

NSK. Del Kapital al Capital.

Un hito de la década final de Yugoslavia.

Fecha: 22/08/2017

Realización: Rubén Coll

Agradecimientos: Sara Buraya, Rafael García, Chema González, Beatriz Jordana, Dušan Mandič, Ana Mizerit, Miran Mohar, Andrej Savski, Dragan Živadinov y Slavoj Žižek.

Licencia de este texto: Creative Commons by-nc-sa 4.0

Derecho de las imágenes: de sus autores

1. Laibach. Una cultura eslovena alternativa.

-Audio: Laibach. *The Great Seal*, Mute (1987)

El 4 de mayo de 1980 fallecía Josep Broz, más conocido como Tito, quien desde 1953 había sido el jefe de Estado de la República Federativa Socialista de Yugoslavia, la cual englobaba a su vez las repúblicas de Bosnia y Herzegovina, Croacia, Eslovenia, Macedonia, Montenegro y Serbia.

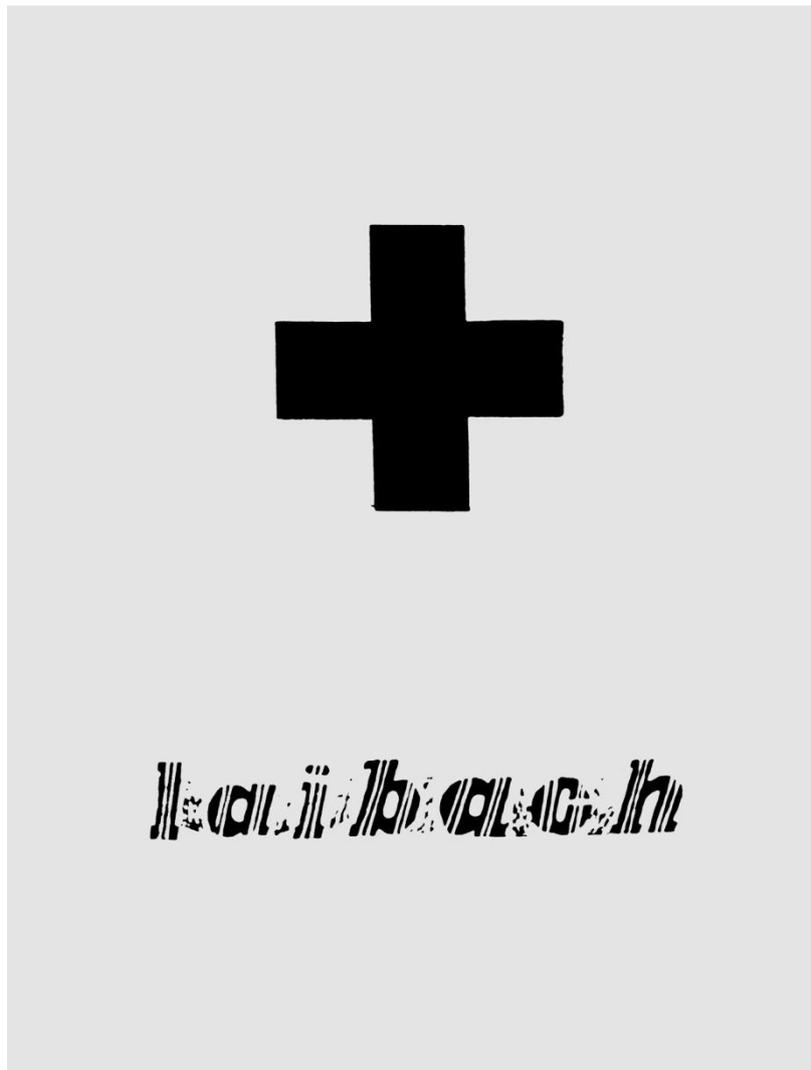
-Audio: Laibach. *Industrial ambients*, Sub Rosa (1980-1982/2003)

A pocos meses de la muerte de Tito, un 26 de septiembre, Trbovlje, una pequeña ciudad industrial eslovena, aparecería con sus calles cubiertas de carteles, en los cuales se podía leer el siguiente eslogan: *Una Cultura Eslovena Alternativa*. De este modo se anunciaba una velada que prometía una exposición, una proyección y varios conciertos a cargo de bandas locales. Una de ellas, Laibach, también pegaría otros carteles: en unos, su nombre acompañaba al dibujo de un apuñalamiento; en otros, el nombre de Laibach aparecía bajo una cruz, que se asemejaba a la del suprematista Kazimir Malévich, pero que también podía recordar a un símbolo totalitario.

Las autoridades considerando que los carteles atentaban contra el ideario socialista, cancelarían la actividad, pese a que ésta contaba con el respaldo del ŠKUC, el Centro Cultural de Estudiantes de Liubliana, la capital eslovena.

Yugoslavia era una excepción en el marco de Europa del Este debido a su estatus de país no alineado que le permitía ser independiente de las dos superpotencias dominantes durante la Guerra Fría. Aunque sin Tito el futuro se presentaba plagado de interrogantes. En el plano económico, Yugoslavia estaba profundamente endeudada por lo que a partir de 1983 tendría que resignarse a acatar las directrices del Fondo Monetario Internacional. En el plano político, la desaparición del líder suponía la pérdida del "vínculo simbólico" que unía a las diferentes repúblicas del Estado yugoslavo. (Véase: Tomaž Mastnak. "Los años ochenta: Retrofuturismo" en Zdenka Badovinac, Eda Čufer y Anthony Gardner (eds.). *NSK. Del Kapital al Capital*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, pp. 216-217) A fin de mantener la estabilidad la represión se hizo más fuerte, lo que trajo consigo que los movimientos sociales comenzaran a organizarse reclamando reformas democráticas, pero

también que las corrientes nacionalistas empezaran a cobrar cada vez más fuerza.



Laibach Kunst, *Cruz negra*, 1980. Cartel, Xerografía.
Colección de la Moderna galerija, Liubliana

-Audio: Pankrti. *Lublana je bulana*, Rest in Punk (1978/2016)

En este contexto, una de las formas en que se hizo palpable el descontento juvenil fue a través del movimiento punk, el cual se

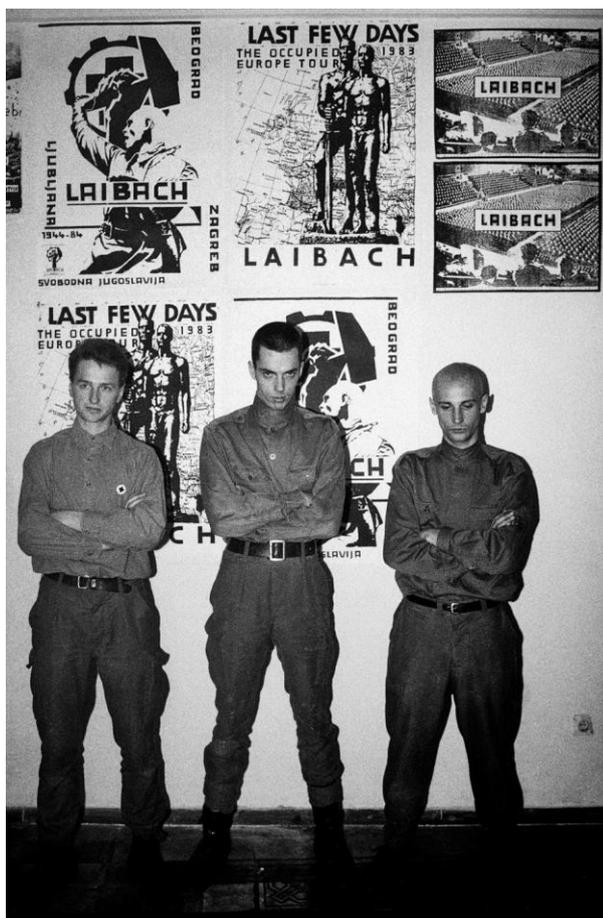
desarrolló en Yugoslavia casi a la vez que en el Reino Unido. Este fenómeno que podría resultar sorprendente por tratarse de un Estado socialista, se explicaba por la relativa apertura yugoslava al exterior.

En Eslovenia entre las primeras bandas de esta subcultura se encontraban O! Kult, Otroci Socializma o Pankrti, formación entre cuyas primeras canciones se encontraba *Lublana je bolana*, un tema de 1978, cuyo título, traducible como "Liubliana está enferma", revelaba que el malestar generacional ya existía antes de la muerte de Tito. Pankrti, al igual que las otras bandas mencionadas, estaba vinculada al ŠKUC, centro cultural que además de acoger exposiciones, conferencias y conciertos también servía de plataforma de edición. De hecho, Pankrti publicarían su primer single gracias a este espacio y debutarían en la inauguración de una muestra dedicada al grupo de artistas conceptuales OHO. El ŠKUC junto a la emisora Radio Student, la revista Mladina y el club FV, también conocido como Disco FV, conformaban los principales canales de comunicación de la escena alternativa eslovena, en la cual hay que incluir tanto a Laibach como al futuro NSK. De ahí que a continuación pasemos a considerar el testimonio de Dušan Mandič, miembro de IRWIN, uno de los grupos fundadores del NSK, y que en los primeros ochenta desempeñó el cargo de director en el ŠKUC.

Dušan Mandič: cuando el ŠKUC abrió supuso la posibilidad de mostrar una escena artística alternativa, así que empezamos a representar otros movimientos, no solo pintura, como pasaba hasta entonces, sino también otro tipo de prácticas: performance, video-arte... Invitamos a artistas de diferentes ciudades de Yugoslavia, ya que por entonces Belgrado era la ciudad más importante. Así trajimos a gente como Goran Đorđević de Belgrado o Mladen Stilinović de Zagreb. De esta manera representamos otras formas de implicación en el arte. Al mismo

tiempo, a finales de los setenta, en el ŠKUC el punk y la escena alternativa eran muy fuertes. El grupo Pankrti empezó en 1977-1978 y tocaron sus primeros conciertos en el ŠKUC. Y en relación a esta escena punk fue también muy importante Disco FV, un invento de un grupo pequeño de personas. Esta discoteca no era solo hedonismo sino también producción artística, con exposiciones fotográficas, vídeo, conciertos, todas las bandas punks tocaban allí, se filmaba y también se ensayaba. Todas estas cosas ocurrieron en las tres ubicaciones que la discoteca tuvo en Liubliana. Debido a la presión social y de la policía la discoteca fue cerrada y cambió de lugar, y a finales de 1984 a un tercer sitio, ya que había grandes presiones sobre ese espacio. En paralelo a través de la galería producimos cintas de aquellos grupos, así como discos de las bandas punks, y más tarde de Laibach... (Entrevista realizada por el autor en Madrid, el 26 de junio de 2017)

Laibach en la exposición
Document Occupied Europe Tour,
ŠKUC, Liubliana, 1984.
Foto: Jane Štravs



Como apuntaba Mandič la escena alternativa sería objeto de presiones por parte de las autoridades, que veían en ella una suerte de amenaza. Pero si algo caracterizaba a dicha escena no era tanto el deseo de

reemplazar el sistema socialista como la búsqueda de alternativas dentro de él. Para lo cual en lugar de relegar sus prácticas al *underground*, sus integrantes decidieron pasar a construir sus propias instituciones. (Véase: Marina Gržinić. "Total Recall. Total Closure" en IRWIN (ed.). *East Art Map*. MIT Press, 2006, p. 323)

En el caso de Laibach lo que les diferenciaba de sus compañeros punks era que más allá de la provocación los de Trbovlje estaban decididos a explorar las relaciones entre cultura e ideología por medio del arte. (Véase: Laibach. "Las 10 cláusulas del pacto" en Zdenka Badovinac, Eda Čufer y Anthony Gardner (eds.). *Op. cit.*, 2017, p. 194) Y lo harían tomando como punto de partida una máxima no exenta de controversia, a saber: "El arte y el totalitarismo no son mutuamente excluyentes." (Laibach. "Arte y totalitarismo" en *Íbid.*, p. 198) Dejan Kršić ha indicado que dicha frase era en realidad una inversión de una cita de Vera Horvat-Pintarić, autora que defendía que la libertad era la esencia de la creación artística, por lo que ésta resultaba inconcebible dentro de un sistema totalitario. (Véase: Dejan Kršić. "Fragmentos sobre Nuevo Colectivismo" en *Íbid.*, p. 126) Una aseveración que negaba la condición de arte a las producciones culturales promovidas, por ejemplo, por la Alemania nazi o por aquellos países en los que el realismo socialista constituía la única opción estética. A estos modelos Horvat-Pintarić oponía la tradición del arte modernista. Esta posición pese a sus buenas intenciones no estaba libre de riesgos, ya que negar la capacidad de producir arte desde el totalitarismo era una manera de rechazar esos regímenes sin hacer el esfuerzo de pasar por su comprensión, tarea que se revelaba imprescindible para poder superarlos. De igual forma, hacía presuponer que allí donde se había desarrollado el modernismo se vivía en condiciones de libertad.

De ahí que Laibach decida emplear la identificación con la ideología en su método de trabajo. (Véase: Laibach. "Las 10 cláusulas del pacto" en *Íbid.*, p. 194) En parte, porque de la ideología depende cómo se nos presenta la realidad. Así que Laibach va a proceder a mostrar sus aspectos más irracionales, abordando lo que muchas veces es suprimido o negado, pero no resuelto, con el objetivo de evitar su posterior retorno.

-Audio: Laibach. *Država* (Studio Version), Mute (1982/1993)

En el tema *Država*, el Estado, Laibach incluían la frase *Oblast je pri nas ljudska* que se traduciría del esloveno como "Nuestra autoridad es la del pueblo", la cual bien podría sintetizar las aspiraciones del socialismo autogestionario, la ideología oficial de la Yugoslavia de Tito.

En teoría con el socialismo autogestionario el poder estaba en manos del pueblo. Por poner un ejemplo las decisiones de un consejo obrero en materia de producción industrial podían considerarse soberanas. Sin embargo, en el plano político se dependía de los decretos de la Liga de Comunistas de Yugoslavia, el único partido existente en un país donde paradójicamente se suponía que no había partidos políticos. La Liga contaba con un número enorme de delegados, los cuales actuaban como "representantes" de la clase obrera. (Véase la cita de Todor Kuljić en Branislav Jakovljević. *Alienation effects. Performance and Self-Management in Yugoslavia. 1945-91*. University of Michigan Press, 2016, p. 5) Semejante concepto de autogestión sería, por supuesto, cuestionado por la escena alternativa, la cual empezó a articular su crítica a partir de las contribuciones de la Escuela de Psicoanálisis de Liubliana, entre cuyas filas se encontraban nombres como los de Mladen Dolar, Slavoj Žižek o Rastko Močnik.

En el socialismo autogestionario la dominación dependía de la habilidad de los burócratas de presentarse como representantes de la clase obrera, pero limitarse a demonizar a la burocracia no solucionaba el problema, puesto que, como habían apuntado autores como Lacan y Althusser, la dominación no era posible sin la colaboración activa del dominado. (Véase: Rastko Močnik. "How we were fighting for the victory of reason and what happened when we made it" en *NSK Embassy Moscow. How the East Sees the East*. Obalne Galerije Piran, 2015, pp. 84-85) Una idea que será clave para entender el trabajo de Laibach, y a la cual se enfrentarán recurriendo a la guerrilla de la comunicación en su más diversas manifestaciones: carteles, fanzines, comunicados, manifiestos; pero también intervenciones en medios e instituciones; y por supuesto, a través de la música, que elegirán como medio privilegiado por su condición de forma contemporánea más ubicua. (Alexei Monroe. *Interrogation Machine*. Laibach and NSK. MIT Press, 2005, p. 38)

-Audio: Laibach. *Cari amici soldati - Jaruzelsky*, Mute (1982/1993)

En su primera etapa las actuaciones de Laibach constituían una experiencia verdaderamente intensa, donde se daban cita elementos difíciles de imaginar en un concierto de rock convencional: el sonido era abrasivo; el escenario acogía rituales propios de un mitin político; y los músicos mantenían una actitud impasible hacia el público, el cual podía verse sorprendido, incluso, por el lanzamiento de bombas de humo. Pero más allá de los uniformes, de la violencia "escenificada", y de la retórica y la simbología merecedoras de sospecha, Laibach no tenían pretensiones de adoctrinar a nadie. De hecho, como ha señalado Alexei Monroe, sus intervenciones han de verse no como "una llamada a la acción sino a la reflexión." (*Íbid.*, p. 58)

Si el totalitarismo se caracterizaba por exigir una única lectura posible de sus artefactos culturales, Laibach frustraba este tipo de recepción a

través de un eclecticismo desconcertante. En el escenario, como en sus carteles o en sus discos, se yuxtaponían símbolos contradictorios, que evocaban tanto a las primeras vanguardias como a su opuesto: el Tercer Reich y el estalinismo, además de la iconografía nacional. Una puesta en escena conscientemente incoherente que resumía a la perfección una de las observaciones de uno de sus primeros manifiestos: "Todo arte está sujeto a la manipulación política, salvo el que habla el lenguaje de esa misma manipulación." (Laibach. "Arte y Totalitarismo" en Zdenka Badovinac, Eda Čufer y Anthony Gardner (eds.). *Op. cit.*, 2017, p. 198)

Si antes habíamos dicho que parte del método de trabajo de Laibach consistía en la identificación con la ideología, tal vez sería más preciso hablar de "sobreidentificación", concepto introducido por Slavoj Žižek para entender la singular estrategia en que Laibach, y si se quiere el NSK, pretendían debilitar la ideología a la que se enfrentaban. Ya que como ha expuesto Mladen Dolar "uno sobreidentifica a partir del punto en que ya no quiere identificar." (Mladen Dolar. "Estado del Arte" en *Íbid.*, p. 156)

Slavoj Žižek: [Laibach] fueron malinterpretados, la percepción habitual por parte de los liberales que les apoyaban era la de "imitan, hacen mofa de los rituales totalitarios fascistas", pero luego esos mismos liberales decían "qué pasaría si los jóvenes los tomaran tan en serio que no vieran que se trata de una broma, de una simple parodia." Y no, no era una parodia, puesto que era crucial que los disfrutasen de manera genuina, pero de una forma que un verdadero fascista nunca habría disfrutado. Esto es la sobreidentificación. ¿Sabes quién hizo lo mismo? ¿Has visto *El Gran Dictador* de Chaplin? Lo que hace cuando Hitler da discursos: No entiendes lo que dice, solo sonidos extraños y cada cinco minutos palabras muy vulgares...

En este sentido imagina a Hitler dando un discurso, pero imagínale sobreidentificando, disfrutando de sus gestos de manera tan obvia que él mismo se limita a imitarlos y todo pierde su sentido. Creo que esto es más subversivo que simplemente criticar de manera racional a Hitler. Si le copias de manera más fiel que él mismo le ridiculizas pero, al mismo tiempo, es algo muy serio. Laibach no son liberales bienintencionados que simplemente imitan y critican el totalitarismo, ellos nos confrontan con un hecho muy desagradable, el que nosotros, de una forma perversa, disfrutamos identificándonos con los rituales totalitarios.

Más importante que simplemente criticar los rituales totalitarios es debilitarlos desde dentro, minar su satisfacción. Es a esto a lo que llamo sobreidentificación. Imagina a Hitler hablando y luego cayendo en el más puro sinsentido, simplemente haciendo sonidos. En cierta ocasión, recurrí a otro ejemplo, imagina ver una opera en televisión y a mitad del aria el sonido desaparece, y entonces lo estúpidos que se vuelven los gestos de los actores, algo así. Y es que el problema del totalitarismo es romper el hechizo de estos rituales. Podemos hacer una análisis racional de la manipulación, recurrir a la psicología de masas... pero el problema es romper el hechizo desde dentro, y eso es lo que creo que de una manera muy ambigua estaban haciendo Laibach. (Entrevista realizada por el autor en Madrid, el 30 de junio de 2017)

El 23 de junio de 1983 Laibach fueron invitados a un programa de televisión que en realidad pretendía someterles a una suerte de linchamiento mediático por sus vínculos con la escena alternativa. Hábilmente el grupo aprovechó para convertir en una performance lo que iba a ser una entrevista. Sin embargo, los telespectadores, en su mayoría, quisieron ver en esta intervención televisiva ellos la confirmación de que el movimiento alternativo, y en especial el punk, eran próximos a la extrema derecha.

Las consecuencias de este paso por televisión no tardarían en llegar y la Comisión Municipal del Sindicato Socialista Obrero de Liubiana adoptó la medida de que el grupo no pudiera participar en actos públicos, además de prohibirle utilizar el nombre de Laibach. Para ello se argumentó que resultaba poco apropiado, carente de fundamento jurídico y contrario a la ordenanza local. (Véase: Jana Intihar Ferjan. "Cronología de Neue Slowenische Kunst y sus grupos" en *Íbid.*, p. 209) La sanción estaría vigente hasta 1987.

Lo que podría ser visto como un golpe difícil de aceptar, en realidad era una pequeña victoria. Pues dicho acto de censura había permitido poner sobre la mesa un conflicto no solucionado. Si Laibach era una palabra que despertaba indignación era porque había sido el nombre de Liubiana, la capital de la república, en varios momentos de su historia, todos ellos bajo dominio germánico. Una situación que venía dándose desde el siglo XII, cuando los cristianos de origen germánico conquistaron a los eslavos paganos; pero también en tiempos más recientes, con la monarquía austrohúngara vigente hasta 1918; e igualmente, a partir de 1941, cuando la Alemania nazi ocupó Eslovenia dando lugar a un breve período marcado por el colaboracionismo. (Véase: Alexei Monroe. *Op cit.*, p. 155)

En definitiva, una historia de intentos de asimilación cultural que hacía que resucitar el nombre de Laibach fuera una afrenta intolerable. No solo para los partisanos que habían luchado contra el nazismo, y hacia los cuales Laibach sentía un respeto sincero, sino especialmente para los defensores de un ideario que había pasado desapercibido hasta la muerte de Tito: el nacionalismo. A sus partidarios Laibach va a confrontarles con aquello que toda historiografía nacionalista preferiría silenciar: el hecho de que la cultura y la identidad que reclamaban

estaban estructuradas en base a una "historia espectral de (...) paradojas y heridas reprimidas." (*Íbid.*, p.17)

-Audio: Laibach. *Vojna Poema* (War poem), Cherry Red (1986)

2. Retroprincipio, retrovanguardia y retroguardia.

-Audio: Laibach. *Sredi Bojev (In The Midst Of Struggles)*, Mute (1984/1997)

A finales de 1984, prácticamente un año después de que se hiciera efectiva la prohibición que impedía a Laibach utilizar su nombre o aparecer en actos públicos, sus miembros decidieron unir fuerzas con otros dos grupos locales: IRWIN y el Teatro de las Hermanas de Escipión Nasica (THEN), el primero dedicado a las artes visuales, y el segundo a las artes escénicas. De la confluencia de los tres surgirá el colectivo NSK, Neue Slowenische Kunst, en alemán Nuevo Arte Esloveno.

La constitución del NSK trajo consigo la creación de un cuarto grupo, Nuevo Colectivismo, dedicado al diseño, y que incluía entre sus filas a integrantes de los tres grupos fundadores. Posteriormente, nuevas secciones serían creadas, dando lugar a un abigarrado organigrama que guardaba cierta semejanza que estructura institucional estatal.

El NSK había nacido con la pretensión de renovar el arte nacional esloveno, ya que consideraban que fuera de sus fronteras era prácticamente inexistente. De ahí que buscasen posicionarlo en la encrucijada que ocupaba Eslovenia entre el Este y el Oeste, aunque haciendo especial hincapié en cómo la hegemonía cultural occidental había definido la posición que les correspondía en el panorama internacional.

En opinión de Dragan Živadinov, fundador del THEN, el NSK se inspiró a la hora de elegir su nombre en la revista expresionista alemana Der Sturm, que en 1929 le dedicó un número especial al Joven Arte Esloveno (Junge Slovenische Kunst). (Según la entrevista realizada por el autor en Madrid, 27 de junio de 2017) Al mismo tiempo, otra fuente de inspiración

del colectivo fue el Frente de Liberación que se constituyó en Eslovenia para aglutinar a las fuerzas antifascistas durante la Segunda Guerra Mundial.

A continuación, dos miembros de IRWIN, Andrej Savski y Miran Mohar, éste último también integrante del THEN y de Nuevo Colectivismo, comentan aspectos relativos a la fundación del NSK:

Andrej Savski: los grupos existían... Laibach desde los ochenta, IRWIN desde 1983 y el Teatro de las Hermanas de Escipión Nasica también desde 1983, y lo que teníamos en común era esta relación en torno al concepto de retroprincipio y el colectivismo. Algunos nos conocíamos desde antes, desde la escuela, y teníamos como referente la historia de Eslovenia, en particular, cuando con la Segunda Guerra Mundial se da esta asociación de diferentes partidos para formar el Frente de Liberación (*Osvobodina Fronta*). En ese sentido, cuando fundamos el NSK, lo que básicamente intentamos era concentrar diferentes energías, y también poder ser capaces de posicionarnos en esa situación, más bien hostil, bajo el gobierno socialista...

Miran Mohar: vivíamos en el contexto del socialismo. Si comparas el sistema en Yugoslavia y Rusia, el ruso era más totalitario y el yugoslavo era más autoritario. Veníamos de esta tradición y para nosotros era importante la idea del igualitarismo, la cual era fundamental para el socialismo y el comunismo. No éramos críticos con ellos, nuestra posición era que queríamos más socialismo y un comunismo más auténtico porque en el Este el comunismo y el socialismo se basaban en una interpretación excesivamente burocratizada. Para algunos no era comunismo sino una especie de capitalismo de estado.

También veníamos de ciudades industriales de alrededor de Liubliana e intentamos sumar energías, como decía Andrej, conocimiento y

también subsanar la ausencia de un sistema del arte. La idea de unir fuerzas era concentrar fuerzas y recursos. Y es importante mencionar que cada uno de los grupos -IRWIN, Laibach, el Teatro de las Hermanas de Escipión Nasica- era completamente independiente, conceptual y financieramente. (Entrevista realizada por el autor en Madrid, el 26 de junio de 2017)

Los diferentes grupos del NSK, además de compartir interés por el funcionamiento de los mecanismos ideológicos, desconfiaban tanto del individualismo como del concepto de originalidad por lo que adoptaron un particular sistema de citas, que bien podría calificarse de apropiacionista y que ellos identificarían bajo el término "retro". Cada grupo del NSK asumiría una denominación distinta: Retrovanguardia, en el caso de Laibach; Retroguardia, en el caso del THEN; y Retroprincipio, en el caso de IRWIN y de Nuevo Colectivismo.

Andrej Savski fue, junto a Roman Uranjek, uno de los primeros en formular esta metodología de trabajo, que adoptarían tanto IRWIN como los otros grupos del NSK.

Andrej Savski: como colectivo decidimos que nuestra práctica tenía que ser en cierta forma racional. Optamos por el retroprincipio y llegamos al punto de que lo que queríamos no era crear un estilo sino más bien un principio organizador. Dicho principio funcionaría sobre los elementos de la historia del arte como si fuesen frases, signos; yuxtaponiendo elementos, motivos y obras que darían lugar a una nueva oración. Eso supuso aproximaciones diferentes a las obras, desde la articulación del lenguaje al discurso, y uno de los elementos que fue clave fue básicamente lo que denominamos el "dictado del motivo", el motivo en si mismo nos diría, desde aspectos diferentes, positivos y negativos, los métodos que iban a ser usados en la pintura. Básicamente, todos estábamos en deuda con Duchamp y su método

del *objet trouvé*, y eso puede verse tanto en las obras del grupo de teatro, como del grupo de diseño como del grupo musical. (Entrevista realizada por el autor en Madrid, el 26 de junio de 2017)

Una de las expresiones más importantes de la puesta en práctica del retroprincipio sería el proyecto de *IRWIN Was ist Kunst*, en alemán, "¿Qué es Arte?", el cual era ante todo una reflexión sobre cómo se construye la idea de lo nacional en pintura. Por lo que IRWIN se dedicarían a crear composiciones en base a motivos procedentes de la historia del arte esloveno. Al iniciarse el proyecto en 1984, coincidiendo con la prohibición que pesaba sobre Laibach, los miembros de IRWIN decidirían integrar en sus cuadros la simbología que Laibach había venido utilizando como imagen del grupo, como si se tratase de otro símbolo más de la historia eslovena: la figura del sembrador, los ciervos, o por ejemplo, la cruz equilátera a la que Laibach recurría como sustituto de su nombre durante el período en que el no podían utilizarlo.



IRWIN, *Vade Retro*, 1988. Colección particular

Como se puede imaginar las pinturas de IRWIN hacían gala de un eclecticismo afín al que ya estaba presente en Laibach, con la mirada siempre puesta en momentos del pasado. Según Boris Groys, una forma de integrar las fuerzas que habían roto al tiempo que modernizado la identidad nacional. (Véase: Boris Groys. "NSK: Del socialismo híbrido al Estado universal" en Zdenka Badovinac, Eda Čufer y Anthony Gardner (eds.). *Op. cit.*, 2017, p. 167) Lo que obedecía, según los propios IRWIN y Eda Čufer, integrante del THEN, a que la principal premisa de la retrovanguardia del NSK era que "los traumas que afectan nuestro presente y futuro solo podían ser superados a través del retorno a los conflictos iniciales." (IRWIN., Eda Čufer. "NSK State in Time" en Zdenka Badovinac, Eda Čufer y Anthony Gardner (eds.). *NSK. From Kapital to Capital*. MIT Press, 2015, p. 501)

-Audio: Laibach. *Bogomila - Verführung*, Sub Rosa (1986/1988)



THEN, *Evento retroguardista Bautismo bajo el Triglav*, 1986.
Foto: Marko Modic.
Colección de la Moderna galerija, Lubliana

A medida que avanzaba la década de los ochenta, la escena alternativa y por extensión, el NSK y sus grupos, dejaron de ser percibidos como una amenaza para pasar a ser considerados como un actor más de los nuevos movimientos sociales que reclamaban la modernización de las instituciones. Aceptación que se había conseguido gracias a organismos como la Liga de la Juventud Socialista de Eslovenia, la cual llegó a conceder al NSK el premio Pájaro de Oro en 1986, el cual se otorgaba a los mejores trabajadores culturales.

El motivo del premio fue el "logro de síntesis artísticas, resultado de la cooperación y la influencia mutua." (Jana Intihar Ferjan. "Cronología de Neue Slowenische Kunst y sus grupos" en *Op. cit.*, 2017, p.211) entre los principales grupos del NSK, los cuales habían llevado a cabo un proyecto concebido y dirigido por el THEN: *Evento retroguardista Bautismo bajo el Triglav. Una gesamkunstwerk* en la que "Laibach proporcionó la música, Nuevo Colectivismo diseñó la identidad visual del proyecto y se encargó de las relaciones públicas, e IRWIN colaboró en la producción de la monumental escenografía." (Eda Čufer. "8. SNST, Retro-Classical Stage, Retrogarde Event Baptism under Triglav, Cankarjev dom, Ljubljana, 6 February 1986" en *NSK. From Kapital to Capital. Exhibition Guide*. Moderna Galerija, 2015, p. 20)

-Audio: Laibach. *Črtomir*, Sub Rosa (1986/1988)

El THEN era una plataforma que desde su fundación en 1983 equiparaba el Teatro con el Estado. Con motivo del Día de la Cultura Eslovena este grupo del NSK recibió la invitación de llevar al auditorio del Cankarjev Dom la obra más importante de la máxima autoridad de las letras eslovenas: France Prešeren. Se trataba de poner en escena el poema épico *Bautismo en el Savica*, cuya trama se "considera(ba) un tema constitutivo de la identidad nacional eslovena." (Eda Čufer. "El

atletismo del ojo" en Zdenka Badovinac, Eda Čufer y Anthony Gardner (eds.). *Op. cit.*, 2017, p 58)

Sin embargo, como ha señalado Katja Praznik, el THEN prefirió reemplazar la lógica nacionalista por la del transnacionalismo (Véase: Katja Praznik."Ideological Subversion vs. Cultural Policy of Late Socialism. The Case of the Scipion Nasice Sisters Theatre" en Zdenka Badovinac, Eda Čufer y Anthony Gardner (eds.). *Op. cit.*, 2015, p. 358) mediante la aplicación de dos cambios o desplazamientos:

En primer lugar, la historia pasaba a situarse en el marco de la cultura revolucionaria del siglo XX, en vez de remontarse a la mítica época pagana en la que los eslovenos perdieron su autonomía nacional ante los cristianizadores germánicos." En segundo lugar, la literatura era desplazada como medio privilegiado a la hora de contribuir a la construcción nacional, eligiendo el arte de las vanguardias para la construcción de una cultura revolucionaria internacional. (Véase: Eda Čufer. *Op. cit.*, 2015, p. 20) Esta particular aplicación del método retro reemplazaba así el texto dramático de Prešeren por sesenta y dos obras icónicas como, por ejemplo, el *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin que pasaba a convertirse en escena para los actores y bailarines, compartiendo todos ellos espacio con símbolos nacionales eslovenos y del NSK. (Véase: Branislav Jakovljevic. *Op. cit.*, p. 271)



Miembros e invitados del NSK en el *Evento retroguardista Bautismo bajo el Triglav* del THEN, 1986. Foto: Marko Modic.
Colección de la Moderna galerija, Liubliana

Evento retroguardista Bautismo bajo el Triglav fue un éxito y haría que el THEN recibiera una nueva invitación de la Liga de la Juventud Socialista de Eslovenia, esta vez para contribuir a otro evento clave a nivel estatal: el Día de la Juventud, que cada 25 de mayo conmemoraba a los miles de jóvenes caídos en la Segunda Guerra Mundial defendiendo la futura Yugoslavia socialista. Pero el grupo teatral nunca llegaría a realizar el

proyecto que había concebido debido al escándalo en el que se vio envuelto Nuevo Colectivismo, también invitados a diseñar un cartel para la misma celebración.

El Día de la Juventud se articulaba en torno a una suerte de ritual, que consistía en que cada año se organizaba una carrera de relevos en la que jóvenes de toda Yugoslavia portaban un testigo que finalmente había de ser entregado a Tito como símbolo de la hermandad y unidad entre las distintas repúblicas.

El problema es que en 1987 el escepticismo en torno a esta conmemoración era muy elevado, especialmente en Eslovenia. Tito llevaba siete años fallecido así que resultaba extraño seguir rindiéndole tributo. En esta coyuntura Nuevo Colectivismo decidió tomar como base de su cartel para el Día de la Juventud una imagen propagandística de Richard Klein: *Alegoría del Heroísmo del Tercer Reich*. De aquella solo se conservó al joven ario que aparecía en primer plano, reemplazando sutilmente el resto de símbolos que le acompañaban: el águila imperial por una paloma de la paz; la bandera con la esvástica por una de Yugoslavia; en cuanto a la antorcha que portaba el joven pasó a convertirse en la cúpula del parlamento esloveno diseñado, pero nunca realizado, por Jože Plečnik.

Miran Mohar: al jurado le gustó mucho el cartel, si no no lo hubiera seleccionado, hasta que un ingeniero de Belgrado, Nikola Grujić, publicó en el principal diario de Yugoslavia la historia de su procedencia. Después de aquello todo cambió. El jurado dijo: "Nos gustaba el cartel pero no nos dijisteis que era nazi". Lo que llevamos a cabo solo es posible entenderlo desde nuestro contexto. Con dicha acción hicimos una crítica al culto a la personalidad, la cual es incluso más problemática para la izquierda, porque para la derecha es lo habitual, pero para la izquierda, con todas estas ideas igualitarias, se

suponía que debía ser diferente. Nosotros reclamábamos un socialismo más participativo y no sabíamos lo que iba a ocurrir una vez fuera descubierto.

Más tarde, resultó interesante que el ingeniero Grujić, que había enviado su carta al periódico, era una avatar de la policía secreta yugoslava. En realidad no existía, nunca le encontramos.

Con el Teatro de las Hermanas de Escipión Nasica también estuve implicado en la preparación de una pieza teatral. Otra idea radical que consistía en una gran celebración en la montaña junto al lago Bohinj, en una playa que debía haber en una isla artificial, con una suerte de versión constructivista del parlamento, diseñado, aunque no realizado, según los planes de Jože Plečnik. Y desde el monte Triglav un helicóptero aterrizaría en medio del lago con el mismo tipo que podías encontrar en el cartel y entonces habría una especie de ballet de danza contemporánea. El público vendría a la isla en barcos y queríamos repetir esta idea en una performance en Londres. A los generales les pareció bien pero aún no sabían lo del cartel.

Entonces los medios de comunicación explotaron: cientos de artículos, programas radiofónicos y reportajes televisivos en torno al asunto de esta banda de cuatro que había hecho el cartel. Porque no se trataba de perseguir al NSK en su conjunto sino que lo problemático que resultaba el cartel. Dijeron que queríamos arruinar Yugoslavia y la imagen del presidente Tito. Después la historia se propagó hasta llegar más allá de las fronteras yugoslavas, apareciendo artículos en América, Austria, Alemania, incluso en Japón... Casi un año después, un fiscal general, esloveno, decidió que estábamos usando algo legal, un retroprincipio artístico o un lenguaje retrovanguardista, el cual creaba significado a varios niveles y básicamente lo aceptaron o reconocieron

como arte. (Entrevista realizada por el autor en Madrid, el 26 de junio de 2017)

La imagen de Nuevo Colectivismo nunca llegó a utilizarse, pero al menos, el "Relevo del absurdo", como lo llamó la Liga de la Juventud Socialista de Eslovenia, tampoco volvió a celebrarse, haciéndose manifiesta la imposibilidad de un recambio generacional que prometiera a Yugoslavia un futuro sin novedades drásticas.



Nuevo Colectivismo, *Cartel del Día de la Juventud*, 1987.
Concepto para diseño. Fotocopia.
Liga de la Juventud Socialista de Yugoslavia

3. Un Estado en el Tiempo

Al margen del escándalo del Día de la Juventud, 1987 fue el año en que dio comienzo la llamada Primavera Eslovena, la cual daría lugar al establecimiento de la democracia y la independencia.

Existe cierta unanimidad al indicar que el inicio de este período coincide cuando la publicación *Nova Revija* puso en circulación un monográfico titulado *Contribuciones al Programa Nacional Esloveno*. En él, varios intelectuales expresaban la necesidad de abrazar el multipartidismo y restaurar la soberanía de Eslovenia, transformándola en una nación que no tuviera que depender de Yugoslavia. (Véase: Rudolf Martin Rizman. *Uncertain path. Democratic Transition and Consolidation in Slovenia*. Texas A&M University Press, 2006, p.161) En parte, se trataba de una reacción a otro documento aparecido en otra república vecina: el Memorando de la Academia de las Artes y las Ciencias de Serbia. Un texto controvertido en el que los nacionalistas serbios reclamaban un replanteamiento centralista del Estado que subsanase el agravio del que supuestamente habían sido objeto los serbios en Yugoslavia, pese a ser el pueblo más numeroso. Texto que en Eslovenia sería interpretado como un gesto expansionista y hegemónico. (Véase: Alexei Monroe. *Op. cit.*, p. 147)

1987 fue también el año en que Laibach lanzó el single, *Geburt einer nation*, en alemán, *El nacimiento de una nación*. En realidad, una singular relectura de la canción *One Vision* del grupo británico Queen, que suponía la entrada de Laibach en un territorio hasta entonces no explorado, el del pop de masas, y que daría a la banda un mayor reconocimiento entre las audiencias occidentales. Más allá de la intención de conquistar otros mercados, este cambio estilístico pretendía subrayar que la industria musical de Occidente era capaz de

producir bienes culturales en los que había cierto poso totalitario. Pero además la canción también podía considerarse como una síntesis de las preocupaciones de Laibach y del NSK en aquel momento: por un lado, las tensiones derivadas de los deseos de afirmación nacional en el interior de Yugoslavia; por otro lado, la percepción de una inminente amenaza en forma de occidentalización cultural. No en vano el himno estadounidense es lo primero que se escucha casi como prólogo del tema propiamente dicho. (Véase: Alexei Monroe, "Laibach, Opus Dei, Mute Records, 1987, London" en *NSK. From Kapital to Capital. Exhibition Guide*. Moderna Galerija, 2015, pp. 58-59)

-Audio: Laibach. *Geburt einer nation*, Mute (1987)

Geburt einer nation era parte del álbum *Opus Dei*, para cuyo lanzamiento el grupo preparó un comunicado en el que se declaraban partidarios del internacionalismo, abogando por la destrucción de las fronteras porque, según ellos, sabían de qué estaban hechas. (Véase: Laibach. "Address at the occasion of Opus Dei Album Release in Yugoslavia" en *Neue Slowenische Kunst*. Amok, 1991, p. 67)

-Audio: Laibach. *Across the universe*, Mute (1988)

La navidad de 1988 Laibach volvió a aplicar el retroprincipio a la música pop, en este caso acercándose a los Beatles, cuyo *Across the universe* contenía una letra perfecta para reflejar la creencia generalizada de que el futuro de Yugoslavia pasaba por el socialismo, aunque fuera en una versión democratizada. Idea que se confirmó más que improbable llegado 1990. Primero, con la petición de la Liga de la Juventud Socialista de Yugoslavia de eliminar precisamente la palabra socialista de la denominación del Estado esloveno, y poco después con las primeras elecciones celebradas en abril de aquel año, en las cuales ganó la Oposición Democrática de Eslovenia, para la cual democracia

y socialismo eran totalmente incompatibles, lo que chocaba con las pretensiones de la escena alternativa, entre cuyos objetivos nunca estuvo "el desmantelamiento del Estado como poder público." (Tomaž Mastnak en Zdenka Badovinac, Eda Čufer y Anthony Gardner (eds.). *Op. cit.*, 2017, p.216)

Referéndum mediante Eslovenia declararía su independencia el 25 de junio de 1991. Decisión que tendría por respuesta la ofensiva del ejército yugoslavo, desencadenándose la llamada Guerra de los Diez Días, un breve conflicto bélico que fue el primero de una serie de enfrentamientos entre las distintas repúblicas de una federación yugoslava que ya había entrado en un declive irreversible.

Para evitar su integración en el nuevo orden político el NSK tomó la determinación de crear su propio Estado en 1992, con la particularidad de situarlo fuera del espacio y circunscribirlo a lo estrictamente temporal. Una decisión que para Alexei Monroe suponía "reestablecer el estado como una categoría postnacional universal, un marco utópico que pudiera trascender los conflictos causados por el deseo de fronteras y límites demarcados étnicamente." (Alexei Monroe. *Op. cit.*, p. 253) Para obtener la ciudadanía y pasaporte de este Estado bastaba con tan solo solicitarlo.

El origen de este nuevo Estado llegaría pocos meses después de que se hiciera oficial la disolución de la Unión Soviética, y tendría lugar en un apartamento de Moscú, convertido en la Embajada de NSK, proyecto impulsado por IRWIN, que se desarrollaría a lo largo de mayo de 1992, casi en paralelo al arranque del sitio de Sarajevo por parte del ejército yugoslavo, un cruento episodio que se prolongaría hasta 1996 cobrándose miles de vidas.



*Placa de la Embajada de NSK en Moscú, 1992,
serigrafía sobre metal, Galería Gregor Podnar*

Miran Mohar, miembro de IRWIN, presente en la Embajada de NSK en Moscú relata sus impresiones sobre aquella iniciativa:

Miran Mohar: la experiencia de Moscú fue muy importante. Abrimos la embajada y funcionó, la gente vino y fue algo tremendamente importante porque comenzamos a entender que el Estado puede ser un canal de comunicación clave en un momento en el que había un gran conflicto por el territorio en Yugoslavia y Rusia. Fue nuestra declaración

de intenciones en contra de estar en un lugar, si se quiere, fue un mensaje a los nacionalistas. Creamos nuestro propio Estado en el tiempo y no en el espacio, y por entonces no sabíamos qué iba a pasar, pero incluso si la posición marxista era "el Estado debe morir", ahora sabemos que quizá la única fuerza o poder que puede protegernos del neoliberalismo es un Estado.

Básicamente, consideramos el Estado como una forma de gran importancia y el Estado NSK concede espacio a la gente, a sus proyecciones de "lo que un Estado podría ser" y cuestiona qué son las identificaciones. Por ejemplo, cuando abrimos la oficina de pasaportes en Taipéi, en Taiwán, estuvimos haciendo entrevistas y un hombre nos dijo: "Elijo la ciudadanía NSK y el pasaporte NSK porque me ofrece un espacio entre elegir ser chino o taiwanés". Se trata de un tercer espacio. Para alguna gente, este espacio es extremadamente importante. Es simbólico pero también real, porque el Estado es algo simbólico pero cuando la gente cree en este tipo de poder entonces se convierte en real. (Entrevista realizada por el autor en Madrid, el 26 de junio de 2017)

Tras semanas de debates a cargo de miembros del NSK y de otras personalidades rusas afines al colectivo, el proyecto de la Embajada de NSK concluiría con la elaboración de la *Declaración de Moscú*. Un documento que reflejaba la preocupación de los allí presentes hacia las recientes transformaciones de sus países de origen, y en particular, hacia las consecuencias del reemplazo ideológico que suponía el triunfo del liberalismo tras décadas de gobiernos de inspiración marxista.

La *Declaración de Moscú* constaba únicamente de dos epígrafes, que a su vez se dividían en varios puntos, de los cuales vamos a leer tres a modo de coda de este relato sobre la primera década de existencia del NSK, que es también la última de la República Federativa Socialista de Yugoslavia:

"A. La historia, experiencia y tiempo y espacio de los países del Este en el siglo XX no puede ser olvidada, ocultada, rechazada o suprimida.

B. El antiguo Este ya no existe: la nueva estructura del Este solo puede realizarse mediante la reflexión de su pasado, el cual tiene que ser integrado de una manera madura en un presente y futuro transformados.

C. Esta historia en particular, esta experiencia y este tiempo y espacio han creado la estructura para una subjetividad que queremos desarrollar, formar, y reformar; una subjetividad que refleje el pasado y el futuro."

("Moscow Declaration" en *NSK Embassy Moscow. How the East Sees the East*. Obalne Galerije Piran, 2015, p. 46)

-Audio: Laibach. *NSK, Mute* (2006)

Bibliografía

- Zdenka Badovinac, Eda Čufer y Anthony Gardner (eds.). *NSK. Del Kapital al Capital*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- Zdenka Badovinac, Eda Čufer y Anthony Gardner (eds.). *NSK. From Kapital to Capital*. MIT Press, 2015.
- IRWIN (ed.). *East Art Map*. MIT Press, 2006.
- Branislav Jakovljevic. *Alienation effects. Performance and Self-Management in Yugoslavia. 1945-91*. University of Michigan Press, 2016.
- Alexei Monroe. *Interrogation Machine. Laibach and NSK*. MIT Press, 2005.
- *Neue Slowenische Kunst. Amok*, 1991.
- *NSK Embassy Moscow. How the East Sees the East*. Obalne Galerije Piran, 2015.
- *NSK. From Kapital to Capital. Exhibition Guide*. Moderna Galerija, 2015.