Tomislav Vignjević

Trije specifični prostorski koncepti: Černigoj, OHO in V. S. S. D.

Abstract

Three Specific Concepts of Space: Černigoj, OHO, V. S. S. D.

The article deals with three different successive periods: the avantgarde constructivist movement of the 20's in Trieste, led by Avgust Černigoj, the neo-avantgarde movement of the OHO group, and the postmodern installations by V. S. S. D. The first example represents a concept of total space, which includes all senses in one rational whole. The OHO group experimented with the defamiliarization of visual space and the opening of completely new viewpoints. Installations by V. S. S. D., on the other hand, confronted the viewer with the chaotic, "baroque" and unbridled aspect of forms.

Keywords: constructivism, avantgarde, neo-avantgarde, postmodernism, installations, space

Tomislav Vignjević, PhD, is a Senior Research Fellow at the Science and Research Centre of Koper. He is an expert on medieval and renaissance art as well as modern and contemporary art. (tomislav.vignjevic@zrs-kp.si)

Povzetek

Članek obravnava tri različna zaporedna obdobja: avantgardno konstruktivistično gibanje v 20. letih v Trstu, ki ga je vodil A. Černigoj, neoavantgardno gibanje skupine OHO in postmoderne instalacije skupine V. S. S. D. Prvo gibanje je gojilo koncept totalnega prostora, ki vključuje vse čute v racionalno celoto. Drugo gibanje, OHO, je eksperimentiralo s potujitvijo vizualnega prostora in z odprtjem povsem novih gledišč. Instalacije V. S. S. D. pa so gledalca soočale s kaotičnim, »baročnim« in nebrzdanim vidikom form.

Ključne besede: konstruktivizem, avantgarda, neoavantgarda, postmodernizem, instalcije, prostor

Tomislav Vignjević je doktor umetnostne zgodovine, višji znanstveni sodelavec Znanstveno-raziskovalnega središča Koper. Proučuje srednjeveško in renesančno ter moderno in sodobno umetnost. (tomislav.vignjevic@zrs-kp.si)

Transformacije in prevetritev prevzetih konceptov in predstav o umetniškem prostoru, bodisi slike bodisi instalacije, so v slovenski umetnosti 20. stoletja dale izjemno pomembne in lahko rečemo prelomne koncepte v različnih obdobjih razvoja moderne umetnosti. V okviru tovrstne nedogmatske nove prakse, s katero sta prekinjena samoumevno nadaljevanje in inercija nereflektiranega ponavljanja prevzetih teoretskih in ustvarjalnih izhodišč, lahko izpostavimo tri ključna prelomna dela v treh različnih obdobjih 20. stoletja. Prvo je avantgardna instalacija v Ljudskem vrtu v Trstu, delo Avgusta Černigoja in sodelavcev, ki je nastala leta 1927. V času neoavantgarde je leta 1969 nastalo drugo tu obravnavano delo, tj. instalacija *Streha* Davida Neza. Tretji primer pa je postmodernistična instalacija *Več slikar svoj dolg I.* skupine V. S. S. D. iz leta 1986.

V teh treh umetninah sta pri vsaki na svojstven način izražena specifična, nezamenljiva estetska drža in koncept, s katerima je avtor ali skupina izrazila svojo prelomno in izjemno inovativno formalno rešitev vprašanja o odnosu do prostora, bodisi prostora umetnine, galerije ali virtualnega prostora. Te tri prelomne »nevralgične točke« umetniškega odnosa do prostora so zaznamovale tri epohe slovenske umetnosti, historično avantgardo po prvi svetovni vojni, neoavantgardo šestdesetih let in postmodernizem dve desetletji pozneje.

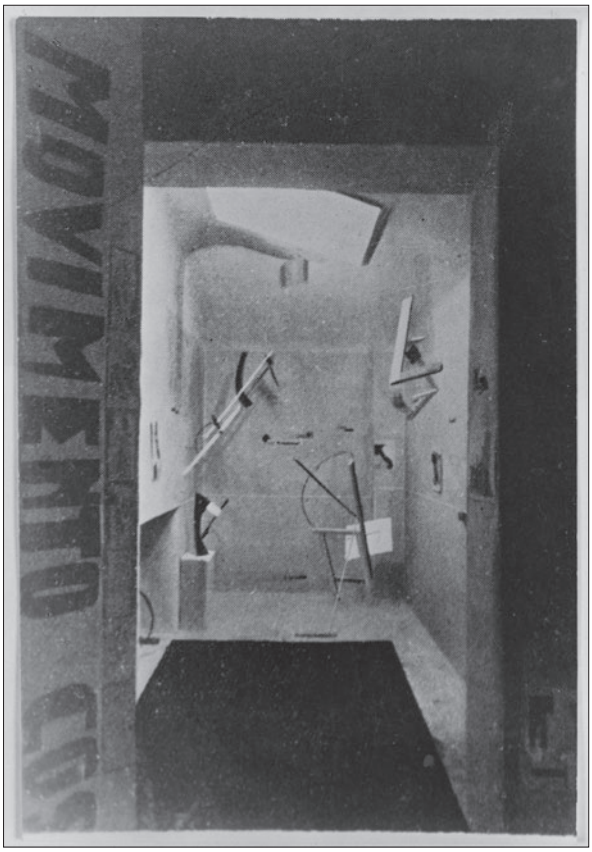
Černigojev ambient ponuja izkušnjo avantgardistične totalitete izkušnje, združevanje prostora, slikarstva, kiparstva, verbalnih intervencij ter *ready mada* v enovit *Gesammtkunstwerk*, značilen za avantgardistično delovanje in njegovo teorijo.

Instalacija Davida Neza tematizira širok spekter vprašanj: od transpozicije iluzije iz slikovnega prostora v realni prostor galerije ter izjemnega občutka potujitve in odprtja novega zornega kota na vprašanje iluzije, mimetičnosti in *ready mada*. Poseg Milenka Matanovića *Vrv in žito* pa se zopet posveča risbi v prostoru, tokrat v ambientu žitnega polja v nezamejenem prostoru narave.

Tretje področje, delovanje skupine V. S. S. D., pa je med drugim ponujalo postmoderno spreobrnitev modernističnega poudarjanja in iskanja specifike posameznega medija, saj sta avtorja s svojim konceptom prostorske slike zanikala prav tovrstne teoretske premise, ki so v 80. letih že postale dogmatične in presežene.

Černigojev konstruktivistični ambient

Konstruktivistična instalacija v Trstu iz leta 1927 je nekakšna sinteza inovativnih in nekonvencionalnih formalnih zahtev in umetnostnih teženj v ustvarjanju avantgardne skupine tržaških konstruktivističnih ustvarjalcev, zbranih ob Avgustu Černigoju. Povezava prostora s časovnostjo (»Nova umetnost ne pozna prostora brez časa.«), pri čemer je konstrukcija definirana kot »kompozicija v časovno-prostorskem trenutku« (Černigoj, 1927b: 90), je med najpomembnejšimi formal-



Avgust Černigoj, Giorgio Carmelich, Eduard Stepančič in Josip Vlah, *Tržaški konstruktivistični ambient*. Paviljon v Ljudskem vrtu, Trst, 1927. Iz revije *Tank* 1½-3, 1927. Z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana.

nimi inovacijami, saj je pri teh delih prostor pojmovan dinamično, kot dejaven element, ki določa percepcijo celote. Ta konstruktivizem je po Černigojevih besedah »čuten in taktilen, nova sinteza = telo, bistveni objekt v času in prostoru« (Černigoj, 1927a: 8).

Že iz dokumentarnega fotografskega gradiva je povsem razvidno, da se je skupina tržaških umetnikov zgledovala po sodobnih instalacijah ruskega konstruktivizma oziroma vodilnega avtorja tega gibanja Ela Lisickega. Neposredni pobudniki te instalacije naj bi bili prav njegovi umetnostni ambienti na razstavah, na katerih je sodeloval, ko je bival na Zahodu. Predvsem pa so bili neposredni vzorniki ambienti Ela Lisickega *Prounraum* iz leta 1923 na Grosse Berliner Kunstausstellung in njegova galerija v Dresdnu leta 1926 (*Raum für Konstruktive Kunst* na razstavi Internationale Kunstausstellung) (Krečič, 1988: 77). Sledil je še *Kabinett der Abstrakten* v Hannovru v letih 1927 in 1928 (Tejeda Martin, 2014: 141–151).

Ena poglavitnih umetniških prelomnic te konstruktivistične instalacije Proun sta njena obravnava in vključitev prostora ter gledalčevega gibanja v njem v celovito, neločljivo izkušnjo umetnine. Ko je Lisicki pritrdil barvne reliefne oblike na vse stene, je gledalce pritegnil v prostor in spodbudil njihovo dinamično gibanje v prostoru, kar je bilo vnaprej določeno s sekvenco posamičnih vizualnih sooočenj. Ta poudarek na gibanju je bil povsem premišljen.

El Lisicki je zapisal, da mora biti »prostor organiziran tako, da vsakogar spodbuja k avtomatičnemu obhodu znotraj njega«. Že v teh prvih instalacijah je torej prisotna aktivacija gledalca in vseh njegovih čutov. V besedilu, leta 1923 objavljenem ob Veliki berlinski umetnostni razstavi, zvrača koncept prostora, ki »je viden

skozi ključavnico«, saj sam povsem nasprotno zahteva takšen prostor, ki bi v celoti obdajal gledalca. Lisicki zavrača renesančni »perspektivični stožec«, ki gledalca fiksira v eno samo točko gledanja. Po njegovem mnenju »prostor ne obstaja samo za oko in ni slika, temveč hočemo v njem živeti«. Njegovo znano reklo je: »Zavračamo prostor, ki je poslikana krsta za naša živa telesa.« (Bishop, 2005: 80–81) Tako je tudi vse njegovo delovanje nekakšna spodbuda za pričakovano transformacijo družbe, za katero so konstruktivistični objekti nekakšni vzorci in modeli spremembe.

Vse te teoretske zasnove odzvanjajo v Černigojevem pisanju, ki poleg avantgardistične retorike in parol ne vsebuje prav veliko sistematičnih likovno-teoretskih premis. Njegovo pisanje o »totalnem« obvladovanju prostora, torej instalacije, je značilno za opredeljevanje avantgardističnih inovacij njegovih povsem novih ambientov, ki niso imeli neposrednih predhodnikov v zgodovini. Tovrstni ambienti so v izrazoslovju avantgardnega utopizma namreč izkušnje totalnosti, ki so anticipirale novo dobo in novo kulturo popolne družbe. Eno od sredstev za dosego tega pa je bil *Gesamtkunstwerk* (Forgács, 2003: 47).

Ambienti, kot je *Soba Proun* Lisickega ali Černigojeve instalacije, so težili k totalni izkušnji z integracijo vizualnih, prostorskih in časovnih izkušenj. V teh instalacijah so si objekti Eduarda Stepančiča, Černigoja in drugih avtorjev brez dvoma povsem podredili prostorski ambient, ustvarili celovitost instalacije oziroma postavitve objektov ter simultanost doživetja celote in s tem abstraktnega, ki po Černigojevih teoretskih načelih zrcali globljo resnico. Gledalec je tako pri *Sobi Proun* Lisickega kot pri Černigoju dobesedno vstopil v podobo. Gibal se je v dejanskem prostoru sobe ter bil obdan z univerzumom čiste geometrije, jasnih proporcev in prostorske dinamike ter v uporabi tako realnih materialov kot poslikanih površin. Šlo je predvsem za vključevanje gledalca v razbiranje in dojemanje medsebojne igre detajlov ter v njegovo absorbiranje v totalno izkušnjo umetnosti, ki se je razprostirala v prostoru in času.

Oho in neoavantgarda: nove oblike prostorskih kontekstov

V obdobju neoavantgard 60. let sta znova vzniknila spraševanje in obravnava umetniškega prostora, bodisi v galeriji, ali pa s projekti *land arta* znotraj delovanja skupine OHO. V okviru številnih konceptov, ki so določali prakso te skupine, je bil eden najizrazitejših formalnih postopkov prestavitev vizualne motivike, kakršna je bila značilna za slikarstvo, v tridimenzionalni prostor galerije ali naravnega ambienta. Tako je v okviru posegov v naravi leta 1969 nastalo delo *Vrv in žito,* s katerim je Milenko Matanović z lucidno in izjemno poetično umetniško gesto tematiziral vrsto zavezujočih pomenskih in simbolnih dimenzij.

Ena od pomenskih ravni tega dela, ki s svojo formo reza v prostor oziroma v snov, v tem primeru žita, nakazuje simboliko rane, zasledimo tudi v delih, kakršno je serija *Concetto spaziale* Lucia Fontane. Te slike s simboliko reza oziroma

OHO, Milenko Matanović, *Žito in vrvica*, 1969. Z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana.

»rane« na platnu pa zopet povsem nedvoumno prikličejo v spomin številne poznosrednjeveške nabožne upodobitve Kristusove rane na prsih (Bredekamp, 2010: 261–264). To zaporedje premen v formi, ki izražajo eno in isto simboliko, temelječo na motivu zareze ali rane, umešča Matanovićevo delo v skupino vizualizacij simbolične forme, ki skozi stoletja in v različnih medijih prikliče nastanek vedno novih formulacij.

Tematiziranje iluzije upodobitve motiva v prostoru slike, ki pa je transponirana v prostor galerije, je tema, ki se je je leta 1969 lotil David Nez s svojo instalacijo *Streha* z razstave Pradedje v Galeriji sodobne umetnosti v Zagrebu. Sprevračanje prostorskih koordinat, prestavitev iluzionistične podobe v realni zasnovi *ready made* prvotnega materiala na tla galerijskega prostora ter reliefna mimetična prestavitev predmeta, ki je predstavljen z originalno materialno snovnostjo, so temeljne pomenske in oblikovne razsežnosti instalacije *Streha.* Pri njej transponiranje podobe iz iluzionističnega upodobitvenega sistema slikarstva v realni prostor galerijske sobe ustvari potujitev tako prostorske izkušnje kot vizualne reprezentacije predmeta, ki ni podan v iluziji navideznega prostora podobe, temveč realno kot *ready made* objekt. Ta prenos strehe »ni učinkoval samo kot pomenska igra, kot ironična transpozicija znanega objekta, Nez je iskal formulacijam tipa *arte povera* drugačno risbo, drugačno materialno polje, od koder se začenja naše zaznavanje njegovega objekta« (Brejc, 1978: 19).

OHO, David Nez, *Streha*, 1969. Razstava *Pradedje*, Zagreb, 1969.
Z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana.

Postmoderni prostor: V. S. S. D.

Delovanje skupine V. S. S. D. je bilo ravno tako v marsičem določeno z refleksijo umetniškega prostora, sprevrnitvijo ustaljenih načinov razmišljanja in tradicije v odnosu do realnega (gledalčevega) in estetskega prostora umetnine. Preplet slikarskega in kiparskega »mišljenja«, posamičnih lastnosti ali njunih temeljnih značilnosti je namreč stalnica v refleksiji enega ali drugega medija. Lastnosti ploskovitosti ali globine, prostorskega poglabljanja ali poudarjanja ploskve so opozicije, okoli katerih se suče strukturiranje teh temeljnih lastnosti medija. Le malokdaj v zgodovini teoretskega opredeljevanja pa je puristično opredeljevanje slikarstva tako rigorozno temeljilo na nezamenljivih specifikah zvrsti in zatorej z »izganjanjem« mediju tujih, netipičnih lastnosti, kot je to v teoriji modernističnega slikarstva.

V tem poveličevanju in izpostavljanju ploskovitosti slikarskega medija in zanikanju globine ali slikovnega prostora je nastala prava teoretska dogma, ki je določila estetsko obzorje celim generacijam slikarjev. Prostorsko poglabljanje – seveda virtualno – v slikovni prostor je bilo lastnost, katere nekompatibilnost z esenco slikarstva je bila tako nazorna, da jo je bilo zlahka prepovedati, izključiti s seznama zaželenih lastnosti slike ter skorajda izgnati iz teoretske in slikarske refleksije. Tako zasnovano kiparstvo ali slikarstvo, temelječe na medijski neomadeževanosti z lastnostmi drugih medijev, je vsekakor poudarjalo lastne temeljne elemente, ni pa bilo zmožno odgovoriti na vprašanja onkraj »bele kocke« galerijskega prostora, ki je bil njen idealni domicil.

Ravno kontekstualizacija in narativnost, ki ju povezujemo s postmodernizmom, pa sta tisti lastnosti, ki sta najbolj temeljito spodkopali dominacijo modernistične teorije in ustvarjanja. Modernistično samozadostno ustoličenje osnovnih, nezamenljivih in značilnih lastnosti medija je seveda prispodoba ali pa spodbuda za nekakšno etično očiščenje družbe same, katere vidni del je prav umetnost. V tovrstnem svetu vizualnih prepovedi, zaukazanih navodil k pristopom do slikovnega polja ali objekta je bila toliko bolj zgovorna in odmevna gesta transgresije, prestopanja mej in iskanja novih definicij, kar so značilnosti inovativnih, nedogmatskih pristopov k sliki ali kipu.

V okviru teoretskih definicij pa je bilo prav zanikanje in zavračanje ploskovitosti kot enega ključnih elementov modernistične definicije bistva slikarstva tisti postopek, ki je privedel tudi do koncepta prostorske slike kot najpomembnejšega idejnega prispevka delovanja skupine V. S. S. D.

Delovanje te skupine je brez dvoma ena najbolj ključnih transformacij v ustvarjalnosti 80. let, ko je v teoriji zavladalo postmoderno mišljenje in z njim zanikanje ali sprevračanje teoretskih premis modernistične umetnostne teorije. Skupaj z delovanjem skupine IRWIN in slikarstvom »nove podobe« je bilo prav ustvarjanje V. S. S. D. odločilna prelomnica in je močno zaznamovalo čas sredine 80. let, ko je bilo že na vseh področjih čutiti napovedi temeljitih sprememb.

Ena temeljnih teoretskih premis te skupine je bil koncept skrajno nasičene instalacije, ki zelo zgovorno nakazuje nekakšno baročno hibridno bohotenje form v njunem opusu, ko so forme presežene druga z drugo, dopolnjene in se prekrivajo, tako da tvorijo nekakšen konglomerat različnih oblikovnih, koloristističnih in plastičnih vrednosti. Celovito zaobseganje prostora z njunimi instalacijami ohranja ali obudi idejo totalne zasedbe prostora s formalno tvorbo barve, materiala, skulpture in slik v nekakšno »dvorano zrcal«, v kateri množica različnih pogledov, odsevov in poti gledalca nekako uroči, povsem zaplete v celoto formalnih elementov instalacije.

Raba simbolno nasičenih predmetov in oblik (trnova krona ali krog, žeblji in drugi fragmenti z močnim pomenskim nabojem) dopolnjuje to umetniško plastenje številnih različnih pomenskih in snovnih ravni – gole snovnosti, abstraktne igre vzorcev, simbolov, figur in kolažev … Celota teh prepletov z množico različnih zornih kotov, pogledov in konstelacij se tako zazdi raznovrstna, bohotna, neobvladljiva in skoraj nepregledna kompilacija fragmentov, drobcev in sestavnih delov. Takšna je bila prva instalacija te skupine leta 1986 z naslovom *Več slikar svoj dolg I.* v Galeriji ŠKUC, pri kateri je gledalec dobil občutek silovitega, neobvladljivega izbruha form in likov v prostoru.

***

V teh treh obdobjih radikalne spremembe ustaljenih odnosov do prostora se zrcalijo trije različni koncepti, ki pa jim je skupna želja, da bi v umetnosti vzpostavili izviren, nov in preoblikovan prostorski koncept, s katerim bi dosegli nove, neslutene možnosti umetniškega izražanja.

Literatura

BISHOP, CLAIRE (2005): *Installation Art. A Critical History*. New York: Routledge.

BREDEKAMP, HORST (2010): *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp.

BREJC, TOMAŽ (1978): *OHO 1966–1971*. Ljubljana: ŠKUC.

ČERNIGOJ, AVGUST (1927a): Salute! *Tank* 1(1927): 8.

ČERNIGOJ, AVGUST (1927b): Grupa konstruktivistov v Trstu. *Tank* 3(1927): 90.

FORGÁCS, ÉVA (2003): Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room. V *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, N. Perloff in B. Reed (ur.), 47–75. Los Angeles: Getty Research Institute.

KREČIČ, PETER (1989): *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*. Maribor: Obzorja.

TEJEDA MARTIN, ISABEL (2014): El Lissitzky et ses projets allemands d'expositions. V *El Lissitzky. L'expérience de la totalité*, O. M. Rubio (ur.), 141–151. Malakoff: Hazan.