

in njegove konstruktivistične dejavnosti. Zato sem z veliko radovednostjo in pričakovanjem odšel nekega majskega popoldneva leta 1970 na otvoritev retrospektivne razstave Avgusta Černigoja v Goriškem muzeju na Kromberku. Toda bil sem razočaran; na moja nestrpna vprašanja o slovenskem konstruktivizmu mi tedaj Černigoj ni vedel povedati nič oprijemljivega. Pozabljenje je delovalo tudi na udeležence revolucionarnih umetnostnih gibanj, saj je dolga leta in desetletja veljal pogovor o tistem prevratnem času malone za nespodobnost (podobno izkušnjo je imel Božo Bek z Josipom Seisslom). Tudi sam sem prvotno menil, da na konstruktivizmu že ni moglo biti kaj posebnega, ko pa se »ni vrasel« v naš kulturni prostor, vera revolucionarjev da je bila premajhna. Pa sem moral spremeniti stališče. To se je zgodilo leta 1973, ko je Ivo Spinčič posnel na 1. konstruktivistični razstavi v Ljubljani kakih 10 majhnih fotografij in jih pokazal ožjemu krogu ljudi, med katerimi sem se znašel tudi jaz. Drugo pomembno razodetje je odkritje Černigojevih konstruktivističnih izvirnikov v Slovenskem gledališkem muzeju leta 1977. Drugi dogodki so bolj ali manj znani, zato jih omenjam le na kratko: leta 1978 je bila v Idriji velika predstavitev konstruktivizma z odkritimi izvirniki, rekonstruiranimi objekti z razstave leta 1924 in rekonstruiranimi grafikami Černigoja in njegove konstruktivistične skupine. Monografija o Avgustu Černigoju (Trst 1980) mi je dala priložnost za objavo še nekaterih novih spoznanj in novih odkritij zlasti (fotografij) iz tega časa; pomembno je bilo odkritje likovnih del s celo vrsto izdelkov slovenskih konstruktivistov v Micićevi zapuščini, za kar imata posebné zasluge beograjski kolegici Irina Subotić in Vida Golubović, ki sta tudi pripravili strokovno prezentacijo tega gradiva leta 1982. Vse to naštevanje morda zveni tako, kot da se je klopčič začel odvijati in se bo brez velikih težav razvil do konca. Pa ni čisto tako. Med ugodnimi ocenami, ki so jih doživljale navedene akcije in publikacije, so rezko odmevale tudi negativne ocene in diskvalifikacije ne samo opravljenega dela, marveč tudi stališč in osebnosti pripadnikov zgodovinske avantgarde. Prav v tem in takšni kritiki vidim kontinuiteto prvotnih negativnih stališč do avantgarde in se čudim, zakaj se temu sploh čudim.

Tipologija likovnih del slovenskih avantgardnih umetnikov

— ob primeru del A. in T. Černigoj ter E. Stepančiča iz Micićeve zbirke



Irina
Subotić

V zgodovini jugoslovanske sodobne umetnosti so posebno v obdobju, ki ga označujemo za avantgardno, zavzela zgodnja dela slovenskih umetnikov, zbranih okrog Avgusta Černigoja, povsem izjemno, pionirsko mesto največ po zaslugi rezultatov raziskovanja, ki ga je opravil dr. Peter Krečič. Osrednje mesto pripada Avgustu Černigoju, čigar tako imenovana »optimalna pro-

jekcija v prihodnost» je predstavljala korenito stališče ne le v razmerju do estetskih, formalnih vprašanj umetniškega dela, ampak v veliki, če ne tudi usodni meri prav tako v pogledu etičnega razmerja do ustvarjalnega dejanja, torej do pojma in statusa umetnosti; s samim tem tudi do statusa družbene zavesti, katere del je umetnost. Njegove dejavnosti zaradi tega niso mogli jemati za nevtralno in nebolečo za družbo, kateri je bila tudi namenjena, s tem pa priča tudi način, na kakršnega so Černigoja pričakali v okolju, ki se mu je želel pokloniti in iz katerega se je moral zelo hitro umakniti.

V dosedanjih raziskovanjih so postavili okvir Černigojevega delovanja v prostore, zakoličene s konstruktivizmom, katerega vir je po eni strani v študiju Bauhauusa v Weimarju, kjer je, kot je znano, Černigoj nekaj časa živel in poslušal predavanja Moholy-Nagya o prostoru, materialih in fakturi, ter Kandinskega o razčlenjanjih risbe in barve v njunih medsebojnih razmerjih. Po drugi strani pa so naleteli na povezavo med Černigojem in Proletkultom ter rusko-berlinsko smerjo konstruktivizma.

Splošno znanje o optičnih dejstvih, predvsem o gibanju, barvi in razmerju, pridobljeno pri Bauhausu kot temelj, kot gramatika oblikovanja, je bilo pravzaprav potreba po vračanju k resničnosti in izkušnjam, da bi se opravile prvinske naloge ustvarjanja, ki si jih je Bauhaus zastavil — povezanost z družbo in služenje njenim potrebam, kar je pri drugih modelih iz dvajsetih let prav tako v ospredju. Tudi Černigoj je izrazil te ideje v svojih razglasih in jih v praksi potrdil v svojih delih, zlasti v objektih, vdrtih reliefih, posameznih slikah, posebno pa v kolažih. V zbirki, ki zdaj pripada Narodnemu muzeju v Beogradu, izhaja pa iz zapuščine Ljubomira Micića, pesnika, kritika in urednika — ustanovitelja mednarodnega časopisa Zenit, je osem Černigojevih del, zraven pa sta še po dve deli njegove žene Teje, rojene Roter, in Eduarda Stepančiča. Vsa dela so iz srede dvajsetih let in leta 1927 so jih poslali Miciću v Pariz v času, ko so še upali (vsaj v krogu slovenskih umetnikov, s katerimi si je Micić dopisoval, Ferda Delaka in Avgusta Černigoja), da se bo ponovilo zenitistično gibanje in podprla dejavnost Zenitove galerije nove umetnosti v Parizu.

Černigojeva dela iz te zbirke ne obsegajo celotnega razpona in raznovrstnosti umetnikovih iskanj; ni na primer objektov in reliefov, ki jih je bilo očitno nemogoče poslati iz Trsta v Pariz, ki pa so bila po svoji sestavi pomembna novost za našo tedanjo umetnost. Vendar ponuja izbor, ki ga je opravil umetnik sam (bržkone pa več od osmih del niti ni bilo pri Miciću), premišljen in nikakor ne naključen pogled v širino Černigojevega dela, širino, pri kateri je sam vztrajal, med drugim tudi v znanem pismu, napisanem Zenitovemu uredniku 3. marca 1927. leta z rdečilom na dolgem pergamentnem papirju. Ta dela, reprezentativna po svojem namenu, ne pa po formalnih odlikah, omogočajo širjenje medijskega in tipološkega kroga, ki je bil doslej zarisan okoli Černigojeve ustvarjalnosti iz dvajsetih let. Takoj je opaziti podatek, da je večina del v kolažni tehniki, ki je bila tisti čas ena najizzivalnejših tehnik in zgled medija nove umetnosti. Na podlagi njih je mogoče spremljati tudi temeljno načelo abstraktne konstruktivistične govornice in intuitivnega prostorskega sublimiranja materiala, ki poudarja nje-

govo občutljivost kot veliki izziv in hotenje avantgardnih umetnikov. Poleg tega je uporaba listine kot sporočila prispevala, da je kolaž, »vodilni motiv avantgarde«, prehodil pot od nasprotovanja do upora in s tem tudi do ukinitve akademskih, tradicionalnih tehnik, kot posledice pa tudi pomena in vrednosti, ki ju je negovala klasična estetika.

V kolažih *Come attraverso la strada* in *Osp* (kjer prihaja do veljave Černigojev bistveni odnos do prostora: dejansko, resnično izhajanje iz ravnine dela v nekakšni pahljačasti obliki), je uporabljena tista kategorija kolaža, katera — kakor je navedel Aragon — opozarja v svojih dokumentarnih delih (pisanih besedilih, posnetkih, izrezkih iz časnikov, tipografskih rešitvah) na sporočilo ali predmet sam, ki ohranja še nadaljnjo veljavo kljub novemu kontekstu, v katerega je postavljen. S tem se odpira polje samostojnega delovanja oblike v nasprotju s tisto kategorijo kolaža, ki jo je sicer tudi sam Černigoj uporabil v delih, kakršno je *Kompozicija I*, kjer imajo konstruktivistični abstraktni fragmenti povsem pikturalne učinke, kjer se rešujejo koloristični problemi in išče kompozicijsko skladje geometrijskih oblik. Pri kolažih te kategorije ne prihajata do veljave samostojnost posameznih sestavnih delov, niti verbalno vizuelno sporočilo, ki zahteva razlago, če hoče ustrezati svojemu namenu. Res pa je, da ni mogoče vedno s polno gotovostjo pojasniti smisla Černigojevih fotomontaž, čeprav se dinamično zasnovana kompozicija *Come attraverso la strada* z izrezanimi in kontrastno zlepljenimi posnetki moškega, stroja, večnadstropnih pristaniških zgradb, ki hočejo očitno nakazati veliko luko, po vsej verjetnosti Trst, vsiljuje kot aktualna vizualizacija totalnosti nekega časa. Pri drugih kolažih iz drugih zbirk, kakor so na primer *Charlie Chaplin*, *Kinoman* in kolaži za scenografske osnutke *Bocca baciata* ali *Amfissa*, je umetnik vnesel zadosti podatkov, ki odpirajo možnost pojasnjevanja. V vseh teh fotokolažih prepoznavamo tiste lastnosti, ki jih je umetnostna zgodovina opazila v delih Johna Heartfielda, Hannahe Höch, Johannesaa Baaderja in Georga Grosza, kjer ni mogoče spregledati zavzete družbene note z urbano razsežnostjo nove civilizacije. Od tega dadaističnega postopka do futuristične težnje, da bi zaobjeli resničnost v njeni totalnosti, v dinamični enotnosti in hkrati večpomenskosti, obstajajo skupne mejne vrednosti, ki jih je težko kar tako diskvalificirati z enodimenzionalnim izkazilom, da je dadaizem »anarhičen in neorganiziran«, futurizem pa — »politično kompromitiran«. Res je, da dadaizem ni imel enotnega programa, da je gojil naključnost v ustvarjalnem postopku, nesmišelj v učinku in vzporejanje pogosto nepojasnenih prvin v delovnem procesu, toda stvaritve takega Schwittersa, Hausmanna, Richterja, se dotikajo malone do podobnosti del proslavljene konstruktivistične, mehanične umetnosti in naravnega sklopa oblik, iskane strukture in reda. Nova raziskovanja kažejo na točko, kjer se srečujeta berlinski dadaizem in ruski konstruktivizem: čeprav o tem, kaj se je tu pojavilo prej, še vedno razpravljajo, je pri fotomontaži jasen razloček med propagandno vzgojnim namenom, s katerim sta nastopala Rodčenko in Klucis, ter politično satiričnimi cilji Grosza in Heartfielda. Černigojeve fotomontaže kot vizualni komentarji združujejo izkušnje zelo različnega izvora in po vsej verjetnosti širijo tipološki kontekst, v katerega so jih doslej uvrščali. Poleg tega se ni nikoli odrekel svojemu posredo-

vanju tako, da je nanese barvo ali risbo (Ferdo Delak je na primer dosledno uveljavil načelo fotomontaže), kar na svoj način govori o recidivih nekaterih zgodnejših zanimanj. To je izvajal tudi pri kolažih — skicah za scenografske rešitve *Papa Eccellenza I* in *II*, kjer je kombiniral kolažiran papir, da je izvedel prostorske rešitve v ranih planih z risbo tovarniških dvoran in dimnikov v aksiometrični projekciji, s čimer je dosežena izzivalna dinamičnost. Na njih ni verbalnega in tipografskega sporočila, kakor je tudi ni na abstraktnem kolažu *Kompozicija I*, kjer so preproste kromatske rešitve papirja edine sestavine prvine dela. Njim nasproti srečujemo itenovsko in albersovsko načelo iskanja barvnih rešitev pri akvarelu *Kompozicija II* in pri *Skici za scenografijo*: medtem ko je prva v abstraktnih geometričnih oblikah, tonskih rešitvah in bauhausovskem iskanju gibanja črte, mase in barve, druga, *Skica za scenografijo*, pa funkcionalno rešuje razmerja barv v prostorskih določitvah, kjer imajo pomembno vlogo šlemerovske, mehanične marionete.

Kolaže sta zapustila Narodnemu muzeju tudi Eduard Stepančič in Teja Černigoj: njuni poskusi ustavljajo raziskovanja piktoralnih in formalnih vrednosti v krogu abstraktnih konstruktivističnih načel; pri njiju ni naključnosti, ni verbalnih sporočil, dela so asintaktična in formalna moč ter pomen sta v likovni enakopravnosti in navidezni statističnosti, ki napoveduje močan ritem in dinamičnost. Ta psihološki dinamizem, značilen za celoten tržaški krog slovenskih konstruktivistov, prerašča v fizični dinamizem — état d'âme v objektivno resničnost, ki je hkrati strukturalna formacija tako futurizma kot dadaizma, v nadaljnjem pa še drugih eksperimentalnih smeri dvajsetih let. Prav zaradi te razslojenosti in teh odgovorov, ki jih je Avgust Černigoj dajal izzivom svojega avantgardnega obdobja s pravočasnimi in pozitivnimi rezultati, predstavlja osrednjo postavbo slovenskega in jugoslovanskega naprednega gibanja. Njegov domet je daljši, kakor ga je nekoliko pred njim in v podobnih sferah dal Josip Seissel (Jo Klek), posebno v kolažih, pri katerih je verbalni učinek vzporeden z ikonskim kot v delu El Lissitzkega. Vendar predstavljajo po drugi strani ekspresionistično abstraktni lesorezi Mihaila S. Petrova osamljene poskuse, katerih kratko življenje je bilo zaznamovano z zgodovinskim prodorom, ne pa z vzorčnim modelom.

Delo Avgusta Černigoja, gledano v njegovi razslojenosti, dokazuje eno od načel nove umetnosti, načel 20. stoletja, da bi klasičen pojem *sloga* presegli z razmerji med različnimi tipi stvaritev, z njihovim križanjem in prepletanjem, katerih skupna izstopanja omogočajo pojasnjevanje celovitih umetnikovih namer. Zato lahko šele vzporedna razčlemba navidez raznorodnih, v bistvu pa komplementarnih Černigojevih del — začenši z linorezom za časopis Tank prek oljnatih slik in objektov do akvarelov, risb in zlasti kolažev ter fotomontaž — omogoči popoln pogled v umetnikovo ustvarjalnost. Njegov primer jasno kaže na dejstvo, da avantgardna formacija zlasti v dvajsetih letih ni imela slogovno čiste bitnosti: pretok idej, informacij in vplivov je bil tako močan, da se je krajevno pretakalo v mednarodno, da je novost kakega umetnika prerasla v splošnost in da so oddaljena in manjša okolja živela malodane enako polno, čeprav je vsekakor mo-

goče govoriti o številčnosti, razudenosti, slojih eksperimentov v večjih okoljih.

Iz vsega izhaja teza, da je Černigoj ustvarjal s stališča umetnika, ki je bil izjemno odprt za sprejemanje veliko bolj zapletenih pobud, kakor sta bila samo konstruktivizem rusko nemškega tipa in šolanje na Bauhausu, in da je mogoče njegovo delo jemati v širšem slogovno programskem kontekstu. Po eni strani so tu izkušnje berlinskega dadaizma, posebno na področju fotomontaže, po drugi strani pa Černigojeva dejavnost v prostoru, katerega je spodbudil italijanski dadaizem Giorgio Carmelicha in ki je sprejel konstruktivistični jezik in komunistično ideologijo mehanične umetnosti v krogu futurizma Vinicia Paladinija, Panagija, Prampolinija, Filija in drugih.

Da so možnosti za razširitev razlag o delih avantgardnih umetnikov zelo velike, dokazuje tudi razmišljanje Staneta Bernika, ki predlaga, da bi Černigojevo grafiko gledali tudi s stališča arhitekture — v duhu neoplasticizma. To bo vsekakor novo poglavje v teh raziskovanjih, ki bo še razširilo evropski kontekst Černigojeve ustvarjalnosti.

UPORABLJENA LITERATURA

Du futurisme au spatialisme. Peinture italienne de la première moitié du XXe siècle, Genève, Musée Rath, 7. octobre 1977—15. janvier 1978.

Avgust Černigoj. Retrospektivna razstava, Idrija, Mestna galerija s sodelovanjem Arhitekturnega muzeja, Ljubljana, 1978. Avtorja razstave: Aleksander Bassin in Peter Krečič.

Herta Wescher, Die Geschichte der Collage, Köln, DuMont Buchverlag, 1980.

Peter Krečič, Avgust Černigoj, Trst, Založništvo tržaškega tiska, 1980.

Rainer Wick, Bauhaus Pädagogik, Köln, DuMont Buchverlag, 1982.

Giovanni Lista, Futurisme. Abstraction et Modernité, Paris, Éd. Trans/form, 1982.

Lamberto Pignotti, Il fotomontaggio berlinesse, Milano, D'Ars, ann. XXIV, dicembre 1983, no. 103, p. 109 sqq.

Peter Krečič. Doprinos slovenač kog konstruktivizma, Moment, NIRO Dečje novine, maj 1984, br. 1. p. 15—16.

Dada-constructivism. The Janus face of the Twenties, London, Annely Juda Fine Art, 26. September—15. December 1984.