

Kogojev nastop se torej ne more izteči z modernističnim estetskim bojem zoper staro povprečje, ker zanika bistveno: vlogo in veljavo muzičnega v tedanji slovenski kulturi. Ob kratkem naš malomeščanski »genetični« spomin, v katerem je veljala (umetna) glasba za razkošje, odhiti ali orodje političnih manipulacij.

Ta upor ni bil samo estetski, temveč neprimerno odločilnejši, trši in za Kogoja usodnejši preboj skozi okope naših prepričanj. Šlo je za priznanje samostojne, vsem drugim, tudi besedni umetnosti enakovredne glasbe. Za muziko, ki je imanentni del kulturne zavesti in nacionalne moči, kar ji nalaga tudi dvom in nasprotovanje odmrlim idealom. Takšna kulturno-politična avantgarda je seveda implicirala estetski novum, mogla pa bi ga popolno uveljaviti šele v docela spremenjenem mentalnem ozračju.

Zato je Kogoj ostal sam pred slovenskim glasbenim občestvom, brez podpore (do)tedanjih modernistov in brez možnosti, da bi našel z njimi vsaj najbolj splošno skupno izhodišče. Preboj je bil mogoč samo zunaj njihovega geta, neobremenjen z (malo)meščansko dediščino, sredi novega rodu literatov in likovnikov, kakorkoli so si že bili estetsko različni. Da pa je uspel samo preboj, komaj sunek in ne zmaga, ni bil njihov greh, še manj Kogojev, temveč predvsem delež glasbeniške manjvrednosti v takšnem spopadu.

S to izkušnjo je Kogojev korak napovedal tudi usodo obeh poznejših avantgardnih generacij — Osterčevega kroga v tridesetih in skupine Pro musica viva v šestdesetih letih. Čeprav sta se oblikovali v časovnem zamiku, ki loči novo od najnovejšega, in sta se zato mogli opreti na razvidnejše dosežke tuje avantgarde, čeprav je tudi vsaka od njih prodrla nekoliko dlje v mentalno ozadje slovenskega odnosa do glasbe, je spopad z domačim okoljem izčrpal njun avantgardni naboj in ju slednjič zadržal v vodah modernega. Šele tako sta, po preteku enega ali dveh rodov, postali načelno sprejemljivi. Kajti že razmerje estetsko modernega nasproti avantgardnemu je v kulturno-političnem, torej družbenem okviru odnos med še dopustnim in razdiralnim. Tudi to je v naši glasbi prvič dokazal Kogoj.



Peter
Krečič

Slovenska likovna avantgarda in kritika

S pojavom konstruktivizma na Slovenskem se je slovenski človek, opredeljen z razmeroma dolgo tradicijo zavestnega nacionalnega kulturnega ustvarjanja, srečal z vrsto povsem novih oblik kulturnega, ožje umetnostnega delovanja. Te niso sodile v noben dotlej znan okvir pri pojavljanju umetnostnega dela in tradicionalnega vedenja njegovih ustvarjalcev oziroma akterjev. Pri njem

ni šlo zgolj za časopisne polemike, kakršne so se, denimo, vemale ob nastopu slovenskih impresionistov. Tudi ni šlo za ideološko-estetski

boj, ki ga poznamo iz nastopov Ivana Cankarja in njegovih kritikov. Pa tudi nastop ekspresionistične umetnostne generacije, ki je stopila na prizorišče že med prvo svetovno vojno, posebno odločno pa v prvih letih po njej, je potekal sicer hrupno, polemično, toda v razpravi je šlo še vedno zgolj za sliko ali kip ter njuno formo in vsebino. S pojavom konstruktivizma pa se je premaknilo globlje, zatreslo se je prav pri temeljih narodne kulturne zgradbe. Niso se vznemirili le običajni odjemalci kulturnih dobrin, tako imenovano občinstvo, vznemirila se je kulturna vrhnja stavba, njeni tvorci, ustvarjalci, kritiki, predstavniki znanosti iz vrst razmišljujoče tehnične inteligence in naravoslovnih ved, ki so tedaj (vsaj nekateri) še izrekli o umetnosti in kulturi odmevne sodbe. Oblika in vsebina nastopa slovenskega konstruktivizma je bila nekaj tako posebnega, da je pri večini občinstva izzvala nemir in skrb, neprijeten, tesnoben občutek, ki mu je sledilo ostro odklanjanje. Kakorkoli že, slovenski kulturni prostor se je spoznal s pojmom *avantgarde* in se je, hočeš, nočeš, moral o njej izreči. Desetletno raziskovanje konstruktivističnega gibanja na Slovenskem in kritični odmevi na to delo po ponovni predstavitvi del njegovih poglavitnih protagonistov v letih 1978 in 1979 in pozneje me je navdalo s spoznanjem, da je vprašanje konstruktivizma, bolj avantgardistične umetnosti, predstavljene v konstruktivistični formi, še vedno dokaj občutljivo poglavje v zgodovini slovenske likovne umetnosti. Pri tem ne gre zgolj za to, da se po izteku tega gibanja okrog leta 1929 o njem vse do beograjske razstave Tretje desetletje-Konstruktivno slikarstvo (1967) ni nič pisalo in je bilo treba celoto šele prav izbrskati iz skoraj popolnega pozabljenja — pozabljenja, ki je sledilo, ko so veljavne avtoritete slovenskega kulturnega življenja popolnoma zanikale konstruktivizem. Celo ponovna osvetlitev dela slovenske avantgarde na likovnem področju (avantgarda deluje tudi na literarnem, gledališkem in glasbenem področju) pri kritiki in nasploh v širši kulturni javnosti ni doživela vsesplošnega pritrjevanja. Raziskovanje razlogov za takšno vedenje domačega kulturnega okolja do prve avantgarde in seveda do ponovnih oživljanj njenega duhá bi nas utegnilo privedi do zanimivih spoznanj o logiki reagiranja določenega kulturnega okolja in morebiti celo do počela nacionalnih značajskih potez v njihovi moderni, razviti podobi. Vendar to ni namen razprave. Postavlja si skromnejšega, in sicer, kako je kritika, starejša in novejša, reagirala na slovenski konstruktivizem kot avantgardistično označen umetnostni protipol, na njegove posebnosti, ki dopuščajo oznako slovenski konstruktivizem in naposled, koliko je čutila pri tem potrebo po umeščanju tega dogajanja in svoje vloge v evropski okvir.

Kot znano, je pojav konstruktivizma na Slovenskem povezan z imenom prinašalca in utemeljiteljem gibanja pri nas, tržaškega slikarja Avgusta Černigoja. Dvakrat, v Ljubljani (1924—1925) in v Trstu (1925—1929) je zbral okrog sebe skupino somišljenikov in poskušal v skladu z idejami o kolektivnem delu v duhu proletkulta izvesti revolucijo v umetnosti s pomočjo konstruktivističnih umetnostnih izrazil. Njegov vpliv na nekatere ustvarjalce zunaj konstruktivistične skupine ni bil zanemarljiv, vendar pomeni prav on s svojim delom, vključno z delom skupine tisto teoretično in idejno središče, pri katerem se začne in konča umetnostna epizoda v slovenski umetnosti, imenovana konstruktivizem.

On je gibalo, motor, on opredeli širino in intenzivnost delovanja. Njegovi somišljeniki v skupini so nekako v ozadju, ne dajejo izjav in jih poznamo prejkone le po njihovih delih. Eno temeljnih meril za opredelitev avantgarde pa je prav delovanje v skupini, in to je počel tedaj in nikoli več potem. Pri tem niso bile nepomembne njegove značajske lastnosti. Bil je izjemno komunikativen, hkrati pa še pogumen in predrzen, če pustimo ob strani tradicionalne slikarske kvalitete, kot je denimo prava virtuoznost v sliki, risbi in celo v kiparstvu. Njegova bojevitost se je izkazala najbolj tedaj, ko je bila v umetnosti, ali vsaj v tistem delu avantgardističnega gibanja, ki si ga je bil izbral in mu pripadal, tako rekoč neogibna. Zdi se, da mu je bilo nekonformistično umetnostno vedenje, ki se ne meni za umetnostno konjunkturo (tržišče) ali za pričakovanja okolice, kar po meri. Bistveno je, da mu je bil po prihodu v Ljubljano po svoji učni epizodi na weimarskem Bauhausu pred očmi vselej koncept, medtem ko je likovno izvedbo prepuščal svojemu talentu in trenutnim okoliščinam, včasih čisti improvizaciji. Vse kaže, da je bila prav takšna umetniška drža, drža, ki jo ohranja tudi po konstruktivističnem obdobju — na kratko bi jo lahko označili kot neprestano podiranje vdinjajočih se shem modernističnega akademizma — za slovensko pojmovanje umetnosti in kulture še posebno neprimerna. Morda tiči razlog za to v dejstvu, da je bilo vzpostavljanje zavestno nacionalne umetnostne in kulturne stopnje mukoma doseženo in je zato slovenski kulturni prostor nadvse občutljiv za najmanjše poskuse rušenja doseženega.

Uveljavljena kritika je zavrnila Černigojev konstruktivizem, njega pa so politično pregnali iz Ljubljane. V Trstu se konstruktivistično delovanje nadaljuje, doseže vrhunec v l. 1927, ko tržaška konstruktivistična skupina (Grüppo costruttivista di Trieste) v okviru razstave tržaškega umetniškega sindikata ustvari konstruktivistični umetnostni ambient s celo vrsto impliciranih sporočil na različnih ravneh, ne zgolj umetnostnih. Po tem letu gibanje usiha in leta 1929 tudi zamre. Zastavlja se vprašanje: pomeni to za slovensko umetnost uspeh ali neuspeh? Za avtorja in skupino, vključno z njihovim doseženim družbenim položajem, pomeni to neuspeh. Niso jim priznali kvalitete, razen v ozki plasti mlajšega izobraženstva. Materialno niso uspeli, še huje, Černigoj se je znašel v kritičnem eksistenčnem položaju. Špelca Čopič je v svoji knjigi Slovensko slikarstvo (1966) zapisala: »Tu naletimo ponovno na problem asimilacijskih možnosti in zmožnosti slovenskega slikarskega in javnega okolja, ki mu tudi najprepričevalnejše ideje ne prinese novega, če niso podprte z enakovrednimi ustvarjalnimi zgledi za slikarje in če ni vsaj ozek krog občinstva dozorel, da jih sprejme. Pri še vedno močni slikovni orientaciji slovenskega okolja so bile konstruktivistične koncepcije obsojene že vnaprej.« Ko se oziramo po evropskih avantgardah, se nam zastavlja isto vprašanje: so dosegle svoje cilje ali ne? Vsekakor niso dosegle tistega, kar so si postavljale kot maksimalni program: uničiti staro, preživelo umetnost in odnose v (meščanski) družbi, ter ustoličiti novi umetnostni izraz na novih družbenih temeljih. Zgodilo se ni ne eno in ne drugo, stari koncepti umetnostne eksistence v družbi ostajajo nespremenjeni. Nove ideje so počasi in v manjšem obsegu prodirale v tradicionalne umetnostne koncepte. Novi umetnostni vzorci niso

nikjer postali izključni umetnostni reprezentanti v nacionalnem obsegu z izjemo konstruktivizma v prvih treh, štirih letih po ruski revoluciji v Sovjetski zvezi. Povsod drugod potiskajo avantgardo z njenimi stališči in predlogi na obrobje družbene veljavnosti in v osamo. Toda izrečena stališča, predloženi vzorci ostajajo navzoči in postajajo sčasoma normalni del tekoče umetnostne prakse. Tu je torej iskati prispevek in uspeh avantgarde. Ob tem razvojno najem absorbiranju, presnavljanju radikalnih idej in stališč pa ostajajo stališča in njihov radikalizem v zavesti narodnih kultur. Povzročajo duševni nemir, onemogočajo samozadovoljnost in miren umetnostni razvoj. So stalna grožnja, orožarna idej, ki jih je mogoče znova uporabiti, in to je navsezadnje tisti optimum, s katerim se mora avantgarda sprijazniti in se z njim zadovoljiti. Takó v Evropi in v svetu. Posebnosti slovenskega kulturnega okolja pa so takšne, da z avantgardističnimi izhodišči ni samo ideološko obračunalo, marveč jih je zavestno potiskalo v pozabo. Ob idrijski razstavi leta 1978, ki je osvetlila v poglavitnih potezah slovenski konstruktivizem, je to vprašanje zaostril Stane Bernik v članku Černigojev konstruktivizem in mi (N. R. 1978/8, 236—237). Iz istih razlogov smo komaj dobro desetletje pred tem doživeli objavo Kosovelovih Integralov v interpretaciji Antona Ocvirka (1967). Vendar je ta objava opozorila na Černigoja in njegovo vlogo v tistem času ter pobudila zahtevo po temeljitem pregledu in reviziji prvotnih ocen (Edvard Zajec, Anton Ocvirk, Srečko Kosovel in konstruktivizem, P. D. 8. 2. 1970). Če smo torej pogrešali temeljnih sodb o Černigoju in avantgardi nasploh, če v pregledih sodobne slovenske umetnosti in celo v enciklopedijah manjkajo osnovni podatki ali pa so ti napačni, je to pač posledica vseh teh različno ideološko obarvanih zanikovanj, predsodkov in nestrpnosti — z drugo besedo posebnega duhovnega razpoloženja vodilne kulturne plasti nekega naroda.

Med besedili, ki so se poskušala resno poglobiti v fenomen konstruktivizma, je treba na prvem mestu omeniti kritični odziv na Prvo konstruktivistično razstavo Avgusta Černigoja leta 1924 v Ljubljani Staneta Meliharja v Zapiskih delavsko-kmečke matice (1925). Besedilo je resnično redek zgled pisanja kritike, ki umetnost ocenjuje tako s formalnih kot z idejnih stališč in jo poskuša izmeriti z merilom, vzetim iz okolja, kjer je bila ta spočeta — z dosežki ruskega konstruktivizma. Toda v razmislek o pomenu te umetnosti za delavski razred zastavlja naslednje vprašanje: ali abstraktnost konstruktivizma ali angažirana figuralika Georga Grosza, Melihar se postavi za Grosza, ker je figuralika bliže, bolj dojemljiva širokim ljudskim množicam, stališče torej, ki se pozneje prek Angela Cerkvénika in Iva Brnčiča vriva v jedro razprav o razredni umetnosti in je nedvomno vplivalo na razvoj slovenske umetnosti tik pred vojno in po njej. Posebno mesto med pisci, ki so opozarjali na Černigojevo delovanje zlasti v Trstu, gre njegovemu prijatelju Ferdu Delaku. Še več, gibanje okrog Novega odra, ki ga je osnoval Delak, je sprejelo Černigojev konstruktivizem pri oblikovanju odrskega prostora in dekorja ter ga pojmovalo kot bistveni sestavni del avantgardističnega delovanja med Slovenci. O njem je pisal v reviji Mladina (jeseni 1926); osrednje mesto je odmeril Černigojevemu konstruktivizmu nastanek avantgardistične revije Tank (1927). Delaku gre tudi poglavitna zasluga,

da so glas o slovenski avantgardi zaslišali tudi zunaj mejá Slovenije. Ob praznovanju petdesetletnice Herwartha Waldna je v Berlinu predstavil mlado slovensko umetnost in dosegel, da je bila januarska številka revije *Der Sturm* (1929) posvečena izključno slovenski umetnosti z predstavitvam Ferda Delaka in Hainza Luedeckeja.

Kaže, da so Černigoja v Trstu pišoči bolje sprejeli kot v Ljubljani. Na takšno stališče je precej vplival težak položaj Slovencev pod fašizmom, zakaj ta je silil ogroženo skupnost, da je strnila svoje vrste in ščitila temelj svoje nacionalne zavesti — kulturno samobitnost. V tedanjih razmerah jim je ugajala Černigojeva bojevitost; bila je potrebna, angažirajoča vrlina, in tega se je izobraženstvo dobro zavedalo. Zato so ga branili pred napadi javnosti (npr.: Karlo Kocjančič v *Našem glasu*, 1926). Teh očitno tudi v Trstu ni manjkalo. Toda konstruktivizem med Tržaçani ni našel peresa, ki bi se po poglobljenosti lahko merilo z Meliharjevim, niti apologetskega, ki bi se po navdušenju lahko primerjalo z Delakovim. Tako se zvečine srečujemo le z naklonjenimi besedili, ki pa se ne spuščajo v jedro problema. V tem pogledu je prav značilno, kako je Černigoja predstavil Albert Širok v zborniku *Luč* (1928). Pač pa se je Černigoj razmeroma dobro predstavil sam s članki o svojem delu v Trstu (*Moje delovanje v Julijski krajini*, 1926). Svoja stališča je izvrstno pojasnjeval s pisanjem manifestov, kritik in prikazov razvoja moderne umetnosti (*Učiteljski list*, 1926). Čeprav se je izražal dostikrat nejasno — deloma se je dogajalo, ker je slabo obvladoval knjižno slovenščino, deloma zaradi modnega, nabrekliga avantgardističnega besednjaka — je v poglavitnih potezah zadovoljivo orisal cilje in bistvene ravni svojega delovanja in delovanja skupine. Šele desetletje po koncu konstruktivizma je doživel od klasične kritike, tiste kritike, ki ga je leta 1925 popolnoma zavrnila, v pregledu Franceta Steleta (*Spominski zbornik Slovenije*, 1939) sicer lakonično, a precizno oznako: »Konstruktivizmu z doslednim zanikanjem umetnine v izročnem smislu, se je začasno posvetil samo Avgust Černigoj . . .«

Kot omenjeno, je potem šele leto 1967 z Integrali in z beograjsko razstavo Tretje desetletje znova zbudilo zanimanje za naš konstruktivizem. Zanimanje se je še krepilo s pojavom novokonstruktivističnih stališč v slovenski umetnosti in z nastopom nove ohojevske avantgarde. Povečano zanimanje za prvo, zgodovinsko avantgardo je dalo sicer nekaj zanimivih prispevkov o Černigoju, ni pa prodrlo nič dlje v mrak te pozabljene zgodovine. Vse bolj je postajalo očitno, da bo mlajša generacija, neobremenjena s pogledi in spori udeležencev in sopotnikov zgodnjih avantgardističnih gibanj na Slovenskem, opogumljena z nekaterimi sočasnimi umetnostnimi dejanji, objektivneje in tudi laže prevrednotila prispevke zgodovinske slovenske avantgarde. Kmalu po izidu Integralov in po prvih korakih novega konstruktivizma ter OHO smo nekateri študentje nejasno zaslutili, da se s konstruktivizmom bolj kot s katerokoli drugo umetnostno usmeritvijo začenja novo umetnostno poglavje v razvojni črti: konstrukcija — objekt—umetnostni ambient — koncept. Zato nas je izredno privlačevala pot v zgodovino k prvotnim tovrstnim poskusom. Pri preiskovanju gradiva v zvezi s svojim diplomskim delom *Slovenska likovna kritika med dvema vojnama sem naletel med drugim na revijo Tank* ter še na nekaj kritičnih omemb Černigoja

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 pre-majhna. 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 izvornikov 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 izvorniki, 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-