NSK State Pavilion. 57th Venice Biennale 2017

Commissioner: IRWIN

Curators: Zdenka Badovinac and Charles Esche

Installation: Ahmet Ögüt

Project Director: Mara Ambrožič



NSK
57th



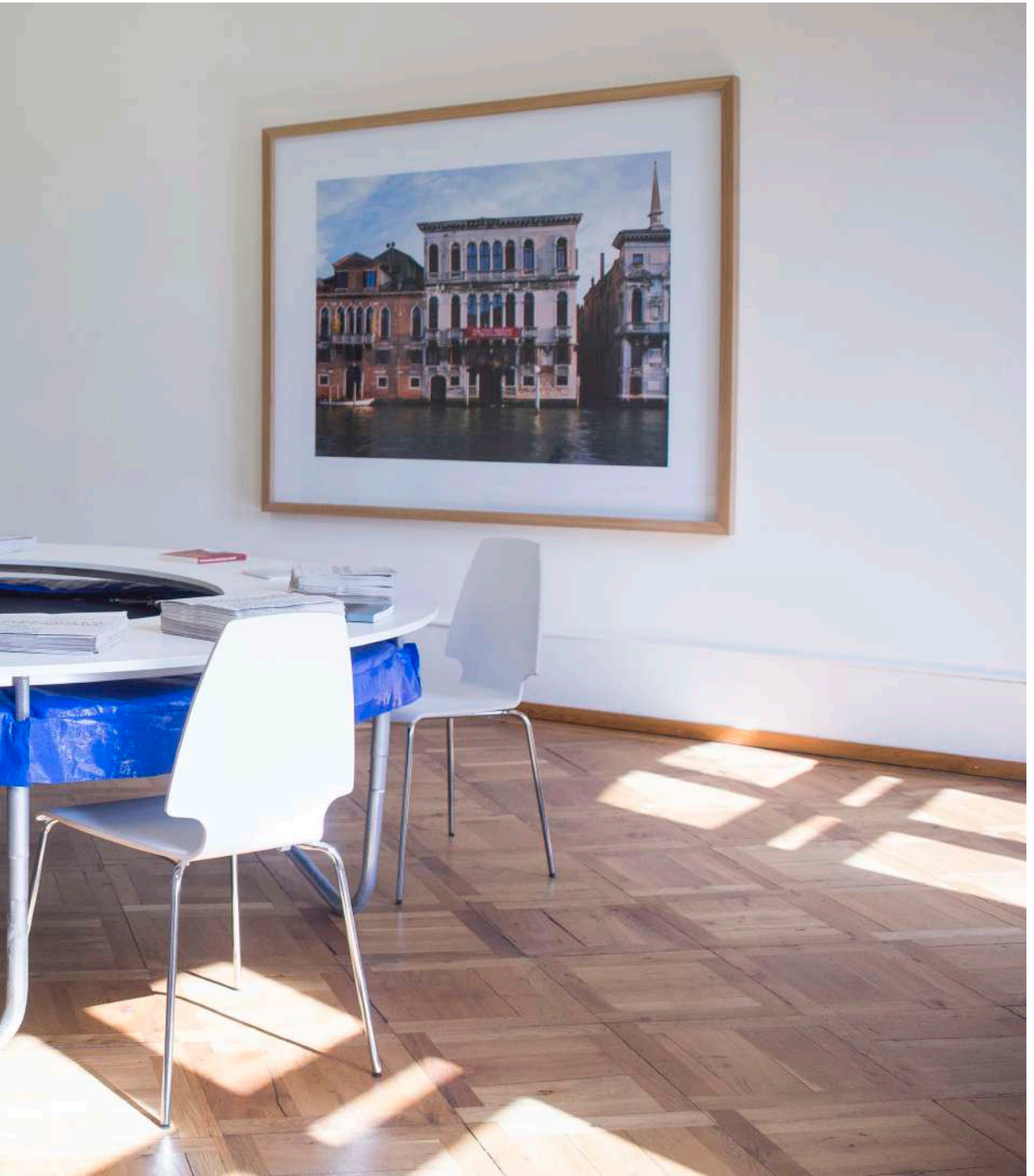
STATE PAVILION
VENICE BIENNALE

5







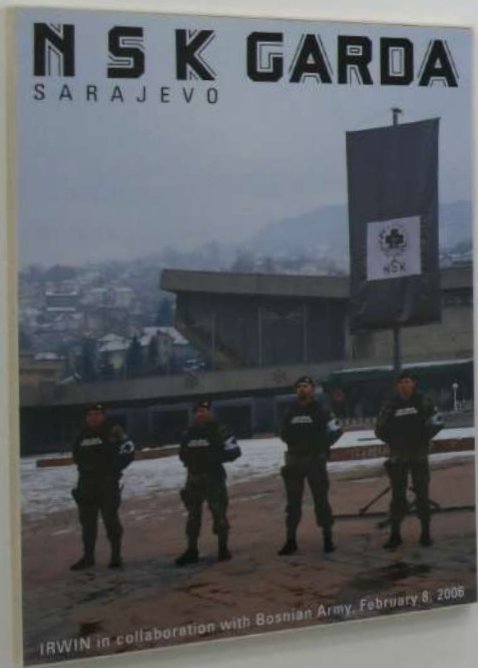


**Ekspozita
Prishtinë**

**Exhibition
Pristina**









actions by citizens

2007





A chronology of events resulting from autonomous actions by citizens of the NSK State who have contributed significantly to shaping the NSK State in Time

1982



1982

1983



1983

1995



1995

2002



2002

2003



2003

2007



2007

2010



2010



2011



2011



2012



2012

2014



2014

2016



2016



2018



2018







Small white informational card on the wall.

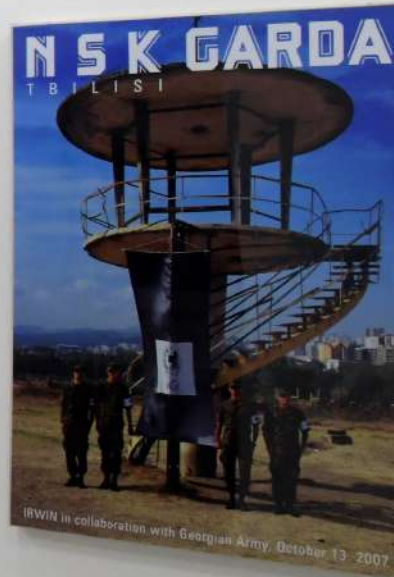


Small white informational card on the wall.











Small white label with illegible text.







Perception definitely comes
from satellite TV and

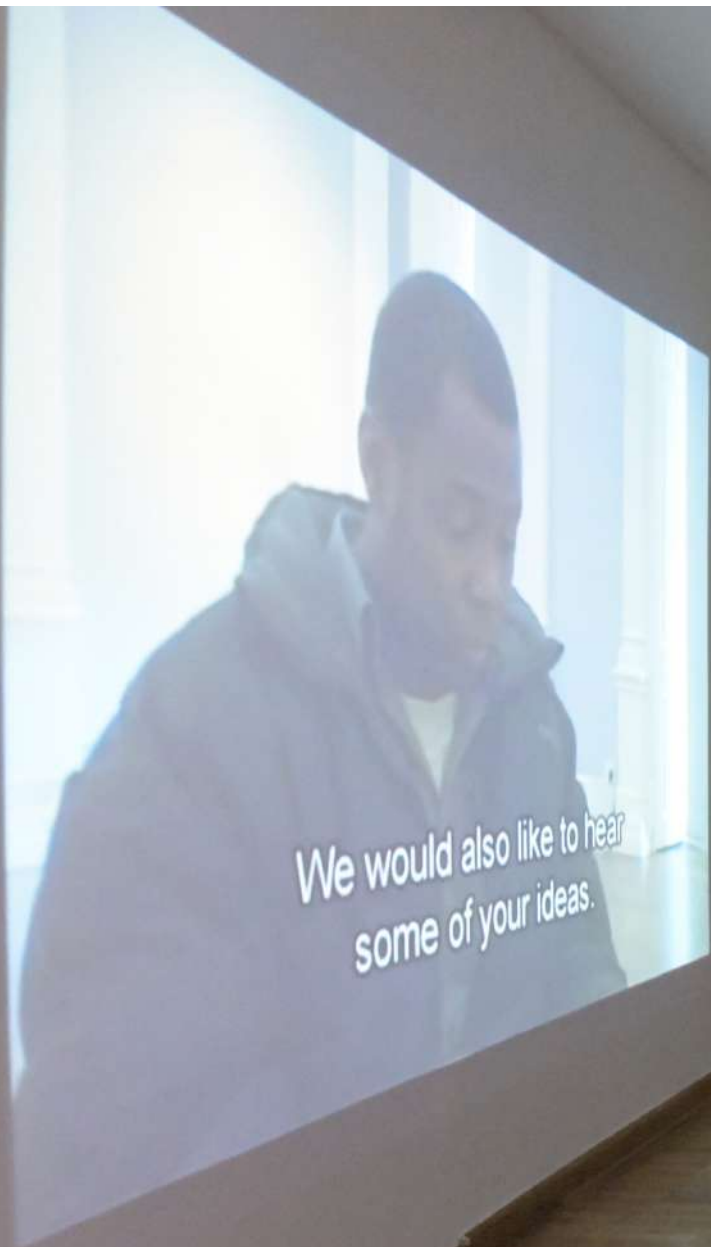
when our Bosnian passports
were looked upon



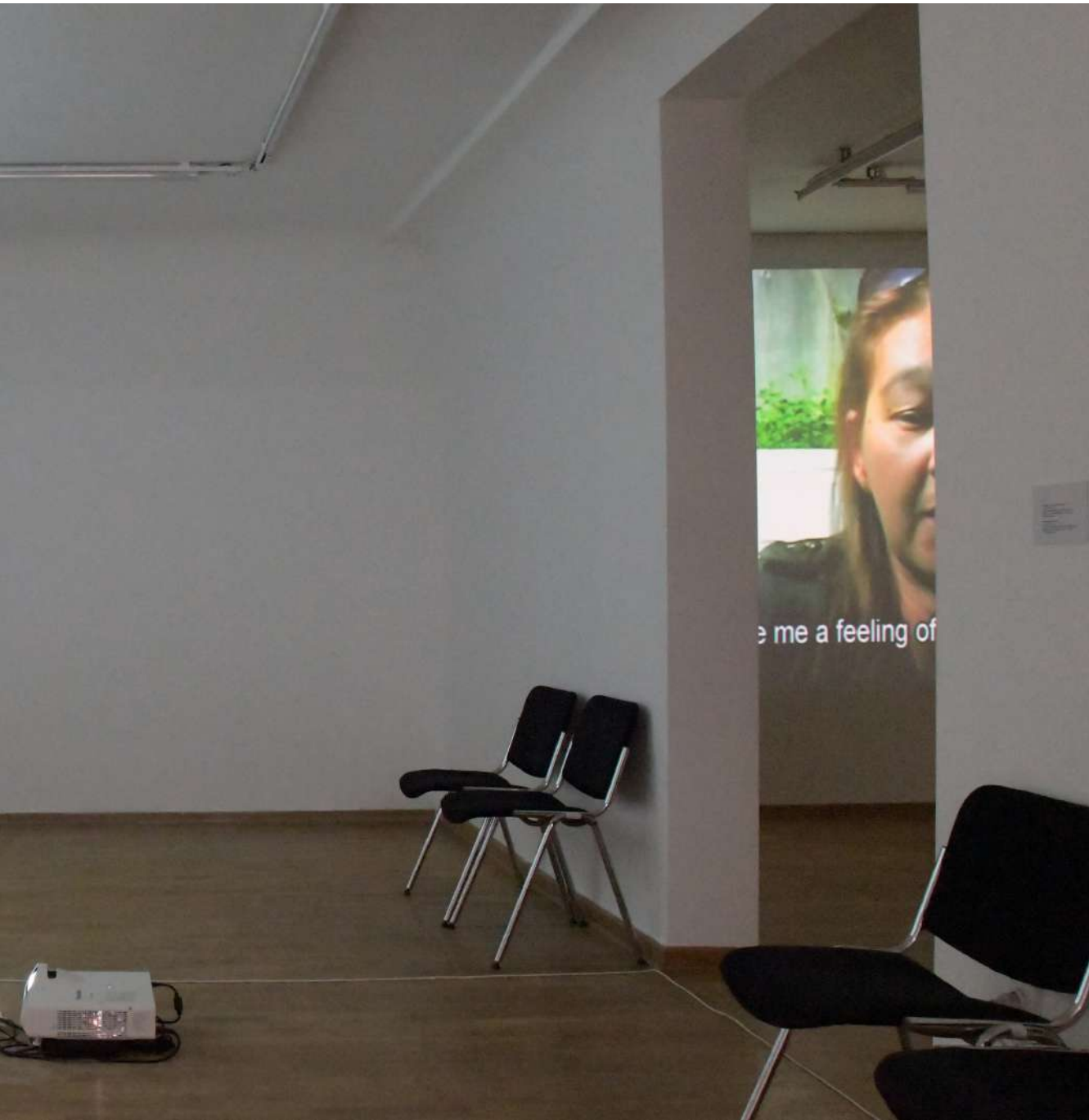








We would also like to hear
some of your ideas.



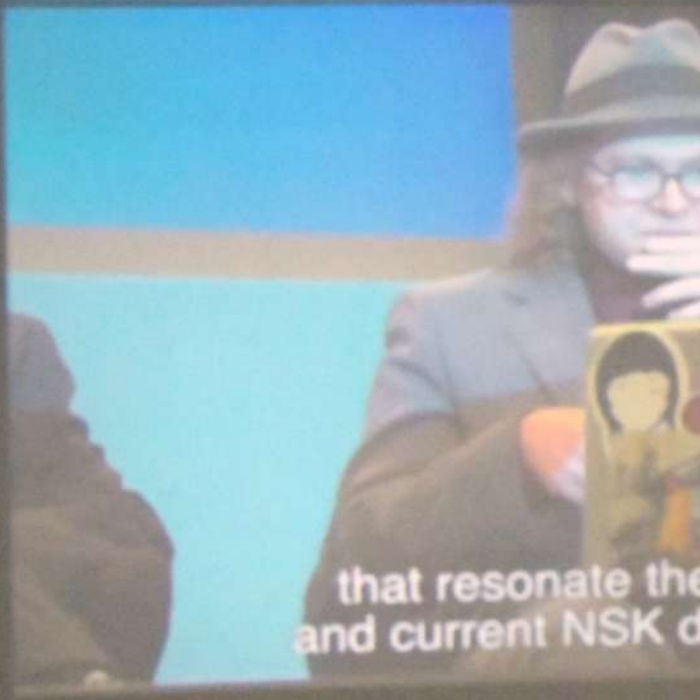


I have nice memories of it.
Later, as I studied law,



Christin
Once we were at a Germ
coming from Eng





that resonate the
and current NSK d



Katalogimi në botim – (CIP)
Biblioteka Kombëtare e Kosovës “Pjetër Bogdani”

77.04(496.51)(084.1)

State in time = Shteti në kohë / Irvin ; tekstet Eda Čufer...et al
; përkthimi Ardian Haxhiu. - Prishtinë : Galeria Kombëtare e
Kosovës, 2020. – 314 f. : ilustr. me ngjyra ; 25 cm.

Titulli dhe teksti paralel në gjuhën shqipe dhe angleze

ISBN 978-9951-587-97-6

ISBN 978-9951-587-97-6



9 789951 587976

IRWIN
State in Time, Prishtina, 2012
Project produced by Stacion, Prishtina

IRWIN
Shteti në Kohë, Prishtinë, 2012
Projekt i realizuar nga Stacion, Prishtinë

IRWIN

State in Time Shteti në kohë

