

AVGUST ČERNIGOJ



1902
galerij u gradu zagreba

biblioteka

Inv. br.

3240

**AVGUST
ČERNIGOJ**

Avgust Černigoj

Retrospektivna razstava del Avgusta Černigoja
Mestna galerija Idrija s sodelovanjem Arhitekturnega muzeja,
Ljubljana
avtorja razstave: Aleksander Bassin in Peter Krečič
oblikovanje kataloga, plakata in postavitve razstave: Ranko Novak
prevajalci: Dr. Meta Grosman—Puharić, Vera Mažgon in Dr. Milan
Rakočević
izdajatelj kataloga: Mestni muzej Idrija
odgovorni urednik: Jurij Bavdaž
tisk: Tiskarna Mestni muzej Idrija
1978

ČERNIGOJEV

PRVI KONSTRUKTIVIZEM

IDRIJSKA RAZSTAVA

Idrijska razstava izvornih konstruktivističnih del Avgusta Černigoja, posnetkov (maket) konstruktivističnih del, narejenih po ohranjenih fotografijah z ljubljanske razstave leta 1924 in tržaške leta 1927 Černigoja in njegovih učencev ter izbora del, ki se navezujejo na prvotni Černigojev konstruktivizem, je v slovenskih razmerah precejšnja redkost. Rekonstrukcij umetnostnih dogodkov (razstav, ambientov, objektov itd.) se poredko lotevamo, čeprav je znanstvena vrednost takšnih podvigov nesporna. Vzrok za to je po eni strani kljub vsemu razmeroma skromno znanstveno zanimanje za moderno po klasičnih slovenskega impresionizma in po drugi strani kronično pomanjkanje denarja za nekoliko bolj ambiciozno zastavljene predstavitve preteklosti, ki bi komaj kaj odstopale od ustaljenega pojma retrospektivne razstave. Pri Avgustu Černigoju, oziroma pri njegovem konstruktivizmu, pa gre še za drug problem, ki je najbrže edinstven v zgodovini novejših slovenske umetnosti: Černigoj je svoj (prvi) konstruktivizem pojmoval predvsem kot agitacijsko, vzgojno in provokativno sredstvo za revolucionarno prevzganje množic; bistvena je bila zanj ideja, koncept, ne pa konkretni objekt v svoji estetski celovitosti. Zato je številne izdelke, ki jih je pripravil za razstave v razdobju od leta 1924 do 1927, izdelal zgolj za določeno razstavo in jih po razstavi vrgel proč. Iz tega časa se ni ohranil niti en objekt,¹ kolikor sem mogel to raziskati. Vsako razpravljanje o Černigojevem konstruktivizmu, vsako prizadevanje za kakršnokoli retrospektivno razstavo, ki naj predstavi vsega Černigoja, pa je brez tega gradiva kaj jalovo početje. Černigoj je vsekakor zanimiv s svojimi deli tudi iz pokonstruktivističnega obdobja, a je brez poznavanja začetnega konstruktivizma, vsaj v njegovih poglavitnih razsežnostih, težko ali sploh nerazložljiv. Po objavi Kosovelovih konstruktivističnih pesmi v Integralih leta 1967² se je povečalo zanimanje tudi za Černigoja, zakaj za mladega pesnika je bil nedvomno poglavitni informator o konstruktivizmu. Pri Černigoju pa so se znanstveniki, ki jih je pritegovalo to vprašanje bodisi v zvezi s Kosovelom bodisi zaradi Černigojevega delovanja samega, srečali predvsem z dvema spoznanjema: prvo je bilo, da se Černigoj malo spominja časov okoli srede dvajsetih in poznejših let in da potemtakem ni posebno zanesljiva priča, ter drugo, da je o

ČERNIGOJEV

PRVI KONSTRUKTIVIZAM

IZLOŽBA U IDRIJI

Idrijska izložba originalnih konstruktivističnih radov Avgusta Černigoja, snimaka (maketa) konstruktivističnih radov prema sačuvanim fotografijama sa izložbi Černigoja i njegovih drugova u Ljubljani 1924. i u Trstu 1927. godine, ako i izbora radova koji se nadovezuju na prvobitni Černigojev konstruktivizam, prilična je retkost u slovenačkim prilikama. Kod nas se veoma retko pristupa rekonstrukcijama umetničkih događaja (izložaba, ambijenata, objekata itd.) iako je naučna vrednost takvih poduhvata neosporna. Tome je uzrok, s jedne strane, uprkos svemu srazmerno skromno naučno interesovanje za moderno posle klasika slovenačkog impresionizma i, s druge strane, hronična oskudica u novcu za nešto ambicioznije postavljena predstavljanja prošlosti koja bi imalo odstupala od ustaljena pojma retrospektivne izložbe. Ali se kod Avgusta Černigoja, odnosno njegova konstruktivizma, radi i o drugom problemu koji je, verovatno, jedinstven u istoriji novije slovenačke umetnosti: svoj (prvi) konstruktivizam je Avgust Černigoj shvatao pre svega kao agitaciono vaspitno i provokativno sredstvo za revolucionarno prevaspitavanje masa; za njega je bitna bila ideja, koncept a ne konkretni objekt u svojoj estetskoj celovitosti. Zato je brojne proizvode, pripremljene za izložbe u periodu od 1924. do 1927. godine, stvarao isključivo za određenu izložbu posle koje bi ih odbacivao. I zato se, koliko sam mogao istražiti, iz toga vremena nije sačuvao nijedan objekt.¹ A bez toga gradiva je svaka diskusija o Černigojevom konstruktivizmu i svako nastojanje za bilo kakvu retrospektivnu izložbu, koja bi predstavljala celog Černigoja, dosta jalov poduhvat. Svakako je Černigoj zanimljiv i sa svojim radovima iz postkonstruktivističkog perioda, ali je bez poznavanja početnog konstruktivizma, bar u njegovim glavnim dimenzijama, teško ili uopšte neobjašnjiv. Posle objavljivanja Kosovelovih konstruktivističkih pesama u „Integralima“ godine 1967,² poraslo je zanimanje i za Černigoja, jer je on mladom pesniku bio nesumnjivo glavni informator o konstruktivizmu. Ali su se kod Černigoja naučnici, koje je to pitanje privlačilo bilo u vezi s Kosovelom ili zbog Černigojeva delovanja, suočavali u prvom redu sa dva saznanja: prvo je bilo to da se Černigoj malo seća vremena oko sredine dvadesetih i docnijih godina i da, prema tome, nije sasvim

IL PRIMO COSTRUTTIVISMO DI ČERNIGOJ LA MOSTRA DI IDRJA

La mostra di Idria delle opere costruttivistiche originali di Černigoj, dei modelli in miniatura di altre opere, fatte con l'aiuto delle fotografie conservate dalla mostra lubianese del 1924 e da quella triestina del 1927 di Černigoj e dei suoi discepoli, e di una selezione di opere che si ricollegano al primo costruttivismo di Černigoj, rappresenta una rarità per le condizioni slovene. Solo raramente ci si accinge ad allestire delle ricostruzioni di eventi d'arte (di mostre, degli ambienti, degli oggetti, ecc.) nonostante sia incontestabile il valore scientifico di tali imprese. La ragione per ciò sta da una parte in un troppo modesto interessamento, nonostante tutto, per i classici dell'impressionismo sloveno, e dall'altra nella scarsità cronica dei mezzi per delle rappresentazioni un po' ambiziose del passato, rappresentazioni che si differenziassero solo un pochino dal concetto stabilito di una mostra retrospettiva. Presso Černigoj, più precisamente presso il suo costruttivismo, si ha da fare anche con un altro problema, il quale è probabilmente unico nella storia più recente dell'arte slovena: Černigoj concepiva il suo (primo) costruttivismo come mezzo di agitazione educativo e provocativo per la rieducazione rivoluzionaria delle folle; per lui l'essenziale era l'idea, il concetto, e non l'oggetto concreto nella sua integrità estetica. Perciò molte delle sue opere, destinate per le mostre negli anni fra il 1924 e il 1927, furono eseguite per una determinata mostra e poi dimenticate dal loro autore. Di questo periodo non si è conservato un solo oggetto¹ da quanto ho potuto accertare con le mie indagini. Senza questo materiale però sarebbe inutile qualsiasi discussione sul costruttivismo di Černigoj, e così pure sarebbe inutile qualsiasi sforzo per allestire una retrospettiva che ci presentasse un Černigoj completo. Černigoj è senz'altro interessante anche come autore di opere del periodo postcostruttivistico, ma rimane un autore inspiegabile se non si conosce il suo costruttivismo iniziale, almeno nella sua estensione essenziale. Con la pubblicazione delle poesie costruttivistiche di Kosovel negli Integrali nel 1967² è aumentato pure l'interesse per Černigoj come informatore principale del giovane poeta sul costruttivismo. Gli scienziati, attirati da questa questione sia in relazione con Kosovel, sia riguardo il lavoro dello stesso Čer-

ČERNIGOJ'S FIRST CONSTRUCTIVISM THE EXHIBITION IN IDRJA

This exhibition of August Černigoj's original constructivist works, of the copies of his constructivist works made after the preserved photographs from the exhibition in Ljubljana in 1924 and the exhibition of Černigoj and his disciples at Trieste in 1927, and of a selection of works related to Černigoj's first constructivism, is a rather rare event in Slovene circumstances. Reconstructions of art events (exhibitions, ambients, objects, etc.) are seldom undertaken here, even though their scholarly value is beyond doubt. The reason for this must be sought in the relatively small scholarly interest in the moderns following the Slovene classics of impressionism, on the one side, and a chronic shortage of money for some more ambitious presentations of the past which would hardly move away from the established concept of a retrospective exhibition, on the other. With August Černigoj, or rather his constructivism, however, we have to do with another problem, which is probably unique in the history of recent Slovene art: Černigoj conceived his (first) constructivism as a propagandist, educational and provocative means for the revolutionary re-education of masses; the idea was essential for him and not the concrete object in its esthetic entirety. That is why he made several products, prepared for the exhibitions in the period between 1924 and 1927, for a certain exhibition only and threw them away after the exhibition. As far as I have been able to establish, no single object¹ from that period has remained preserved. Every discussion about Černigoj's constructivism, every attempt to make a retrospective exhibition presenting Černigoj as a whole is bound to remain barren without such materials. Černigoj is certainly interesting because of his works from his postconstructivist period, however, without knowing his beginning constructivism, or at least its main dimensions, it is hard to explain him, if this is possible at all. The publication of Kosovel's constructivist poems in Integrali in 1967² was followed by an increase of the interest in Černigoj, since he was, beyond doubt, the main source of information about constructivism for the young poet. Attracted to this problem in connection with Kosovel, or because of Černigoj's activity itself, the scholars have encountered two facts above all: firstly, Černigoj has

Černigojevem konstruktivističnem delovanju mimo tistega, o čemer je poročala kritika, malo znanega in zaradi pomanjkanja del ni mogoče reči nič trdnejšega o značaju njegovih umetniških prizadevanj. Ker sem se tudi sam pred leti srečal s Černigojevo problematiko,³ ne da bi bil sicer konstruktivizem poglavitni cilj mojega raziskovanja, je toliko bolj razburljivo delovalo name odkritje izvernih fotografij Černigojevih del z razstave v telovadnici Tehniške srednje šole v Ljubljani iz leta 1924, ki sem mu bil priča kot eden povablencev na sestanku v Ljubljani leta 1973, na katerem naj bi se na pobudo idrijskega Mestnega muzeja dogovorili o nekoliko obsežnejši retrospektivni razstavi del Avgusta Černigoja. Fotografije je prinesel njihov avtor, arhitekt Ivo Spinčič in na vse navzoče (Avgusta Černigoja, Jurija Bavdaža, Aleksandra Bassina in mene) so napravile izreden vtis. Malone v hipu se je porodila misel, da naj bi po teh fotografijah napravili rekonstrukcije izvornikov, poskusili najti izvornike iz teh let; temu, količinsko razmeroma skromnemu delu razstave, pa naj bi pridružili še izbor del, ki se navezujejo na zgodnje Černigojevo obdobje. Tedaj si ni nihče mislil, kako težko bo priti od zamisli do izvedbe. Po eni strani je bilo težko najti primernege arhitekta, ki bi po fotografijah napravil dobre načrte za izdelavo maket, po drugi strani nam je manjkalo temeljitega poznavanja ozadja tega Černigojevega prispevka. Oboje je dobilo prve oprijemljive oblike pozno spomladi leta 1976, ko sem za srečanje jugoslovanskih likovnih kritikov v Počitelju pripravil krajše predavanje na temo Slovenski konstruktivizem in umetnostna kritika⁴ in skoraj hkrati pridobil arhitekto Tonko Grgič, da se je lotila izdelave načrtov na podlagi povečanih fotografij izvernih posnetkov. Delo je z izjemno prizadevnostjo opravila pozimi leta 1977. Izdelala je načrte za 15 objektov z ljubljanske razstave leta 1924 in tržaške leta 1927; s tržaške po posnetkih, ki jih je prinesla avantgardistična revija Tank v svoji 3. številki. Zataknilo se je tudi pri modelarjih. Malokdo, kdor je videl načrte, je bil pripravljen izdelati kaj več kot enega ali dva objekta. Toda našel se je diplomant s šole za oblikovanje Bojan Maraž, ki je ob pomoči Cveta Maršiča v poletnih mesecih leta 1977 izdelal v idrijskem muzeju vse tiste objekte, ki jih je bilo po predstavljenem mogoče. Glede barv objektov in videza nekaterih podrobnosti smo se posvetovali s Černigojem in z arhitektom Spinčičem, ki nam je bil tudi sicer vselej pripravljen pomagati. Njemu in vsem, ki so pri pripravljanju vsebinskega dela rekonstrukcij pokazali toliko resnične zavzetosti in žara, gre na tem mestu posebna zahvala. Zato se nam ni zdelo odveč poleg izvernih fotografij objektov iz let 1924 in 1927 in rekonstrukcij le-teh, vsaj delno predstaviti tudi potek nastajanja rekonstrukcij – hkrati tudi kot pobudo za podobne podvige.

Tudi iskanje Černigojevih zgodnjih izvornikov je zahtevalo veliko truda. Na informacijo v slovenskem in zamejskem dnevnem časopisu, da zbiramo dela za Černigojevo retrospektivo in na poziv morebitnim lastnikom njegovih del, naj nam to sporočijo, ni bilo nobenega odziva. Bolj po nasvetih nekaterih poznavalcev, kot je bil pokojni profesor Alfonz Gspan, sem prišel v stik z lastniki Černigojevih zgodnjih del, oziroma do podatkov, kje jih je mogoče najti. Tako me je dr. Zdenka Delakova, vdova po Ferdu Delaku, napotila v Slovenski gledališki muzej, kamor je po smrti moža dala številne

pouzdan svedok i, drugo, da se o Černigojevu konstruktivističkom delovanju pored onog o čemu je javljala kritika malo zna te da zbog nedostajanja radova nije moguće kazati ništa preciznije o karakteru njegovih umetničkih nastojanja. Pošto sam se i ja pre nekoliko godina suočio sa Černigojevom problematikom,³ mada inače konstruktivizam nije bio glavni cilj moga istraživanja, utoliko je uzbudljivije na mene delovalo otkriće originalnih fotografija Černigojevih radova s izložbe u vežbaonici Tehničke srednje škole u Ljubljani 1924. godine kome sam bio svedok kao jedan od učesnika sastanka u Ljubljani 1973. godine na kome je trebalo da se na podstrek Mestnog muzeja iz Idrije dogovorimo o nešto opsežnijoj retrospektivnoj izložbi radova Avgusta Černigoja. Fotografije je doneo njihov avtor, arhitekt Ivo Spinčič, i one su na sve prisutne (Avgusta Černigoja, Jurija Bavdaža, Aleksandra Bassina i mene) napravile izvanredan utisak. Gotovo se u trenutku porodila ideja da bi prema tim fotografijama trebalo napraviti rekonstrukcije originala, pokušati pronalaženje originala iz tih godina, a tome, količinski srazmerno skromnom delu izložbe, trebalo bi dodati i izbor radova koji se nadovezuju na taj rani Černigojev period. I tada niko nije pretpostavljao koliko će biti teško da se od ideje dođe do ostvarenja. Bilo je, s jedne strane, teško naći podesnog arhitekta koji bi prema fotografijama napravio dobre nacрте za izradu maketa, a, s druge, nedostajalo nam je temeljno poznavanje pozadine toga Černigojeva doprinosa. Prve prihvatljive forme je oboje dobilo u pozno proleće 1976. godine kad sam za susret jugoslovenskih likovnih kritičara u Počitelju pripremio kraće predavanje o temi „Slovenački konstruktivizam i umetnička kritika“⁴ i gotovo istovremeno pridobio arhitekta Tonku Grgič da pristupi izradi nacрта na osnovu uveličanih fotografija originalnih snimaka. Pomenuta je posao obavila izvanredno predano u toku zime 1977. godine izradila je nacрте za 15 objekata s izložbe u Ljubljani 1924. i u Trstu 1927. godine; s ove poslednje prema snimcima što ih je donela avantgardistička revija „Tank“ u svome 3. broju. Teškoće su nastale kod modelara, jer je malo njih, koji su videli nacрте, bilo spremno da izradi što više od jednog ili dva objekta. Ipak se našao diplomant Škole za oblikovanje Bojan Maraž koji je uz pomoć Cveta Maršiča preko leta 1977. godine u idrijskom muzeju izradio sve one objekte koje je mogao izraditi prema predloženom materijalu. U pogledu boje objekata i izgleda izvesnih potankosti smo se savetovali sa Černigojem i arhitektom Spinčičem koji je i inače svagda bio spreman da nam pritekne u pomoć. Zato njemu i svima koji su prilikom pripremanja sadržinskog dela rekonstrukcija pokazali toliko istinske predanosti i volje pripada ovde posebna zahvalnost. Zato nam nije izgledalo suviše da uz izvorne fotografije objekata iz 1924. i 1927. godine i rekonstrukcija istih predstavimo i tok nastanka rekonstrukcija ujedno i kao podstrek za slične poduhvate.

Takođe je i traženje Černigojevih ranih originala iziskivalo mnogo napora. Na informaciju u slovenačkoj i zagraničnoj dnevnoj štampi da prikupljamo radove za Černigojevu retrospektivu i na poziv eventualnim vlasnicima njegovih radova da nas o tome obaveste nije bilo nikakva odjeka. Po savetu izvesnih poznavalaca, kao što je bio pokojni profesor Alfonz Gspan, uspostavio sam vezu s vlasnicima Čer-

nigoj, si sono così trovati di fronte a due verità: come prima che Černigoj si ricorda ben pochissimo dei tempi attorno alla metà degli anni venti e di quelli successivi ed è come tale un testimone poco attendibile, e come seconda che si conosce ben poco sull'attività costruttivista di Černigoj oltre a quello che scrivevano i critici ed è così impossibile dire qualcosa di più concreto sul carattere dei suoi sforzi artistici. Essendomi incontrato personalmente alcuni anni fa con la problematica di Černigoj,³ senza che allora il costruttivismo fosse la meta principale delle mie indagini, fù ancor più eccitante per me la scoperta delle fotografie originali della Scuola tecnica di Ljubljana nell'anno 1924. Fui presente a questa scoperta come uno degli invitati all'incontro avvenuto a Ljubljana nel 1973, al quale, su iniziativa del Museo civico d'Ildria, si convenisse su una mostra retrospettiva un pò più ampia delle opere di Avgust Černigoj. Le fotografie vi furono portate dal loro autore, l'architetto Ivo Spinčič, e fecero un'impressione eccezionale su tutti i presenti (su Avgust Černigoj, Bassin Aleksander, Bavdaž Jurij e su me). Fù così che quasi istantaneamente nacque l'idea di fare con l'aiuto di queste foto la ricostruzione degli originali, di tentare di trovare gli originali di quegli anni e di aggiungere a questa parte, relativamente modesta della mostra, una selezione di opere che si ricollegano a quest'epoca iniziale di Černigoj. Allora nessuno di noi pensò come sarebbe stato difficile a realizzare l'idea. Da una parte il problema era trovare un bravo architetto pronto a disegnare dei buoni progetti per l'esecuzione dei modelli in miniatura, dall'altra il problema era la mancanza di una conoscenza più fondamentale dello sfondo di questo contributo di Černigoj. Ambedue le questioni presero delle forme più concrete nella tarda primavera del 1976 con la breve relazione sul tema Il costruttivismo sloveno e la critica d'arte⁴ da me tenuta durante l'incontro dei critici d'arte figurativa jugoslava a Počitelj. Fù allora che l'architetto Tonka Grgić si decise a cominciare col disegnare i progetti con l'aiuto delle foto ingrandite degli originali. Il lavoro è stato compiuto con molta solerzia nell'inverno 1977. L'architetto ha così elaborato i progetti per 15 oggetti dalla mostra lubianese del 1924 e da quella triestina del 1927; dalla mostra triestina secondo le fotografie riportate dalla rivista d'avanguardia Tank nel terzo numero. I problemi si sono presentati poi anche con i modellatori. Pochi erano pronti ad eseguire più di uno o due oggetti dopo averne visto i disegni. Si è offerto finalmente il diplomando della scuola per la modellazione bojan Maraž che, con l'aiuto di Bojan Maršič, ha elaborato nei mesi estivi del 1977 al museo d'Ildria tutti quegli oggetti possibili a realizzare con l'aiuto dei mezzi a disposizione. Sui colori degli oggetti e sull'aspetto esteriore di alcune particolarità ci si è consultati con lo stesso Černigoj e con l'architetto Spinčič, il quale è stato sempre pronto a venirci in aiuto. A lui e a tutti gli altri che hanno dimostrato un vero entusiasmo e del fervore nella preparazione del contenuto delle ricostruzioni spetta in questo luogo un particolare ringraziamento. Perciò non ci è parso di troppo a rappresentare, accanto alle foto originali degli oggetti degli anni 1924 e 1927 e alle loro ricostruzioni, anche il modo come queste venivano realizzate con il fine di promuovere altre imprese simili.

only vague memories of the mid twenties and later years and thus he is not a very reliable witness, and secondly, besides the reports of critics, only little is known about Černigoj's constructivist activity and it is impossible to say anything definite about the nature of his artistic endeavours because of the lack of his works. When years ago I encountered the problems connected with Černigoj³ – constructivism is otherwise not the main field of my research – I was the more excited by the revelation of the original photographs of Černigoj's works, from the exhibition in the gymnasium of the Technical secondary school at Ljubljana in 1924. I saw the same as a guest at the meeting in Ljubljana in 1973, at which the agreement should be reached about a more extensive retrospective exhibition of Avgust Černigoj as initiated by the town museum from Ildria. These photographs were presented by their author, architect Ivo Spinčič, and everybody present (Avgust Černigoj, Jurij Bavdaž, Aleksander Bassin and myself) was very impressed by them. In the very moment there came into existence the idea that the reproductions of the originals should be made after these photographs, that attempts should be made to find the originals from those years, and that this rather scarce part of the exhibition should be added the selection of such works which are related to Černigoj's early period. At that time nobody imagined how hard the way from the idea to its realization would be. On the one hand, it was hard to find the architect to make the designs for copies on the basis of photographs, and on the other we lacked profound knowledge of the background of this contribution of Černigoj. First tangible forms were given to these late in the Spring 1976, when I prepared a shorter paper dealing with Slovene constructivism and art criticism⁴ for the meeting of the Yugoslav critics of fine art at Počitelj and almost simultaneously talked the architect Tonka Grgić into preparing the designs on the basis of enlarged photographs of the originals. She carried out this work with exceptional zeal in winter 1977. She made designs for 15 objects from the exhibition in Ljubljana in 1924 and from the exhibition in Trieste in 1927; those from the exhibition in Trieste were made after the pictures as presented by the vanguard review Tank in its third issue. Also modellers presented problems. There were few who seeing the designs were ready to make more than one or two objects. Finally Bojan Maraž, a graduate from the School for design, helped by Cveto Maršič, made all those objects which could be made on the basis of presented materials in the Museum of Ildria in the summer months of the year 1977. With regard to the colours of these objects and some details we consulted Černigoj and architect Spinčič who was always willing to help. In this place sincere thanks should be expressed to him and to everybody who showed so much true enthusiasm in preparing the content part of the reconstruction. That is why we thought it worthwhile to exhibit not only the original photographs of the objects from 1924 and 1927 and their reconstructions, but also to present the process of the emerging of these reconstructions, also as an initiative for further similar actions.

Also the search for Černigoj's early originals requested much effort. The information in Slovene and foreign dailies that we are collecting the works for Černigoj's retrospective exhibition, and the request to

Černigojeve scenske in kostumske osnutke in druga dela iz let 1926 in 1928, ki jih je Delak ohranil. Ti tvorijo jedro izvornikov prvega dela razstave in nas prepričujejo, da Černigoj ni bil le konceptno nov in revolucionaren, temveč, da je bil hkrati izjemno več „obrtni“, kar spet povratno meče luč na vsa njegova dela iz tega časa.

Zdenki Delakovi in Slovenskemu gledališkemu muzeju gre torej zasluga za odkritje teh del in zahvala, da jih moremo videti na tej razstavi. Zahvaljujemo se tudi beograjskemu Muzeju sodobne umetnosti, da nam je posodil dve Černigojevi risbi in nasploh vsem tistim, ki jih nisem posebno omenjal, pa so kljub temu zaslužni, da je razstava pripravljena.

ČERNIGOJEV KONSTRUKTIVIZEM: DEJSTVA, INTERPRETACIJE

Černigojevo umetnostno delovanje v okviru termina konstruktivizem (takoj naj pripomnim, da je vseboval še druge primesi in zato sam izraz ne pomeni natanko tistega, kar običajno pomeni v evropskih okvirih) napoveduje pismo Srečka Kosovela Černigoju v München z datumom 7. januar 1924.⁵ V njem mu pesnik, s katerim sta se seznanila prek Srečkove sestre Karmelega, ki je tedaj študirala glasbo v Münchnu, piše, naj bi se ob vrnitvi v domovino nastanil najprej za kako leto na Primorskem, potem pa naj bi „bruhnili s celo vojsko slik v Ljubljano“. Černigoj je bil tedaj v Münchnu resnično na tem, da se vrne s svojih slikarskih študij, zakaj zaradi hude inflacije ni zmozel več stroškov za bivanje v Nemčiji. Finančna stiska mu je tudi onemogočila, da bi se mogel kaj več kot za dober semester zadržati na weimarskem Bauhausu proti koncu leta 1923, oziroma, kar se zdi po preiskanem še bolj verjetno, v letnem semestru leta 1924. Čeprav je bil na Bauhausu malo časa, je bilo njegovo bivanje tam izrednega pomena za njegovo prihodnjo usmeritev. Nanj sta odločilno vplivala Vasilij Kandinski in Laszlo Moholy-Nagy; ta dva sta mu dala največ pobud, a je hkrati vedel, kaj so delali drugi učitelji na Bauhausu v tem času (Walter Gropius, Paul Klee, Lyonel Feininger, Johannes Itten in drugi)⁶ in katere vse dejavnosti je ta šola zajemala. Zraven tega pa je bilo na šoli v tem času močno čutiti umetnostno vzdušje Berlina, kjer je tedaj bival eden vodilnih predstavnikov ruskega konstruktivizma El Lissitski, od katerega je malo pred tem (v zač.

nigojevih ranih radova, odnosno sam došao do podataka gde bi ih mogao naći. Tako me je dr. Zdenka Delak, udovica Ferda Delaka, uputila u Slovenski gledališki muzej u Ljubljani, kome je posle smrti svoga muža predala brojne Černigojeve scenografske i kostimske nacрте i druge radove iz 1926. i 1928. godine, koje je Delak sačuval. Oni predstavljaju jezgro originala prvog dela izložbe i uveravaju nas da je Černigoj bio ne samo konceptualno nov i revolucionaran, nego da je istovremeno bio i izuzetno vešt u „zanatu“, što opet retrospektivno baca svetlo na sve njegove radove toga vremena. Dakle, Zdenki Delak i Slovenskom gledališkom muzeju pripada zasluga za otkriće ovih radova i zahvalnost što ih možemo videti na ovoj izložbi. Takođe se zahvaljujemo i Muzeju savremene umetnosti iz Beograda što nam je pozajmio dva Černigojeva crteža i uopšte svima koje nisam posebice pomenio a koji su ipak zaslužni za to što je izložba pripremljena.

ČERNIGOJEV KONSTRUKTIVIZAM: ČINJENICE, INTERPRETACIJE

Černigojevo umetničko delovanje u okviru termina konstruktivizam (da odmah napomenem da je sadržavao i druge sastojke i zato sam izraz ne znači tačno ono što obično znači u evropskim okvirima) nagoveštava pismo Srečka Kosovela Černigoju u Minhen 7. januara 1924.⁵ U njemu mu pesnik, s kojim se upoznao preko Srečkove sestre Karmelega, koja je tada studirala muziku u Minhenu, piše da bi se po povratku u domovinu, prvo, za koju godinu nastanio u Slovenačkom primorju, a onda bi trebalo da „sa čitavom armijom slika jurne u Ljubljano“. Černigoj je tada u Minhenu stvarno nameravo da se vrati sa svojih slikarskih studija, jer zbog strašne inflacije nije imao dovoljno sredstava za boravak u Nemačkoj. Finansijske teškoće su mu takođe onemogućile da se više od jednog semestra zadrži u vajmarskom Bauhausu krajem 1923. godine, odnosno, što prema istraživanju izgleda još verovatnije, u letnjem semestru 1924. godine. Iako je u Bauhausu ostao malo vremena, njegov boravak tamo je bio od vanredna značaja za njegovu buduću orijentaciju. Na njega su odlučujuće uticali Vasilij Kandinski i Laslo Moholy-Nagy (Laszlo Moholy-Nagy); oni dvojica su mu dali najviše podstreka, a istovremeno je znao šta su radili i drugi učitelji u Bauhausu toga vremena (Walter Gropius, Paul Klee, Lyonel Feininger, Johannes Itten i drugi)⁶ i koje je sve delatnosti ta škola obuhvatala. Pored toga se u školi tada snažno osežala umetnička atmosfera Berlina gde je tada boravio jedan od vodećih predstavnika ruskog konstruktivizma El Lisitski

Molta fatica è venuta a costare anche la ricerca degli originali di opere iniziali di Černigoj. L'avviso sulla ricerca delle opere di Černigoj, pubblicato nei giornali sloveni e in quelli d'oltreconfine, e l'appello agli eventuali possessori di tali opere non hanno avuto alcun eco. È stato più per consiglio di alcuni conoscitori, come il defunto prof. Alfonz Gspan, che sono venuto in contatto con i possessori delle opere iniziali di Černigoj, oppure in possesso dei dati dove poterle trovare. La dott. Marija Delak, vedova di Ferdo Delak, mi ha indirizzato così al Museo teatrale sloveno, al quale essa donò dopo la morte del marito numerosi bozzetti scenici e costumografici ed altre opere degli anni 1926 e 1928, conservati da Delak. Essi rappresentano il nucleo degli originali della prima parte della mostra e ci convincono come Černigoj non fosse soltanto concettualmente nuovo e rivoluzionario, ma allo stesso tempo eccezionalmente pratico del „mestiere“, il che riflette la luce su tutti i suoi lavori di questo periodo. Spetta dunque a Dott. Zdenka Delak e al Museo teatrale sloveno il merito per la scoperta di queste opere il riconoscimento di poterle vedere in questa mostra. Ringraziamo pure il Museo dell'arte contemporanea di Belgrado per averci prestato due disegni di Černigoj e così pure tutti quelli, non menzionati in particolare, ma che hanno lo stesso qualche merito perchè la mostra abbia potuto essere allestita.

IL COSTRUTTIVISMO DI ČERNIGOJ: I FATTI, LE INTERPRETAZIONI

L'attività artistica di Černigoj nell'ambito del termine costruttivismo (devo aggiungere prontamente che esso conteneva anche altre aggiunte e perciò l'espressione non significa esattamente quello s'intende abitualmente negli ambienti europei) viene annunciata dalla lettera di Srečko Kosovel a Černigoj, che si trovava a Monaco di Baviera, datata il 7 gennaio 1924.⁵ In essa il poeta, con il quale Černigoj fece conoscenza per via della sorella di Srečko, Karmela, studentessa di musica a Monaco, gli scrive di sistemarsi dapprima per qualche anno nel Litorale al ritorno dagli studi, e poi di „fare irruzione a Ljubljana con un'armata di quadri“. Allora Černigoj stava davvero per far ritorno dagli studi di arti figurative a Monaco, poichè a causa dell'inflazione non era più in grado di sopportare le spese per vivere in Germania. Le strette finanziarie gli resero impossibile di trattenersi più di un semestre al Bauhaus di Weimar verso la fine dell'anno 1923 o più verosimilmente, secondo i dati avuti nella ricerca, durante il semestre estivo del 1924. Nonostante avesse trascorso un periodo abbastanza breve al Bauhaus, esso è d'una importanza eccezionale per il suo indirizzamento successivo. Un'influenza decisiva ebbero su di lui Vasilij Kandinski e Laszlo Moholy-Nagy; i due gli diedero numerosi incitamenti, anche se allo stesso tempo era a conoscenza che cosa facessero gli altri maestri al Bauhaus di questo periodo (Walter Gropius, Paul Klee, Lyonel Feininger, Johannes Itten ed altri)⁶ e quali fossero le attività di

potential owners of his works to inform us were answered by nobody. Guided by some authorities, as the late professor Alfonz Gspan, I came in touch with some owners of Černigoj's early works, or rather information where to find them. Thus Dr. Zdenka Delak, the widow of Ferdo Delak, sent me to the Slovene Theatrical Museum, where, after the death of his husband, she had given numerous designs made by Černigoj for scenery and costumes and other works from the years 1926 to 1928, preserved by Mr. Delak. These form the core of the originals of the first part of the exhibition and persuade us that Černigoj was not new and revolutionary from the point of view of his concepts only but was rather, at the same time, an exceptional master of the art. And this in turn sheds light on all his works from that period. Thanks for the discovery of these works and for our being able to see them at this exhibition are due to Marija Delak and the Slovene Theatrical Museum. We would also like to thank to the Museum of Contemporary Art at Belgrade for lending us two of Černigoj's drawings, and to everybody whom I have not mentioned by name and who have contributed to the preparation of this exhibition.

ČERNIGOJ'S CONSTRUCTIVISM: FACTS AND INTERPRETATIONS

Černigoj's artistic activities within the framework of the term constructivism (I should add here that including also other elements this term does not mean exactly what it usually means within the European context) are anticipated by the letter of Srečko Kosovel to Černigoj in Munich, dated on January 7th, 1924.⁵ In it the poet — who had become acquainted with Černigoj through his sister Karmela Kosovel, then studying music at Munich — writes that at his return home he should first settle down for a year in Primorska and then „burst into Ljubljana with a whole army of paintings“. At that time Černigoj was really in Munich on the point of returning from his painting studies, since he could no longer afford the expenses of his stay in Germany because of the growing inflation. Financial shortage also made it impossible for him to spend more than one semester at Bauhaus in Weimar towards the end of 1923, or rather, what after close examination appears even more probable, in the summer semester of 1924. Even though he spent only a short time at Bauhaus, this stay was of exceptional importance for his later direction. He was decisively influenced by Wassily Kandinsky and László Moholy-Nagy; from these two men he received most initiative, but he also knew what other teachers of Bauhaus were doing at that time (Walter Gropius, Paul Klee, Lyonel Feininger, Johannes Itten and others)⁶ and what activities were covered by that school. Besides this, the artistic atmosphere of Berlin was

l. 1923) prihajal na Bauhaus Moholy–Nagy. Pa tudi Černigoj sam je prispel do Berlina, kjer se je poleg drugega seznanil tudi s Piscatorjevimi gledališčem.⁷ Naposled je minilo komaj tri leta od „Realističnega manifesta“ Nauma Gaba in Antoina Pevsnerja in izjave produktivističnega dela ruskih konstruktivistov, zbranih okrog Vladimira Tatlina in nič več kot 7 let od objave „Dadaističnega manifesta“.⁸ Vse to in poznavanje italijanskega futurizma, ki ga je spoznal že v času, ko je opravil izpit na Bolognski akademiji (1920–1922) ter poznejši stik z Zenitizmom⁹ je oblikovalo Černigojevo izvirno inačico konstruktivizma, ki jo je predstavil prvič v Ljubljani leta 1924 ter jo razvijal nekako do začetka leta 1929.

Kdaj natanko je Černigoj prispel v Ljubljano, še ni ugotovljeno. Vzrok, da ni šel v rodni Trst, je tičal pri Srečku Kosovelu, ki ga je spoznal prek pisem. Kot pripoveduje Černigoj sam,¹⁰ ga je pritegnila pesnikova izredno zanimiva in borbena osebnost in je ostal v Ljubljani, o čemer pesniku ni govoril. A tudi sicer ni nameraval v Trst, dokler, navajajoč isti vir, ne izpelje v Ljubljani revolucije. S precej verjetnosti domnevam, da je bil pozno spomladi leta 1924 Černigoj že v Ljubljani. Kot mi je sam še pred kratkim zatrdil (4. 10. 1977 v Sežani) je stanoval najprej na Gosposki ulici št. 6 (tam ga je obiskal arhitekt Jože Plečnik), pozneje pa, kot piše o tem Alfonz Gspan¹¹ in kot to potrjuje tudi arhitekt Ivo Spinčič, je bival v leseni uti nad Grubarjevimi prekopom pri hiši Za gradom 3, kjer je imel zasebno „Šolo za arhitekturo“ in kamor so zahajali Kosovel, Gspan, Spinčič in še nekateri poznejši učenci s TSS kot Zorko Lah, Jože Mesar in drugi, vsega, kot se spominja gosopodinja, ki je oddajala te prostore, okrog 30 ljudi.

V Ljubljani dela ni takoj našel in se je s težavo prebijal. Černigoj se spominja, da mu je nadškof Anton Bonaventura Jeglič dovolil, da je smel prihajati v škofijo na kosilo.

Po vsej priliki je takoj, ko je prispel v Ljubljano, začel sestavljati svoje objekte iz najrazličnejših gradiv: lesa, lepenke, mavca, stekla, odpadlih kovinskih delov itd. pač v duhu tega, kar je videl na Bauhausu in kar je poskušal že pred tem v Munchnu, kot spričuje Kosovelova sestra Karmela, s katero se je Černigoj tam družil.¹² Zaradi stiske, ki jo je trpel po prihodu v Ljubljano, mu je gotovo prišlo prav povabilo Srečka Kosovela, naj pride v poletnih počitnicah leta 1924 k njim domov v Tomaj. Černigoj je preživel cel mesec pri Kosovelovih in v tem času naslikal oljni portret mladega pesnika. To se moralo dogajati junija, najpozneje julija 1924. Černigoj se je potem vrnil v Ljubljano. Že prej ali v tem času se je povezal z vodstvom Tehniške srednje šole (ravnatelj je bil v tem času Leo Novak), a še verjetneje s profesorji privatne slikarske šole Probuda, med katerimi so nekateri stalno poučevali na Tehniški srednji šoli in ki je med počitnicami prirejala razstave učiteljev in učencev Probude v telovadnici te šole. Zanimala ga je predvsem možnost nastopiti s svojimi deli in zdi se, da je bila telovadnica najprimernejša (in morda zanj tudi najcenejša) pot do občinstva. V času ljubljanskega velesajma (15.–25. avgusta 1924) je torej priredil svojo „prvo konstruktivistično razstavo“. Sodeč po edinem izčrpnem poročilu o razstavi¹³ in po 9 ohranjenih fotografijah, ki jih je napravil Ivo Spinčič, razstava nikakor ni bila zgolj umetnostno dejanje. Bila je tako po predstav-

(Lissitski) od koga je malo pre toga (početkom 1923. g.) u Bauhaus došao Moholi–Nađ. Pa i sam Černigoj je stigao do Berlina gde se pored ostalog upoznao i sa Piskatorovim (Piscator) pozorištem.⁷ Najzad su prošle tek tri godine od „Realističnog manifesta“ Nauma Gaba i Antoina Pevsnera i izjave produktivističkog dela ruskih konstruktivista okupljenih oko Vladimira Tatlina i ništa više od 7 godina od objave „Dadaističkog manifesta“.⁸ Sve to i poznavanje italijanskog futurizma, koga je upoznao još tokom studija na Bolonjskoj akademiji (1920–1922) i docnije veza sa zenitizmom⁹ formiralo je Černigojevu izvirnu varijantu konstruktivizma koju je prvi put predstavio u Ljubljani 1924. godine i razvijao je negde do početka godine 1929.

Još nije utvrđeno kad je stvarno Černigoj stigao u Ljubljanu. Uzrok što nije otišao u rodni mu Trst bio je Srečko Kosovel koga je upoznao preko pisama. Sam Černigoj pripoveda¹⁰ da ga je privukla pesnikova vanredno zanimljiva i borbena ličnost i zato je ostao u Ljubljani iako o tome pesniku nije govorio. A i inače u Trst nije nameravo sve dok, navodeći isti izvor, u Ljubljani ne izvede revoluciju. Sa dosta verovatnoće pretpostavljam da je pozno u proleće 1924. godine Černigoj već bio u Ljubljani. Kako mi je nedavno (4. 10. 1977 u Sežani) sam pričao, prvo je stanovao u Gosposkoj ulici br. 6 (tu ga je posetio arhitekt Jože Plečnik), a docnije je, kako piše Alfonz Gspan,¹¹ a to potvrđuje i arhitekt Ivo Spinčič, boravio u drvenoj kućici više Gruberova kanala kraj kuće Za gradom 3, gde je imao privatnu „Školu za arhitekturo“ i gde su dolazili Kosovel, Gspan, Spinčič i još neki njegovi docniji učenici iz TSS, kao Zorko Lah, Jože Mesar, i drugi, svega, prema sećanju gazdarice koja je iznajmljivala te prostorije, oko 30 ljudi.

U Ljubljani se nije mogao odmah zaposliti i teško se probijao. Černigoj se seća da mu je nadbiskup Anton Bonaventura Jeglič dozvolio da može dolaziti na ručak u biskupiju.

Po svoj prilici je odmah po dolasku u Ljubljanu počeo da svoje objekte sastavlja od najraznovrsnijeg gradiva: drveta, kartona, gipsa, stakla, odbačenih metalnih delova itd. u duhu onog što je video u Bauhausu i što je još pre pokušavao u Minhenu, kako nam to svedoči Kosovelova sestra Karmela s kojom se Černigoj družio u Minhenu.¹² Zbog oskudice koju je podnosio po dolasku u Ljubljanu svakako mu je dobro došao poziv Srečka Kosovela da preko letnjih ferija 1924. godine dođe k njima u Tomaj. Černigoj je kod Kosovelovih proveo mesec dana i u to vreme izradio uljani portret mladog pesnika. To je moralo biti juna ili, najkasnije, jula 1924. godine. Zatim se Černigoj vratio u Ljubljanu. U to vreme se, a možda i ranije, povezao sa vodstvom Tehničke srednje škole (tada je direktor iste bio Leo Novak), a još verovatnije s profesorima privatne slikarske škole Probuda od kojih su neki stalno predavali u Tehničkoj srednjoj školi, koja je za vreme ferija priređivala izložbe učitelja i učenika Probude u vežbaonici te škole. Njega je pre svega zanimala mogućnost nastupanja sa svojim radovima i, izgleda, vežbaonica je bila najpodesnija (a možda za njega i najjeftiniji) put do publike. I on je za vreme ljubljanskog velesajma (15. do 25. avgusta 1924.), dakle, priredio svoju „prvu konstruktivističku izložbu“. Zaključujući prema jedinom iscrpnom izveštaju o izložbi¹³ i sačuvanim (9) fotografijama Iva

questa scuola. In questo periodo si poteva sentire pure l'atmosfera artistica di Berlino dove allora viveva uno dei principali esponenti del costruttivismo russo El Lissitski dal quale era appena giunto al Bauhaus (all'inizio del 1923) Moholy-Nagy. Černigoj stesso arrivò fino a Berlino dove fra l'altro venne a conoscenza del teatro di Piscator.⁷ Infine erano passati appena tre anni dal „Manifesto realistico“ di Naum Gabo e di Antoine Pevsner e dalla dichiarazione del lavoro costruttivistico dei costruttivisti russi, riuniti attorno a Vladimir Tatlin, e non più di 7 anni dalla pubblicazione del „Manifesto dadaista“.⁸ Tutto ciò accanto alla conoscenza del futurismo italiano, incontrato da Černigoj durante gli studi all'Accademia Bolognese (1920-22) e un successivo contatto con lo Zenitismo,⁹ formò la variante originale del costruttivismo di Černigoj, da lui presentata per la prima volta a Ljubljana nel 1924, e sviluppata successivamente fino all'inizio del 1929. Non è accertato quando precisamente Černigoj giunse a Ljubljana. La ragione per cui egli non andò nella natia Trieste va cercata presso Kosovel, conosciuto attraverso la corrispondenza. Come racconta lo stesso Černigoj,¹⁰ egli fu attirato dalla personalità del poeta, eccezionalmente interessante e battagliera, e fu così che rimase a Ljubljana, anche se non ne parlava al poeta. Del resto non aveva intenzione di raggiungere Trieste finché, sempre citando la stessa fonte, non avrebbe attuato la rivoluzione a Ljubljana. Presuppongo, con molta probabilità, che egli fosse a Ljubljana già nella tarda primavera del 1924. Egli stesso mi ha confermato non molto tempo fa (il 4/10-1977 a Sežana) che alloggiò dapprima nella Gosposka ulica al numero 6 (dove ricevette la visita di Jože Plečnik), e più tardi, come ne scrive Alfonz Gspan e viene confermato pure dall'architetto Ivo Spinčič, abitò in una baracca di legno sopra il canale di Grubar vicino alla casa Za gradom 3, nella quale operava la „Scuola d'architettura“ privata e dove si riunivano Kosovel, Gspan, Spinčič e alcuni suoi allievi della Scuola tecnica come Zorko Lah, Jože Mesar ed altri, in tutto, come viene ricordato dalla padrona di casa, che affittava i locali, una trentina di persone. A Ljubljana non trovò lavoro subito e così faceva fatica a sopravvivere. Černigoj ricorda che gli fu concesso dall'arcivescovo Anton Bonaventura di venire a pranzo all'episcopato.

Subito dopo l'arrivo a Lubiana egli cominciò a elaborare i suoi oggetti da i più diversi materiali: di legno, di cartone, di gesso, di vetro, dagli scarti di materiale metallico, cioè nello spirito di ciò che aveva visto al Bauhaus e aveva già tentato a Monaco, come viene confermato dalla sorella di Kosovel Karmela, con la quale in quella città aveva avuto delle relazioni.¹² Vista la miseria, in cui viveva dopo l'arrivo a Lubiana, gli fu benvenuto l'invito di Srečko Kosovel di recarsi nelle vacanze estive del 1924 a casa sua a Tomaj. Černigoj trascorse un mese intero dai Kosovel e durante questo periodo dipinse un ritratto a olio del giovane poeta. Questo doveva svolgersi in giugno, al massimo in luglio del 1924, dopodiché Černigoj fece ritorno a Lubiana. Forse già prima, o in questo periodo si mise in contatto con l'amministrazione della Scuola tecnica (di cui il direttore era allora Leo Novak), o ancor più probabilmente con i professori della scuola d'arte figurativa privata Probuda, fra i quali alcuni erano professori ordinari della Scuola tecnica la quale usava

strongly felt in this school at that time, Berlin was then the residence of one of the leading Russian constructivists El Lissitski from whom Moholy-Nagy had come to Bauhaus (at the beginning of 1923). Černigoj himself also reached Berlin where he, among other things, met also Piscator's theatre.⁷ At that time only three years had passed since the „Realist manifesto“ of Naum Gabo and Antoine Pevsner and the statement of the productivist part of the Russian constructivists gathered around Vladimir Tatlin, and no more than seven years from the publication of the „Dadaist manifesto“.⁸ All this together with his knowledge of Italian futurism, encountered already in the time of his studies at the Academy of Bologna (1920-1922), and later contacts with „Zenithism“⁹ formed Černigoj's original variant of constructivism, first presented in Ljubljana in 1924 and further developed somehow by the beginning of the year 1929. It has not been established yet when exactly Černigoj came to Ljubljana. The reason for not going to native Trieste was to be found in Srečko Kosovel whom he had come to know through letters. According to Černigoj's¹⁰ narration he was attracted by the poet's most interesting and combative personality and so he remained in Ljubljana, though he did not speak about this with the poet. Also otherwise he did not plan to go to Trieste - according to the same source, before carrying out the revolution in Ljubljana. With high probability I assume that in late spring 1924 Černigoj was already in Ljubljana. As he told me a short time ago (on 4th October 1977 in Sežana) he first lived in Gosposka ulica 6 (where he was visited by architect Jože Plečnik), and later on, as described by Alfonz Gspan¹¹ and confirmed also by architect Ivo Spinčič, in a wood hut over Grubar's canal at the house Za gradom 3, where he had a private „School in architecture“ and where he was visited by Kosovel, Gspan, Spinčič and some of his later pupils from the Technical Secondary School, as for instance Zorko Lah, Jože Mesar and others, altogether some 30 people, according to the memory of his land lady.

At first he did not find work in Ljubljana and thus he had difficulty in making both ends meet. Černigoj remembers that archbishop Anton Bonaventura Jeglič permitted him to come for lunch to episcopate.

Having come to Ljubljana, Černigoj obviously immediately began to compose his objects from various materials: wood, pasteboard, plaster, glass, waste metal, etc, in the spirit of what he had seen at Bauhaus and previously attempted in Munich, as stated by Kosovel's sister Karmela with whom he associated.¹² Because of the shortage endured after his arrival to Ljubljana, the invitation of Srečko Kosovel to spend the summer 1924 at his home in Tomaj was certainly most welcome. Černigoj spent a full month with the Kosovels and during this time made a portrait of the young poet in oil. This must have been in June, at the latest July 1924. Then Černigoj returned to Ljubljana. In this time or even earlier he established contacts with the management of the Technical Secondary School (Leo Novak was the principal at that time), and even more likely, with the professors of the private painting school Probuda some of which taught permanently at the Technical Secondary School

ljenem gradivu kot po številnih parolah in sami ureditvi ambienta umetnostno-politična provokacija in izziv dokaj literarno obarvanemu, četudi radikalnemu ekspresionizmu, ki je tadaj obvladoval pretežni del mlajše slovenske umetnosti in užival pri strokovni kritiki tudi izrazito podporo. Veliki napisi so opozarjali (nekateri so bili postavljeni na glavo): „Kapital je tatvina, Izobrazba delavca in kmeta je nujno potrebna, Napredek mehanicizma pomeni razdelitev lastnine, Umetnik mora postati inženir, inženir mora postati umetnik“ itd. Razstavljeni so bili posamezni deli strojev, motorno kolo (ki si ga je sposodil), delavska obleka ameriškega delavca in naposled konstruktivistična dela. Na Spinčičevih fotografijah jih je mogoče razločiti 10 in razvrstiti bi jih mogli v tri skupine: arhitekturne kompozicije (makete stavb), reliefi (gre za tatlinovske „kontra-reliefe“) in skulpture. Po pripovedovanju Černigoja in Spinčiča so bili objekti živo pobarvani; prevladovali sta rdeča in črna barva (bauhausovski kolorit).

Kar zadeva arhitekturne makete, so bile to v osnovi konstruktivistične. Značilne zanje so ravne ploskve s strogimi režnimi okenskimi in vratnih odprtih, v razporejanju mas pa so izrazito dinamične, včasih celo drzneje, kot bi jih mogli v tem času videti na Bauhausu ali pri nekaterih ruskih konstruktivistih. Vsebujejo namreč nekatere prvine (ploskve, oprte ob eni sami stranici, prostornine na visokih nosilcih itd.), ki bi jih bilo v tem času težko ali sploh nemogoče realizirati v velikih razsežnostih in so bile torej fantazijskega značaja. V tem pogledu se posebej odlikujeta objekta, označena z napisoma „Wien KOLIN“ in „KLINIKA“, ki bi jima v bogastvu in drznosti prostorske plastike našli primere izključno zunaj naših meja v najbolj dejavnih umetnostnih centrih Nemčije in Rusije. Pri reliefih, označenih z narobe postavljenim „g“ ter počez prerezano besedo „jublj“ je šlo Černigoju za ritmično razgibavanje ploskve z abstraktnimi liki kot ploskimi pravokotniki, nagubanimi površinami, kvadri, krožnimi in stožčastimi izseki ter tipografijo. Navadno je določen element dajal kompoziciji izrazitejši poudarek, ji določal točko ravnotežja v sicer asimetričnih ureditvah. Od pojma reliefa se je najbolj oddaljil relief, ki je z majhno konstrukcijo in s poševno izraslim dolgim kvadrom odločno posegel v prostor in ga razgibal.

Njegove skulpture so bile nekakšna sinteza arhitekturnih detajlov, polkrožnih in bolj zapletenih izrezov, profilov in sestavov, žic in opor, tipografije in, kar daje celoti posebno razsežnost, ki je za Černigoja značilna: skulpture so vsebovale vrsto „konkretnih“ predmetov, kot so bili razni pokrovčki, ohišja budilk, malih krožnikov in drugega, ki jih je Černigoj našel med odpadlim gradivom. Nekateri skulpture so bile abstraktne, druge pa so na konstruktivistični način interpretirale človeško figuro. Ena izmed skulptur je bila označena z „EL“ in upravičeno lahko domnevamo, da gre za delo, posvečeno Elu Lissitskemu, nemara za njegov „portret“ ali „alegorijo“.

Kljub temu, da je bila razstava na Tehniški šoli in je bila namenjena ožjemu krogu občinstva, je delovala kot eksploziv. Černigoj se spominja,¹⁴ da je na razstavo privihral Izidor Cankar s svojimi študenti in grmel nad njim češ, kaj si drzne. Dogodek ni šel mimo študentov arhitekture pri Jožetu Plečniku. Arhitekt Jaroslav Černigoj se spominja,¹⁵ da jih je Plečnik opozoril na Černigoja z besedami: „V

Spinčiča, izložba nikako nije predstavljala isključivo umetnički čin. Predstavljenim gradivom, kao i brojnim parolama i samim uređenjem ambijenta, predstavljala je umetničko-političku provokaciju i izazov prilično literarno obojenom, iako radikalnom ekspresionizmu koji je tada obuhvatao pretežni deo mlađe slovenačke umetnosti i kod stručne kritike uživao takođe izrazitu podršku. Veliki napisi (od kojih su neki bili naopačke obrnuti) su upozoravali: „Kapital je krađa“, „Obrazovanje radnika i seljaka je neophodno“, „Napredak mehanicizma znači podelu vlasništva“, „Umetnik treba da postane inženjer, inženjer treba da postane umetnik“ itd. Bili su izloženi pojedini delovi mašina, motorni točak (iznajmljen), radnička odeća američkog radnika i, najzad, konstruktivistički radovi. Na Spinčičevih fotografijama ih je moguće razbrati 10 i svrstati u tri grupe: (arhitektonske kompozicije (makete zgradba) reliefi (radi se o tatlinovskim „kontrareljefima“) i skulpture. Objekti su, prema pripovedanju Černigoja i Spinčiča, bili živahno obojeni: preovladavale su crvena i crna boja (bauhausovski kolorit).

Što se tiče arhitektonskih maketa, one su, uglavnom, bile konstruktivistične. Za njih su karakteristične ravne površine sa strogim razrezima otvora prozora i vrata, a u raspoređivanju masa su izrazito dinamične, ponekad čak i smelije nego što su se tada mogle videti u Bauhausu ili kod izvesnih ruskih konstruktivista. One, naime, sadrže izvesne elemente (površine oslonjene na jednu jedinu stranicu, zapremnine na visokim nosačima itd) koje je u ono vreme bilo teško ili uopšte nemoguće realizovati u velikim dimenzijama i zato su, dakle, bile fantazionog karaktera. U tom smislu se posebno odlikuju objekti označeni napisima „Wien KOLIN“ i „KLINIKA“, kojima bi se po bogatstvu i smelosti prostorske plastike poređenja mogla naći isključivo izvan naših granica u najaktivnijim umetničkim centrima Nemačke i Rusije. Kod reljefa označenih naopačke postavljenim „g“ i popreko presečenom rečju „jublj“ se Černigoju radilo o ritmičkom oživljavanju površine apstraktnim likovima, kao što su pljosnati pravougaonici, namreškane površine, kvadri, okrugli i kupasti iseći i tipografija. Obično je određeni element davao kompoziciji izrazitiji akcent i određivao joj tačku ravnoteže u inače asimetričnim uređenjima. Od pojma reljef se najviše udaljio reljef koji je malenom konstrukcijom i koso izraslim dugačkim kvadrom odlučno delovao i oživljavao prostor.

Njegove skulpture so predstavljale neku sintezu arhitektonskih detalja polukružnih i zamršenijih isečaka, profila i sastava, žica i oslonaca, tipografije i, što celini daje posebnu dimenziju koja je karakteristična za Černigoja: skulpture su sadržavale niz „konkretnih“ predmeta, kao što su bili razni poklopčići, kućište budilnika, tanjirića i drugog, što je Černigoj našao u odbačenom gradivu. Jedne skulpture su bile apstraktne, dok su druge na konstruktivistički način interpretirale ljudsku figuru. Jedna od njih bila je označena sa „EL“ i opravdano se može pretpostaviti da se radi o radu posvećenom Elu Lissitskom, možda o njegovom „portretu“ ili „alegoriji“.

Uprkos tome što je izložba priređena u Tehničkoj školi i bila namenjena užem posetilaca, delovala je poput eksploziva. Černigoj se seća¹⁴ da je na izložbu dojurio Izidor Cankar sa svojim studentima i ljutito mu govorio šta se to usuđuje. Događaj nije mimoišao

ad allestire durante le vacanze delle mostre dei maestri e degli allievi di Probuda nella palestra scolastica. Era interessato soprattutto alla possibilità di presentare le proprie opere e pare che la palestra scolastica fosse la via più conveniente (e forse per lui anche la meno cara) per raggiungere il pubblico. Nel periodo della fiera ljubianese (dal 15 al 25 agosto 1924) organizzò dunque la sua „prima mostra costruttivistica“. Giudicando dall'unico rapporto esauriente sulla mostra e dalle 9 fotografie conservatesi, scattate da Ivo Spinčič, la mostra non rappresentava soltanto una manifestazione artistica. Essa era, tanto per il materiale esposto, quanto per la sistemazione dell'ambiente, una vera provocazione artisticopolitica e una sfida all'espressionismo letterario, anche se radicale, il quale dominava nella parte più giovane dell'arte slovena e godeva pure di uno spiccato sostegno presso i critici specializzati.

Le scritte enormi (alcune poste alla rovescia) avvertivano: „Il capitale è un furto; L'istruzione del lavoratore e del contadino è una cosa necessaria, Il progresso del meccanicismo significa la spartizione della proprietà, L'artista deve diventare ingegnere, l'ingegnere deve diventare artista“, ecc. Erano esposti dei pezzi singoli di macchinari, una motocicletta (presa in prestito dall'autore), una tuta da lavoro di un lavoratore americano e infine le opere costruttivistiche. Sulle fotografie riprese da Spinčič se ne possono distinguere 10, che potrebbero essere classificate in tre gruppi: le composizioni architettoniche (edifici in miniatura), i rilievi (si tratta di „controrilievi“ tatlinici) e le sculture. Secondo come raccontano Černigoj e Spinčič gli oggetti erano dipinti in colori vivaci; i colori dominanti erano il rosso e il nero (il colorito di Bauhaus).

Per quanto concerne le composizioni architettoniche erano anch'esse in essenza costruttivistiche. Tipiche sono le loro superfici lisce con delle fessure per le aperture delle porte e delle finestre, nella distribuzione delle masse sono invece spiccatamente dinamiche, talvolta perfino più audaci di quelle che si potevano vedere in quest'epoca al Bauhaus o presso alcuni altri costruttivisti russi. Infatti contengono alcuni degli elementi (elle superfici, aperte da un lato solo, dei locali su dei pilastri altissimi, ecc.) difficili o perfino impossibili a essere realizzati in quel periodo in dimensioni enormi e dunque di carattere fantasioso. Da questo punto di vista si distinguono particolarmente due oggetti, contrassegnati con la scritta „Wien KOLIN“ e „KLINICA“ i quali potrebbero essere paragonati per ricchezza e audacia di plasticità dello spazio solo ad esemplari, creati all'infuori dei nostri confini, nei centri artistici più attivi della Germania e della Russia. Con i due rilievi, contrassegnati con una „g“ rovesciata e la parola „jublj“ tagliata orizzontalmente per metà, Černigoj ha voluto rappresentare un movimento ritmico della superficie con delle figure astratte come i rettangoli piatti, le superfici increspate, i quadri, i settori circolari e coniformi e la tipografia. Di solito un determinato elemento rendeva alla composizione un accento più spiccato, ne determinava il centro di gravità nelle sistemazioni che erano del resto assimetriche. Il più si era allontanato dal concetto di rilievo quello che con una costruzione piccola e con un quadro inclinato e protuberante s'inseriva in un modo decisivo nello spazio e riusciva ad agitarlo.

which, in the time of holidays, organized exhibitions of the professors and students of Probuda in its gymnasium. He was above all interested in the possibilities of showing his works, and the gymnasium seems to have been the most appropriate (and for him also the cheapest) way to the public. In the time of the fair of Ljubljana (August the 15th to 25th, 1924) he had his first „constructivist exhibition“. Judging on the basis of the only extensive report¹³ and the nine preserved photographs made by Ivo Spinčič, this exhibition was by no means a mere artistic event. Both, by the presented materials and by numerous slogans, and also by the arrangement of ambiente it was an artistic and political provocation and a challenge to the literary coloured even though radical expressionism which at that time governed most of the Slovene younger art and enjoyed the support of criticism. Big inscriptions (some of them turned upside down) warned: „Capital is a theft, The education of workers and peasants is necessary, The progress of mechanicism means the distribution of property, Artists must become engineers, engineers must become artists“, and similar. Individual parts of machines, a moto-cycle (which he borrowed), and overalls of an American worker were exhibited along with constructivist works. On Spinčič's photographs ten such works can be distinguished and placed into three groups: architectural compositions (maquettes for buildings), reliefs (counter-reliefs after Tatlin) and sculptures. According to the statements of Černigoj and Spinčič these objects were painted with bright colours; red and black (typical Bauhaus colours) predominated.

The architectural maquettes were constructivist in basis only. They were characterized by plain surfaces with severe gaps for windows and doors, whereas they were outstandingly dynamic as regards the disposition of masses, and some times even more bold than those seen at Bauhaus of that time or with some Russian constructivists. They contained certain elements (surfaces open on one side only, volumes supported by high carriers, etc.) which would be hard or even impossible to realize at that time in bigger dimensions, thus they had an imaginary character. In this respect two objects designated with „Vienna KOLIN“ and „KLINICA“ are of outstanding distinction; in their richness and boldness of spatial plastic they could be compared only to the achievements outside our country in the most active art centres of Germany and Russia. In his reliefs, designated by a „g“ turned upside down and a cross-cut word „jublj“, Černigoj was concerned with rhythmical movement of the surface by abstract forms like flat rectangles, folded up surfaces, squares, circular and coned cuttings and typography. A certain element usually gave the composition a more explicit emphasis, determined its equilibrium point in otherwise asymmetric arrangements. The relief which with its small construction and obliquely growing long square reaches out and stirs up the space moves farthest away from the concept of relief.

Černigoj's sculptures were a kind of synthesis of architectural details, semicircular and more complex cuttings, profiles and compositions, wires and props, and typography; these sculptures contained several „concrete“ objects, as various covers, the outside of alarm-clocks, small plates and other things found by Černigoj among waste

Ljubljani živi en čuden človek, ki pa zna čudovito lepo risati." Zato se ni zgolj po naključju ohranilo Černigojevo vabilo na poletno risarsko šolo v okviru Probude na Tehniški srednji šoli (po vsej priliki za julij leta 1925) v arhivu Ognjišča akademikov arhitektov.¹⁶

V času, ko je bila razstava odprta, o njej ni bilo poročil, pa tudi pozneje se je strokovna kritika, kot rečeno, pretežno naklonjena ekspresionizmu, ogibala sodb o tej razstavi. Kritički molk je bil zgovoren: Černigoj je prinašal tako v umetnostnem kot v idejnem oziru toliko novosti, da bi morala kritika po eni strani temeljito preoblikovati svoje kritičke sheme, v katerih je logično uspeval samo ekspresionizem (Cankar—Stelè—Ložar), po drugi strani pa bi se morala neogibno spopasti s samim sporočilom te razstave, to je s konstruktivizmom kot vidikom „proletkulta“, z idejami o kolektivizaciji v umetnosti itd. ter s političnimi in ideološkimi prvinami, ki jih je vseboval ta vidik, česar pa v tem trenutku ni bila voljna storiti. Pisanja kritike se je lotil Stane Melihar v omenjenem zapisu v Zapiskih delavsko—kmečke matice. Melihar je bil tudi sam pripadnik idejne skupine, ki bi jo mogli zelo splošno označiti za skupino mladih levih intelektualcev. Vanjo so sodili ljudje „levičarskih“, a med seboj precej različnih si nazorov kot Kosovel, Černigoj, Bratko Kreft, Vladimir Martelanc in mnogi drugi. Melihar se ji je bližal natančno s tistega stališča, iz katerega je razstava s svojo hoteno improviziranostjo, s parolami, z izdelki za enkratno rabo ipd. izhajala: ocenjeval jo je kot prikaz umetnosti v službi neke ideje, konkretno revolucije v umetnosti, kakor se je tedaj v resnici odvijala v ruski umetnosti. Iz Černigojevih parol je razbiral njegovo hotenje po razodtjivosti človeka in njegovega dela, iz del pa izluščil trojni pomen njegovega gibanja: plakatni, pedagoški in komercialni. Najpomembnejši in najstvarnejši se mu je zdel pedagoški pomen konstruktivizma: „Navajati deco in mladega človeka na povsem samostojno konstruiranje modela (ov), ki živi samo v fantaziji, vcepiti mu ljubezen do materiala, s katerim morebiti dnevno v tovarni operira in seznaniti ga z vsemi lastnostmi tega materiala, pa najsi bo že les, železo, glina, papir ali karkoli drugega — to je tako lepa in res življenjska naloga šole, da je povsem gotovo, da je buržuazija ne sprejme v svoj učni načrt“. Slabo stran konstruktivizma je videl v njegovi abstraktnosti (zaradi nekomunikativnosti), Černigoju samem pa je očital premajhno samoniklost zasnutkov v primeri z ruskimi izdelki, ki so Meliharja povsem prevzeli, ko jih je videl na neki razstavi ruske umetnosti. Kot alternativo abstraktnosti angažiranega konstruktivizma je Melihar predlagal angažirano figuraliko, kakršno je v tem času gojil Georg Grosz. Ta se mu je zdela primernejša zaradi njenega velikega vpliva na množice in je obžaloval, da med Slovenci Fran Tratnik in Venó Pilon nista šla po Groszovih stopinjah. Iz Meliharjevega poročila nadalje razberemo, da je Černigoj že imel okrog sebe „šolo“, nekaj privržencev in da je zgodaj leta 1925 prišel v stik z Novim odrom, katerega duhovni oče je bil Ferdo Delak.

Srečanje Černigoja z Delakom je bilo pomembno za razvoj konstruktivizma in sploh za razvoj modernih umetnostnih prijemov tako na likovnem področju kot v besedni umetnosti in še posebno v gledališču. Odslej je njuna pot potekala večkrat vzporedno od njunega skupnega manifesta v reviji Mladina leta 1926,¹⁷ mimo skupne

studente arhitekture Joža Plečnika. Arhitekt Jaroslav Černigoj se seča¹⁵ da ih je Plečnik na Černigoja upozorilo rečima: „U Ljubljani živi čudnovat čovek koji ume čudեսno lepo da crta“. Zato se nije samo slučajno sačuvala Černigojeva pozivnica u letnju školu crtanja u okviru Probude u Tehničkoj srednjoj školi (verovatno za jul 1925. godine) u arhivi „Ognjišča akademikov arhitektov“.¹⁶

Dok je izložba bila otvorena, o njoj nije bilo izveštaja, pa i docnije je stručna kritika, kako je već napomenuto, većinom naklonjena ekspresionizmu, izbegavala da donese svoje mišljenje o toj izložbi. Čutanje kritike je bilo rečito: Černigoj je u umetničkom, kao i u ideološkom pogledu donosio toliko novosti da bi kritika morala, s jedne strane, temeljno preformirati svoje kritičke šeme u kojima je, logično, uspevao samo ekspresionizam (Cankar—Stelè—Ložar), dok bi se, s druge strane, neizbežno morala sukobiti sa samom porukom te izložbe, tj. s konstruktivizmom kao gledištem „proletkulta“, s idejama kolektivizacije u umetnosti itd. te sa političkim i ideološkim elementima koje je sadržavalo to gledište, što opet, u onom trenutku nije bila voljna da učini. Pisanja kritike se prihvatio Stane Melihar u pomenutoj belešci u „Zapiskih delavsko—kmečke matice“. Melihar je takođe pripadao ideološkoj grupi koju bismo mogli veoma površno označiti kao grupu mladih levih intelektualaca. U nju su spadali ljudi „levičarskih“ ali među sobom prilično različitih shvatanja, kao što su bili Kosovel, Černigoj, Bratko Kreft, Vladimir Martelanc i mnogi drugi. Melihar joj se približavao baš s onoga stanovišta iz koga je izložba svojom namernom improviziranošću, parolama, proizvodima za jednokratnu upotrebu itd. proizlazila: ocenjuvao ju je kao prikaz umetnosti u službi neke ideje, konkretno revolucije u umetnosti, kako se tada stvarno odvijala u ruskoj umetnosti. Iz Černigojevih parola je razabirao njegovu težnju za dezalijenacijom čoveka i njegova rada, a iz radova razotkrivao trostruki značaj njegova kretanja: plakatski, pedagoški i komercijalni. Najvažnijim i najstvarnijim je smatrao pedagoški značaj konstruktivizma: „Navikavati decu i mladog čoveka na sasvim samostalno konstruisanje modela, koji žive samo u fantaziji, ulivati im ljubav prema materijalu kojim, možda, svakodnevno operiše u fabrici i upoznavati ga sa svima svojstvima toga materijala, pa bilo to drvo, gvožđe, glina, hartija ili što drugo — to je toliko lep i doista životni zadatak škole da je sasvim sigurno da ga buržoazija ne prima u svoj nastavni plan“. Lošu stranu konstruktivizma je nalazio u njegovoj apstraktnosti (zbog nekomunikativnosti), a samom Černigoju je prebacivao nedovoljnu samoniklost osnutaka u poređenju sa ruskim proizvodima koji su Melihara sasvim obratili kad ih je video na nekoj izložbi ruske umetnosti. Kao alternativu apstraktnosti agnažovana konstruktivizma Melihar je predlagao angažovanu figuraliku kakvu je u ono vreme gajio Georg Grosz (Grosz). Ova mu se činila pogodnijom zbog njena ogromnog uticaja na mase i žalio je što kod Slovenaca Fran Tratnik i Venó Pilon niso pošli Groszovim putem. Iz Melihareva izveštaja, dalje, razabiramo da je Černigoj već imao oko sebe „školu“, nešto pristalica, i da je rano 1925. godine došao u kontakt s „Novim odrom“ čiji je duhovni otac bio Ferdo Delak.

Susret Černigoja sa Delakom bio je značajan za razvoj konstruktivizma i uopšte za razvoj modernih umetničkih zahvata u likovnoj

Le sue sculture rappresentavano una certa sintesi delle particolarità architettoniche, dei settori semicircolari e ancor più complicati, dei profili e delle composizioni, di fili e di resistenze, di tipografie e di ciò che rende al complesso un'estensione particolare, tipica per Černigoj: le sculture erano composte di un numero di oggetti „concreti“ come certi coperchi, armature di sveglie, piatti minuscoli ed altro, trovati da Černigoj fra il materiale da scarto. Alcune delle sculture erano astratte, altre interpretavano in maniera costruttivista la figura umana. Una di esse era contrassegnata con „EL“ e possiamo presupporre che l'opera, dedicata ad El Lissitzki, rappresenti il suo „ritratto“ o un'allegoria.

Nonostante la mostra alla Scuola tecnica fosse destinata ad un cerchio ristretto di pubblico, essa ebbe un effetto esplosivo. Černigoj ricorda¹⁴ che vi giunse Izidor Cankar con i suoi allievi e si mise ad urlare impetuosamente sull'autore come questi avesse osato a esporre delle cose simili. L'avvenimento non passò inosservato dagli studenti di architettura di Jože Plečnik. L'architetto Jaroslav Černigoj ricorda¹⁵ come Plečnik avesse richiamato la loro attenzione su Černigoj: „Vive a Lubiana un uomo molto strano, il quale però è capace di disegnare meravigliosamente.“ Perciò non è pura coincidenza che si fosse conservato l'invito di Černigoj alla scuola di disegno estiva nell'ambito della Probuda alla Scuola tecnica (probabilmente per il luglio 1925) nell'archivio del Focolare degli architetti accademici.¹⁶

Nel periodo, durante il quale la mostra rimase aperta, non ci furono rapporti su di essa, e così pure successivamente, la critica specializzata favorevole all'espressionismo, evitò di farne dei giudizi. Il tacere della critica era però abbastanza eloquente: Černigoj era portatore di tante innovazioni, sia dal punto di vista artistico come quello politico, che la critica avrebbe dovuto da un lato trasformare i propri schemi nei quali poteva prosperare soltanto l'espressionismo (Cankar—Stele—Ložar), e dall'altro avrebbe dovuto scontrarsi inevitabilmente con il messaggio stesso dell'esposizione, vale a dire col costruttivismo come aspetto del „culto del proletariato“, con le idee sulla collettivizzazione nell'arte, ecc. e con gli elementi politici ed ideologici, contenenti in questo aspetto, cosa però che non era disposta a fare. Stane Melihar si accinse a scrivere della critica nella nota sopra menzionata e pubblicata nelle Annotazioni della società dei lavoratori e dei contadini. Melihar apparteneva al gruppo ideologico che potrebbe essere definito come gruppo di giovani intellettuali di sinistra. Vi appartenevano uomini di idee di „sinistra“, con però delle vedute alquanto differenti come Kosovel, Černigoj, Bratko Kreft, Vladimir Martelanc e molti altri. Melihar si avvicinava proprio da quel punto di vista dal quale proveniva l'esposizione con la sua improvvisazione voluta, con il proprio motto, con gli oggetti da usare una volta sola: egli la valutava come la rappresentazione dell'arte a servizio di un'idea, e concretamente la rivoluzione nell'arte, come allora questa si stava svolgendo realmente nell'arte russa. Dalle scritte di Černigoj egli decifrava il suo desiderio per il non alienamento dell'uomo dal suo lavoro, dalle opere stesse trasse triplo significato del suo movimento: quello da manifesto, quello pedagogico e quello commerciale. Il più importante gli pareva il

materials, giving the whole a special dimension so characteristic of his work. Some of his sculptures were abstract, whereas others interpreted the human figure in the constructivist manner. One of these sculptures was marked by „EL“ and we are justified in assuming that this work was devoted to El Lissitzky, perhaps it was even his „portrait“ or an allegory.

Even though this exhibition was at the Technical Secondary School and intended for a narrower circle of people, it had the effect of explosive. Černigoj remembers¹⁴ that Izidor Cankar came to see the exhibition with his students and reproached him for his daring. This event did not pass unobserved by the students of architecture with Jože Plečnik. Architect Jaroslav Černigoj remembers¹⁵ that Plečnik called their attention to Černigoj in these words: „In Ljubljana there lives an odd man who can draw exquisitely“. That is why it is not mere chance that the invitation of Černigoj to the summer school of drawing within the framework of Probuda at the Technical Secondary School has been preserved in the archives of Ognjišče the club of the academicians and architects (in all probability for July 1925).¹⁶

In the time when this exhibition was open there appeared no reports about it, and also later on criticism, mostly favouring expressionism, avoided any evaluation of this exhibition. The silence of criticism was rather communicative: from the point of view of art and of ideas Černigoj introduced so many novelties that criticism should, on the one hand, change its very critical schemes, logically successful for expressionism only (Cankar—Stele—Ložar), whereas on the other it should inevitably face the message of this exhibition, that is constructivism as an aspect of the „prolet-cult“ and the ideas about collectivization in art and similar, and the political and ideological elements included by this aspect; however, criticism was not willing to do this at that time.

In Zapisih delavsko kmečke matice Stane Melihar undertook to write criticism. Melihar was himself a member of the group which could be in general characterized as a group of young leftist intellectuals. It covered people of „leftist“ even though rather varied world views like Kosovel, Černigoj, Bratko Kreft, Vladimir Martelanc and several others. Melihar approached this exhibition from the very point of view from which it proceeded with its wanted improvisation, slogans, and products for one occasion only; he evaluated it as a representation of art serving an idea, in concrete terms, the revolution in art, as it was really taking place in Russian art. From Černigoj's slogans he read his will towards disalienation of man and his labour, and from his works he recognized the triple meaning of his movement: that of placards, educational and commercial. He considered the pedagogical meaning of constructivism to be the most important and most actual: „To induce children and young men to entirely independently construct a model (models) living in imagination only, to impart love of materials with which they may daily come in touch in factories, and to acquaint them with all the properties of such materials, either wood, or iron, clay, paper, or anything else — this is such a great and really vital task of schools that it will certainly not be accepted by bourgeoisie into its pro-

avantgardistične predstave v Gorici avgusta 1926¹⁸ (Delak predstava, Černigoj scenografija), zatem Černigojevega pomembnega sodelovanja v Delakovi avantgardistični reviji Tank (jeseni 1927) ter naposled do njegove skupnega nastopa v Berlinu leta 1928 (Delak je nastopal, Černigoj pa je imel razstavo del, a sam ni bil navzoč v Berlinu), ki ga je spremljala še predstavitev predvsem njegovega dela v Waldenovi reviji Der Sturm.¹⁹

Černigoj je bil s 14. februarjem 1925 nameščen na Tehniški srednji šoli kot asistent za prostoročno risanje na višji stavbni šoli in stavbni rokodelski šoli s 17, oziroma 15 urami na teden z odlokom ljubljanskega oddelka ministrstva trgovine in industrije. Tako razbiram iz dokumentov, zbranih v Černigojevi mapi v Zgodovinskem arhivu Ljubljane.²⁰ Iz istih virov je razvidno, da je bil na višji stavbni šoli dodeljen profesorjema Kregarju in Žnidaršiču in na ženski obrtni šoli profesorju Šantlu.²¹ Najpomembnejši zanj od te trojice je bil nedvomno arhitekt Rado Kregar, ki se je navduševal za moderno, zlasti z vidika sodobne arhitekture in vsaj sprva navdušeno pisal o modernih umetnostnih smerih.²²

Iz obdobja, ko je Černigoj delal na šoli (do 30. junija 1925) je malo znanega. Očitno pa je, da si je med dijaki našel nekaj somišljenikov, kar vnetih privrženecv. To so bili po pripovedovanju arhitekta Jožeta Mesarja²³ neki Kocmur, Zorko Lah, Jože Šenk, Alfonz Vales, Mesar sam in še nekateri. To so bili hkrati obiskovalci Černigojeve „Šole za arhitekturo“ za Gradom, mimo Černigoja pa so ustanovili svoj „Klub kolektivistov“. Nekateri med njimi srečamo med razstavljalci na pomladanski razstavi Tehniške srednje šole v Jakopičevem paviljonu marca 1926 (Lah, Mesar, Šenk), Laha pa celo na tržaški konstruktivistični razstavi v okviru Černigojeve skupine.

O zvezah tako osebnih kot umetniških, ki jih je imel Černigoj s pesnikom Srečkom Kosovelom, je bilo precej pisanega na drugih mestih pa tudi nekaj v tem sestavku. Pesnik je prek pisem in prek objav Černigojevih del v Novem rodu zasledoval njegov razvoj gotovo že od leta 1923, neposredno pa se je seznanil z glavnino njegovega dela najpozneje na razstavi leta 1924 v Ljubljani. Tudi ni dvoma, da je Černigoja obiskoval, kot piše o tem Gspan,²⁴ zdi se pa, da so Černigojeva stališča in prijemi šele to pomlad vzbudili pri Kosovelu globlje zanimanje in odločilno vplivali na spremembe v njegovem pesniškem izražanju tako v pogledu tehnike pesnenja kot glede vsebine. Ne da bi za to Černigoj vedel, se je pesnik očitno začel ukvarjati z lepljenkami, pojmovanimi v „černigojevskem“ duhu. Prva, velika lepljenka, objavljena v Integralih,²⁵ ki jo Ocvirk imenuje Prostor, Gspan pa upravičeno pripominja,²⁶ da je sprejemljivejši naslov Leteča ladja, me po natančnem ogledu izvirnika v rokopisnem oddelku NUK²⁷ vodi k tem sklepom: likovna kompozicija lepljenke je izrazito kvalitetnejša od drugih dveh objavljenih lepljenk ter v zasnovi tako sorodna z nekaterimi Černigojevimi deli iz tega časa, da je mogla nastati po kakšni Černigojevi predlogi. Zato je Černigoj večkrat izjavljal,²⁸ da ko je videl omenjene lepljenke v Integralih, je dvomil, da jih je res napravil Kosovel, „delo je bilo zelo, zelo slično“. Izrezki, ki jih najdemo na veliki lepljenki so deloma iz Jutra (22. 3. 1925 – 8 izrezkov) deloma iz drugih glasil, ki jih ni bilo mogoče opredeliti, kar daje sklepati, da je bilo gradivo tako po

oblasti, kao i u literaturi, a osobito u pozorištu. Otada je njihov put često tekao paralelno od njihova zajedničkog manifesta u časopisu „Mladina“ godine 1926,¹⁷ preko zajedničke avantgardističke predstave u Gorici avgusta 1926¹⁸ (Delak: predstava, Černigoj: scenografija), zatim Černigojeve značajne saradnje u Delakovom avangardističkom časopisu „Tank“ (ujesen 1927) do njihova zajedničkog nastupanja u Berlinu 1928. godine (Delak je nastupao, a Černigoj imao izložbu radova, ali lično nije bio prisutan u Berlinu) koje je propratilo i predstavljanje njihova rada u Valdenovu (Walden) časopisu Der Sturm.¹⁹

Od 14. februara 1925. godine je Černigoj bio postavljen u Tehničkoj srednjoj školi kao asistent za slobodnoručno crtanje u Višoj građevinskoj školi i Građevinsko-drvodjeljskoj školi sa 17, odnosno 15 časova nedeljno, rešenjem ljubljanskog odeljenja Ministarstva trgovine i industrije. Ovo razbiram iz dokumenata prikupljenih u Černigojevoj mapi u Zgodovinskem arhivu Ljubljane.²⁰ Iz istih izvora se vidi da je u Višoj građevinskoj školi bio pridodat profesorima Kregaru i Žnidaršiču, a u Ženskoj zanatlijskoj školi profesorju Šantlu.²¹ Od pomenute trojice je za njega bio nesumnjivo najvažniji arhitekt Rado Kregar koji se oduševljavao modernim, osobito sa gledišta savremene arhitekture i bar u početku oduševljeno pisao o modernim umetničkim pravcima.²²

Veoma je malo poznato iz perioda Černigojeva rada u školi (do 30. juna 1925). Ipak je očigledno da je kod učenika našao nešto jednomišljenika, čak i vatrenih pristalica. To su, po pripovedanju arhitekta Joža Mesara,²³ bili neki Kocmur, Zorko Lah, Jože Šenk, Alfonz Vales, sam Mesar i još neki. To su istovremeno bili posetioци Černigojeve „Škole za arhitekturu“ za Gradom, a pored Černigoja su osnovali svoj „Klub kolektivista“. Izvesne od njih susrećemo među izlagačima na prolećnoj izložbi Tehničke srednje škole u Jakopičevu paviljonu marta 1926 (Lah, Mesar, Šenk), a Laha čak i na tržačanskoj konstruktivističkoj izložbi u okviru Černigojeve grupe.

O ličnim i umetničkim vezama što ih je Černigoj održavao s pesnikom Srečkom Kosovelom dosta je pisano na drugim mestima, a nešto i u ovom radu. Pesnik je preko pisama i objavljivanja Černigojevih radova u „Novom rodu“ pratio njegov razvoj još od 1923. godine, a direktno se sa glavinom njegova dela upoznao najkasnije na izložbi 1924. godine u Ljubljani. Takođe je nesumnjivo Černigoja posećivao, kako o tome piše Gspan,²⁴ ali izgleda da su Černigojeva gledišta i zahvati tek tog proleća kod Kosovela izazvali dublje zanimanje i odlučno uticali na promenu njegova pesničkog izražavanja kako u pogledu tehnike pevanja tako i u pogledu sadržine. Bez Černigojeva znanja pesnik je očigledno počeo da se bavi lepljenicama shvaćenim u „černigojevskom“ duhu. Prva, velika lepljenica, objavljena u „Integralima“,²⁵ koju prof. Ocvirk naziva Prostor, a Gspan opravdano primećuje²⁶ da bi prihvatljiviji bio naslov Leteća ladja, posle podrobna ogleda originala u rokopisnom odeljenju NUK,²⁷ navodi me na sledeće zaključke: likovna kompozicija lepljenice je izrazito kvalitetnija od druge dve objavljene lepljenice i u osnovi toliko srodna nekim Černigojevim radovima onog vremena da je mogla nastati po nekom Černigojevom impulsu. Zato je Černigoj više puta izjavljivao²⁸ da, kad je pomenute lepljenice ugledao u

significato pedagogico del costruttivismo: „Abitare i bambini e i giovani a costruire da soli modelli che vivono soltanto nella fantasia, insegnarli ad amare il materiale con il quale si ha da fare ogni giorno nelle fabbriche e metterlo a conoscenza di tutte le qualità di questo materiale, sia esso il legno, il ferro, l'argilla, la carta o qualsiasi altro – questo compito è così bello e veramente esistenziale che certamente non può essere accettato nei piani d'istruzione borghesi.“ Egli vide il lato negativo del costruttivismo nella sua astrattezza (a causa dell'incomunicabilità) e rimproverava a Černigoj una scarsa originalità in confronto con delle opere russe delle quali era stato completamente preso durante la visita di una mostra d'arte russa. Come alternativa all'astrattezza del costruttivismo impegnato Melihar proponeva una figurativa impegnata alla maniera di Georg Grosz. Questa gli sembrava più conveniente per via della sua enorme influenza sulle folle e si rammaricava che fra gli artisti Sloveni Fran Tratnik e Veno Pilon non avessero seguito le orme di Grosz. Dalla relazione di Melihar si può anche discernere che Černigoj era già attorniato da una „scuola“ di aderenti e che era venuto già agli inizi del 1925 a contatto con il Novi oder (La nuova scena) di cui il padre spirituale era Ferdo Delak.

L'incontro di Černigoj e Delak era importante per lo sviluppo del costruttivismo e per lo sviluppo delle nuove maniere d'arte in genere, sia nel campo figurativo che in quello letterario e in particolare in quello teatrale. Da allora, dal loro manifesto in comune nella rivista Mladina nel 1926,¹⁷ le loro strade spesso scorrevano parallele, toccando la rappresentazione comune a Gorizia nel 1926¹⁸ (di Delak la rappresentazione, di Černigoj la scenografia), più tardi con un'importante collaborazione di Černigoj nella rivista d'avanguardia di Delak Tank (autunno del 1927) e infine con una esibizione in comune a Berlino nel 1928 (Delak teneva delle rappresentazioni, mentre Černigoj aveva una mostra senza essere presente a Berlino). Le esibizioni furono accompagnate da una rappresentazione del lavoro dei due nella rivista Der Sturm di Walden.

Il 14 febbraio del 1925 Černigoj cominciò a lavorare come assistente di disegno alla Scuola tecnica nei corsi superiori di costruzione e nei corsi d'artigianato con 17, relativamente 15 lezioni per settimana per decreto del dipartimento lubianese del ministero di commercio e dell'industria. Tutto questo sta scritto nei documenti, raccolti nel dossier di Černigoj all'Archivio storico di Ljubljana.²⁰ Dalle stesse fonti si viene a sapere che alla scuola superiore per costruzioni fu assegnato al professori Kregar e Žnidaršič e nella scuola d'artigianato femminile al professore Šantl.²¹ Dei tre il più importante per Černigoj fu indubbiamente l'architetto Rado Kregar, un entusiasta per il moderno, soprattutto dal punto di vista dell'architettura contemporanea e almeno agli inizi scriveva con entusiasmo sulle correnti dell'arte moderna.²²

Non si conosce molto del periodo in cui Černigoj lavorava alla scuola (fino al 30 giugno del 1925.) È ovvio però che alcuni dei suoi allievi diventarono suoi seguaci alquanto fervidi. Questi furono secondo quanto racconta l'architetto Jože Mesar²³ un certo Kocmur, Zorko Lah, Jože Šenk, Alfonz Vales, lo stesso Mesar e alcuni altri. Erano essi allo stesso tempo i frequentatori della „Scuola per architettura“

grammes of studies.“ He saw the bad side of constructivism in its abstract qualities (because of the lack of communication), and reproached Černigoj for lacking originality in comparison with Russian products by which he was entirely taken when he saw them at some exhibition of Russian art. As an alternative to the abstract committed constructivism, Melihar suggests committed figural art as practiced at that time by Georg Grosz. He believed such art to be more appropriate because of its great influence upon the masses and he was sorry that the Slovenes Fran Tratnik and Veno Pilon did not follow Grosz. From Melihar's report we can further see that Černigoj already had a „school“ of some adherents and that early in 1925 he came in touch with the New Stage fathered by Ferdo Delak.

The meeting of Černigoj with Delak was important for the development of constructivism and, in general, for the development of modern art approaches, both in visual arts and in literature, and especially in theatre. Their way afterwards frequently took a parallel course since their joint manifesto in the review Mladina in 1926,¹⁷ the vanguard performance in Gorica in August 1926¹⁸ (performance by Delak and scenery by Černigoj), then important cooperation of Černigoj in Delak's vanguard review Tank (autumn 1927) and to their common appearance in Berlin in 1928 (where Delak performed and Černigoj had an exhibition, even though he did not go to Berlin himself) which was accompanied by the representation of their work in Walden's review Der Sturm.¹⁹

On February 14th, 1925 Černigoj was appointed assistant teacher of free-hand drawing at the higher building school with the load of 17, or rather 15 hours per week by the decree of the department for Ljubljana of the Ministry of Commerce and Industry. This is what I can see from the documents collected in Černigoj's file in the Historical Archives of Ljubljana.²⁰ From the same source it is visible that he was assigned to professors Kregar and Žnidaršič at the higher building school, and to professor Šantl at technical school for women.²¹ Architect Rado Kregar was, beyond doubt, the most important among the three for Černigoj, because he was enthusiastic over modern art, especially from the point of view of architecture, and, at least at the beginning, wrote with enthusiasm about the modern trends in art.²²

Little is known from the period during which Černigoj worked for this school (up to June 30th 1925). However, it is obvious that he found some pupils who shared his opinions and some, arduous adherents. According to the words of architect Jože Mesar²³ these were Kocmur, Zorko Lah, Jože Šenk, Alfonz Vales, Mesar himself, and some others. These were also visitors to Černigoj's „School of architecture“ under the Castle, and apart from Černigoj they established their „Club of collectivists“. Some of them exhibited in the spring exhibition of the Technical secondary school at Jakopič's pavilion in March 1926 (Lah, Mesar, Senk), and Lah also in the constructivist exhibition at Trieste within the framework of Černigoj's group.

Černigoj's connections, artistic and personal, with the poet Srečko Kosovel have been discussed at some length elsewhere and also in

vsebinski kot po obliki (številke, barvni lističi itd.) premišljeno izbrano. Zbiral ga je verjetno dalj časa in napravil lepljenko najbrže pred koncem julija 1925²⁹. Kvalitetnost tega dela z likovnega stališča si torej lahko razložimo s Černigojevo navzočnostjo. Drugi dve lepljenki sta namreč nastali dolgo potem, ko Černigoja ni bilo več v Ljubljani. Precej na hitro sta bili narejeni in obe iz iste številke Jutra (31. 12. 1925). Vsekakor jih je Kosovel pred Černigojem skrival, kar potrjuje Černigoj sam v nekrologu ob Kosovelovi smrti,³⁰ ko ga je imenoval kar sovražnika, misleč pri tem na Kosovelovo vztrajno pobijanje konstruktivističnih stališč v razgovorih z njim in potemtakem ni mogel vedeti, da se je Kosovel na tihem ukvarjal s konstruktivističnimi lepljenkami.

S 30. junijem 1925 se je Černigoju začasna zaposlitev asistenta na Tehniški srednji šoli iztekla. Grozilo mu je, da bo ostal brez sredstev za preživljanje. Zato je hotel organizirati v okviru zasebne slikarske šole Probuda, ki je delovala na Tehniški šoli (vodili so jo Fran Sterle, Ivan Sever in Saša Šantel) počitniški tečaj za risanje in slikanje od 1. julija do 30. avgusta.³¹ Ali je bilo med mladino dovolj odziva, da se je tečaj lahko začel, ni znano. Vsekakor pa je Černigoj ne glede na tečaj, pripravil svojo drugo razstavo v Ljubljani, to pot v Jakopičevem paviljonu. Odrpta je bila od 5. do 19. julija 1925. Morda je Černigoj leto poprej uvidel, da sama provokacija s konstruktivizmom in radikalnimi političnimi ter umetnostnimi stališči ni dala tistega uspeha, ki ga je pričakoval. Zato se je, na dnu duše pedagog in apologet moderne, četudi spreten oblikovalec, odločil za zgodovinsko razvojno utemeljitev svojega konstruktivizma. V dnevne časopise je dal objaviti tole notico:³² „Te dni se vrši v Jakopičevem paviljonu razstava slik, risb in grafik A. Černigoja. Razstava bo trajala od 5.—9. julija in bo obsegala Černigojeva impresionistična, ekspresionistična in kubistična dela, tako da bo tu prvič v javnosti na ogled razvoj teh treh stremljenj. Slike bodo urejene tako, da bodo lahko obiskovalci natančno spoznali bistvene razlike med temi tremi strujami. Namen razstave ne bo, da se slikar sam proslavi, marveč, da se obiskovalci zamislijo v sodobne umetnostne probleme, ter da bo stik med umetnikom in občinstvom organično naturen. **Zakaj umetnost ne služi za uživanje, marveč za umetnostno izobrazbo ljudstva ter za razumevanje duševne časovne geometrije.** (podčrtal P. K.) Njegov namen je bil torej jasen in pošten in najbrž si ni mislil, da bo tako zasnovana razstava dala kritiki več orožja v roke, da ga pokoplje, kot ona leto poprej. V Slovincu se je oglasil Silvester Škerl³³ (za njim pa je njegova stališča v bistvu prevzel France Stelè),³⁴ ki je zavrnil Černigojev poskus dokazovanja pravilnosti razvoja umenosti v konstruktivizmu iz lastnega dela (čeprav je šlo v bistvu za ilustracijo tega procesa). „Razstava spominja na muzej, ne pa na produktivno umetniško silo“, je pisal Škerl in s tem postavil vprašaj nad njegovim konstruktivizmom. Tako Škerlov kot Steletov zapis sta resnično spreten obračun s Černigojem in z vsem, kar je prinašal, ne da bi se bilo treba spopasti s samim idejnim in formalnim bistvom konstruktivizma. Srečko Kosovel je prebral Škerlovo oceno doma v Tomaju in je v Pismu Ivu Grahorju³⁵ hudo in upravičeno negodoval nad njo.

Iz istega pisma izvemo, da je Černigoj v tem času snoval revijo z imenom Konstrukter, ki naj bi se vzdrževala z objavljanjem oglasov.

„Integralima“, sumnjao je da ih je stvarno napravio Kosovel, „rad je bio jako, jako sličan“. Iseči na velikoj lepljenici su uzeti delimično iz „Jutra“ (22. 3. 1925 — 8 isečaka) a delimično iz drugih novina koje nismo mogli odrediti, što navodi na zaključak da je gradivo bilo po sadržini, kao i po formi (brojevi, obojeni lističi itd) promišljeno odabrano. Sakupljao ga je, verovatno, duže vreme i lepljenicu napravio, verovatno, pre kraja jula 1925.²⁹ Sa likovnog gledišta, dakle, kvalitet toga rada možemo objasniti Černigojevim prisustvom. Ostale dve lepljenice su, naime, nastale mnogo docnije, kad Černigoj već nije bio u Ljubljani. Napravljene su na brzinu i obe od istog broja „Jutra“ (31. 12. 1925). Svakako ih je Kosovel krio od Černigoja, što potvrđuje i sam Černigoj u nekrologu prilikom Kosovelove smrti,³⁰ kad ga je nazvao prosto protivnikom, misleći time na Kosovelovo istrajno odbacivanje konstruktivističkih gledišta u razgovoru sa njim i, prema tome, nije mogao znati da se Kosovel krišom bavio konstruktivističkim lepljenicama.

Černigojevo privremeno zapošljenje u Tehničkoj srednjoj školi se završilo 30. juna 1925. godine. Pošto je pretila opasnost da ostane bez sredstava za život, hteo je da u okviru privatne slikarske škole Probuda, koja je delovala u Tehničkoj školi (vodili su je Franc Sterle, Ivan Sever i Saša Šantel), organizuje ferijalno kurs crtanja i slikanja od 1. jula do 30. avgusta.³¹ Nije poznato da li je kod omladine bilo dovoljno odziva da bi kurs mogao da počne. A Černigoj je, svakako, bez obzira na kurs pripremao svoju drugu izložbu u Ljubljani, ovog puta u Jakopičevu paviljonu, koja je i otvorena i trajala od 5. do 19. jula 1925. Možda je Černigoj godinu dana ranije uvideo da sama provokacija konstruktivizmom i radikalnim političkim i umetničkim stanovištima nije donela onaj uspeh koji je on očekivao. Zato se, u dubini svoje duše pedagog i apologet moderne, iako spretni oblikovalec, odlučio za istorijsko razvojno obrazloženje svoga konstruktivizma. U dnevnim listovima je objavio ovu noticu:³² „Ovih dana se održava u Jakopičevu paviljonu izložba slika, crteža i grafika. A. Černigoja. Izložba će trajati od 5. do 19. jula i obuhvataće Černigojeve impresionističke, ekspresionističke i kubističke radove i tako će tu prvi put biti javnosti na uvid razvoj ovih triju stremljenja. Slike će biti uređene tako da će posetioci moći da tačno upoznaju bitne razlike ovih triju struja. Cilj izložbe nije da slikar proslavlja sam sebe, već da se posetioci udube u savremene umetničke probleme i da se veza između umetnika i publike organski uspostavi. **Jer umetnost ne služi uživanju, već umetničkom obrazovanju naroda i shvatanju duhovne vremenske geometrije** (podvukao P.K.) Njegova je namera bila, dakle, jasna i poštena i, verovatno, nije ni pomišljao da će tako zasnovana izložba dati više oružja u ruke kritike da ga sahrani od one godinu dana ranije. U „Slovincu“ se javio Silvester Škerl³³ (a za njim je njegova gledišta u suštini preuzeo France Stelè),³⁴ koji je odbacio Černigojev pokušaj dokazivanja pravilnosti razvoja umetnosti u konstruktivizmu iz vlastitog rada (iako se stvarno radilo o ilustraciji toga procesa). „Izložba podseća na muzej, a ne na produktivnu umetničku snagu“, pisao je Škerl i time postavio upitnik nad njegovim konstruktivizmom. Škerlova i Steletova kritika su u stvari spretni obračun sa Černigojem i svim što je on donosio, a da se ne sukobljava sa ideološkim i formalnim bistvom

di Černigoj sotto il castello, e fondarono, senza Černigoj, il proprio „Circolo di collettivisti“. Alcuni fra questi si possono incontrare fra gli espositori dell'esposizione primaverile della Scuola tecnica nel pedaggio di Jakopič nel marzo del 1926 (Lah, Mesar, Šenk); il Lah addirittura alla mostra costruttivistica di Trieste nell'ambito del gruppo di Černigoj.

Sulle relazioni sia personali come quelle artistiche che Černigoj aveva con il poeta Srečko Kosovel è stato scritto parecchio in altri luoghi e quale cosa ne è stato detto anche in questo articolo. Il poeta seguiva lo sviluppo di Černigoj fin dal 1923 attraverso lettere e pubblicazioni delle opere di Černigoj nel Novi rod. A contatto diretto con la parte principale del suo lavoro venne al più tardi all'esposizione del 1924 a Ljubljana. Così pure non c'è dubbio che frequentasse Černigoj, come scrive Gspan,²⁴ pare però gli atteggiamenti e i modi di Černigoj avessero destato solo in quella primavera presso Kosovel un interesse più profondo a avessero influenzato decisamente sui cambiamenti nel modo d'espressione poetico sia dal punto di vista tecnico di comporre poesie, come per il loro contenuto. All'insaputa di Černigoj il poeta cominciò ad occuparsi di collages, concepiti nello „spirito di Černigoj“. Il primo, grande collage, pubblicato negli Integrali,²⁵ chiamato Spazio (da Ocvirk), mentre Gspan aggiunge che è più accettabile il titolo Nave volante, mi porta dopo un attento esame dell'originale nel reparto manoscritti della Biblioteca universitaria nazionale (NUK)²⁷ alle seguenti qualità degli altri due collages pubblicati ed è in sostanza così vicino ad alcune opere di Černigoj di questo periodo che potrebbe esser stato creato per influenza di qualche esemplare di Černigoj.

Perciò Černigoj spesso dichiarava²⁸ che guardando i collages dubitasse che fossero creati veramente da Kosovel, „il lavoro è molto, molto simile“. I ritagli, che si trovano nel grande collage, appartengono in parte al Jutro (22/3-1925 - 8 ritagli), in parte ad altre pubblicazioni non identificate. Ciò porta alla conclusione che il materiale fosse scelto con cura sia per contenuto come per forma (numeri, foglietti colorati, ecc.). Probabilmente raccoglieva il materiale per un periodo abbastanza lungo e creò il collage prima della fine del luglio 1925.²⁹ La qualità di quest'opera dal punto di vista figurativo può essere dunque spiegata dalla presenza di Černigoj. Gli altri due collages furono realizzati molto più tardi, quando Černigoj non si trovava più a Ljubljana. Furono creati in un tempo abbastanza breve dai ritagli di un solo numero di Jutro (del 31/12-1935). In ogni modo Kosovel li teneva nascosti da Černigoj, fatto dimostrato dallo stesso Černigoj nel necrologio in occasione della morte di Kosovel dove lo chiama addirittura nemico alludendo all'abbattimento persistente di Kosovel degli atteggiamenti costruttivistici nei loro discorsi e quindi ignorando che il poeta di nascosto componeva dei collages costruttivistici.

Il 30 giugno del 1925 ebbe fine l'occupazione temporanea di Černigoj come assistente presso la Scuola media tecnica di Ljubljana. Fu così minacciato di rimanere senza mezzi per sopravvivere, perciò volle organizzare nell'ambito della scuola d'arte figurativa privata, la Probuda, che operava presso la Scuola tecnica (guidata da Franc Sterle, Ivan Sever e Saša Šantel) un corso estivo per disegno e pittura

this study. Through letters and through the publications of Černigoj's works in Novi rod the poet had followed his development certainly since 1923, and he made direct acquaintance of the main body of his works at the latest at the exhibition in Ljubljana in 1924. There exists no doubt that he visited Černigoj, as pointed out by Gspan,²⁴ it seems however that Černigoj's views and approaches awoke deeper interests of Kosovel and had decisive influence upon his poetic expression with regard to its technique and contents in the spring of 1925 only. Without Černigoj's knowledge, the poet obviously began to pursue collage conceived in „Černigoj's" spirit. After close examination of the original kept in the manuscript department of the National University Library,²⁵ the first big collage published in Integrali, named by Ocvirk „Space“, whereas Gspan justly remarks²⁶ that „Flying ship" would be a more acceptable title, induces me to the following conclusions: the visual composition of this collage is of by far better quality than the other two published collages, and it is in its very basis so similar to some of Černigoj's work from this time that it could have easily come into existence on the basis of some model of Černigoj. That is why Černigoj has stated²⁸ several times that, having seen the said collages in Integrali he doubted whether they had been made by Kosovel, „the work was very, very similar“. The clippings found on the big collage partly come from Jutro (March 22nd 1925 - 8 clippings) and partly from other periodicals which cannot be defined; this leads to the conclusion that the materials were carefully chosen both from the point of view of contents and of form (numbers, coloured pieces of paper, etc.). The poet collected the materials for a longer time and made the collage at the end of the month of July 1925.²⁹ The high quality of this work from the visual point of view can thus be explained by Černigoj's presence. The other two collages namely came into existence much later, when Černigoj was no longer in Ljubljana. They were made in considerable haste and both from the same issue of Jutro (December 31st, 1925). It is quite certain that Kosovel hid them from Černigoj; this is confirmed also by Černigoj's obituary at Kosovel's death,³⁰ where he named the poet his enemy, having in mind Kosovel's persistent refutation of constructivist positions in conversation with him, thus he could not know that Kosovel secretly made constructivist collages.

On June 30th 1925 Černigoj's temporary employment as the assistant teacher at the Technical Secondary School ended. He was in danger of remaining without any living, that is why he wanted to organize a summer course of drawing and painting between July the 1st and August 31st³¹ within the framework of the private painting school Probuda which was active at the Technical School (it was led by Franc Sterle, Ivan Sever and Saša Šantel). It is not known whether sufficient young people were interested in it to make the beginning of such a course possible. Irrespective of this course Černigoj was preparing his second exhibition in Ljubljana, this time in Jakopič's pavilion. It was open between 5th and 19th July 1925. Černigoj perhaps realized, the year before, that mere provocation with constructivism and radical political and artistic views did not yield the expected success. At bottom a pedagogue and apologist of

Kosovel je predlagal, naj bi se imenovala kar Kons. in si v domišljiji že slikal, kaj bi se dalo konceptno iz nje napraviti vedoč, da je imel Černigoj še dokaj nejasne predstave, kaj in kako z njo. Z revijo ni bilo nič, morda tudi s poletnim tečajem v okviru Probude ne (ali pa se je že končal), kajti Černigoj je povedal,³⁶ da je šel v počitnicah leta 1925 v Trst. Bilo bi tudi logično: po vseh teh letih stisk v Nemčiji potem pa še v Ljubljani se mu je najbrže zdela pot v Trst, kjer je imel domače, smotrna.

Po počitnicah, po vsej priliki ob koncu avgusta, se je vrnil v Ljubljano v upanju, da bo v naslednjem šolskem letu spet nastavljen za asistenta na Tehniški srednji šoli. Doživel pa je bridko razočaranje.³⁷ K sebi ga je poklical ravnatelj Jože Reisner in mu pokazal nek časopis,³⁸ ki so ga v času, ko Černigoja ni bilo, poslali z njegovega ljubljanskega stanovanja na šolo. Reisner je obvestil policijo in Černigoj je moral v 24 urah zapustiti Ljubljano. Natančnega datuma Černigojevega odhoda doslej ni bilo mogoče ugotoviti. Zadnji dokument iz Černigojeve mape v MAL³⁹ je nekakšno obvestilo o razrešnici s službe, ki se mu je s koncem junija iztekla in je datirano s 3. oktobrom 1925. Iz glave dokumenta (Gospod Avgust Černigoj, akad. slikar, Ljubljana) moremo domnevati, da je bil Černigoj tedaj še v Ljubljani, ali pa se je Reisner delal, kot da ne ve, kaj se je zgodilo z njim in je to na ta način iz različnih razlogov prikrival. Zanimivo je, da ta dopis ni vpisan v knjigi dopisov Tehniške srednje šole iz leta 1925.

Ko se je Černigoj vrnil v Trst, je najprej poskušal tako kot v Ljubljani: organizirati privatno umetnostno šolo v ulici Fornace. Iz jeseni 1925 je znan tiskani program šole,⁴⁰ na katerem organizatorji Avgust Černigoj, Giorgio Carmelich in Emilio Mario Dolfi predstavljajo svoj učni program. Šlo je za „A“ osnovni (začetni) študij gradiva z uporabnimi predmeti, B Prostorska dispozicija in predstava, C študij stare statične umetnosti v odnosu do moderne dinamične umetnosti, D Barvne prostorske študije, E Splošna uporaba v arhitekturi, slikarstvu in kiparstvu, scenografiji, dekorativni umetnosti (knjižni opremi“. Tako po obliki kot po vsebini moremo ta program povezovati z bauhausovskimi tečaji, pa tudi že s Černigojevimi lastnimi spoznanji in gledanji (zlasti kar zadeva staro umetnost v odnosu do moderne). Seveda ni dvoma, da je imel Černigoj pri zasnovi šole glavno besedo. Povsem očitno je, da tudi s to šolo ni bilo kdovekaj uspeha, vsaj ne v tolikšni meri, da bi se lahko Černigoj preživljal s poučevanjem. Pač pa si je spet pridobil somišljenikov. Med prvimi je bil sorganizator „šole“ Carmelich, ki se je imel za futurista, a se je brez posebnih težav vključil v program dela poznejše Černigojeve tržaške konstruktivistične skupine. Med mlajšimi so se Černigoju pridružili slovenski dijaki iz Trsta. Na prvem mestu je treba omeriti Edvarda Stepančiča, ki je Černigojev konstruktivizem najgloblje dojel in je bil najbolj dosleden v njegovi abstrakciji. Poleg teh dveh se je pojavil v Trstu, kot že rečeno, Černigojev učenec iz Ljubljane Zorko Lah. O Ivanu Vlahu in Ivanu Poljaku, ki se tudi omenjata kot člana konstruktivistične skupine, ne vemo ničesar. Znan so samo nekatera njuna dela iz tega časa.

Gotovo je, da je skupina nastajala počasi.⁴¹ Zbirala se je po vsej verjetnosti že v letu 1926, vsekakor pa v letu 1927. Viri iz tega časa

konstruktivizma. Srečko Kosovel je Škerlovu oceno pročitao kod kuće u Tomaju i u pismu Ivu Grahoru³⁵ oštro i opravdano negodovao zbog nje.

Iz istog pisma doznajemo da je Černigoj u to vreme snovao časopis pod nazivom „Konstrukter“ koji bi se izdržavao objavljivanjem oglasa. Kosovel je predlagao da ga nazovu samo „Kons.“ i u mašti već zamišljao šta bi se moglo od njega napraviti, znajući da je Černigoj imao prilično nejasne predstave šta bi i kako s tim časopisom. Od časopisa nije bilo ništa, a možda ni od letnjeg kursa u okviru Probude (ili je bio već završen), jer je Černigoj pričao³⁶ da je preko ferija 1925. godine otišao u Trst. To bi bilo i sasvim logično: posle svih onih godina nevolje u Nemačkoj, a zatim i u Ljubljani, verovatno mu je put u Trst, gde je imao ukućane, izgledao opravdan i smotren.

Posle ferija, verovatno krajem avgusta, vratio se u Ljubljano u nadi da će sledeće školske godine biti ponovo postavljen za asistenta u Tehničkoj srednjoj školi. Ali je doživeo teško razočarenje.³⁷ Pozvao ga je sebi direktor Jože Rajsner (Reisner) i pokazao mu neke novine³⁸ koje su mu u vreme kad Černigoja nije bilo poslali iz njegova stana u Ljubljani u školu. Rajsner je obavestio policiju i Černigoj je morao da u roku 24 časa napusti Ljubljano. Dosad nije bilo moguće utvrditi tačan datum Černigojeva odlaska. Poslednji dokument iz Černigojeve mape u MAL³⁹ je nekakvo obaveštenje o razrešenju od službe koja mu je istekla krajem juna i datirano je 3. oktobrom 1925. Po zaglavlju dokumenta (Gospodin Avgust Černigoj, akad. slikar, Ljubljana) može se pretpostaviti da je tada Černigoj još bio u Ljubljani ili da se Rajsner pravio kao da ne zna šta se s njim desilo i to je na taj način skrivao iz različitih uzroka. Zanimljivo je da ovaj dopis nije upisan u knjizi dopisa Tehničke srednje škole 1925. godine.

Pošto se vratio u Trst, Černigoj je, prvo, kao i u Ljubljani, pokušao da organizuje privatnu umetničku školu u ulici Fornace. Iz jeseni 1925. je poznat štampani program škole⁴⁰ kojim organizatori Avgust Černigoj, Đorđo Karmelić (Giorgio Carmelich) i Emilio Mario Dolfi iznose svoj nastavni program. Radilo se o: „A osnovnom (početnom) studiju gradiva s upotrebljivim predmetima, B prostorskoj dispoziciji i predstavi, C studiranju stare statičke umetnosti u odnosu prema modernoj dinamičkoj umetnosti, D studiju boja prostora, E opštoj primeni u arhitekturi, slikarstvu i vajarstvu, scenografiji, dekorativnoj umetnosti (opremi knjiga)“. I po formi i po sadržini ovaj program se može povezivati sa bauhausovskim kursovima, kao i sa Černigojevim vlastitim saznanjima i pogledima (osobito što se tiče stare umetnosti u odnosu prema modernoj). Nesumnjivo je, naravno, da je kod osnova škole Černigoj imao glavnu reč. Sasvim je očito da ni sa tom školom nije bilo bogznakakva uspeha, bar ne u tolikoj meri da bi Černigoj mogao da živi od predavanja. Ali je opet stekao jednomišljenike. Među prvima je to bio suorganizator „škole“ Karmelić koji se smatrao futuristom, ali se bez osobitih teškoća uključio u program rada docnije Černigojeve tržaške konstruktivističke grupe. Od mlađih su se Černigoju priključili slovenački đaci iz Trsta. Na prvom mestu treba pomenuti Edvarda Stepančiča koji je Černigojev konstruktivizam najdublje shvatio i ostao

dal 1° luglio al 30 agosto.³¹ Non si sa se c'era abbastanza interesse per il caso fra i giovani. Nonostante il corso Černigoj stava preparando la sua seconda mostra di Ljubljana, questa volta nel padiglione di Jakopič. Rimase aperta dal 5 al 9 luglio del 1925. Forse Černigoj aveva compreso l'anno prima che la sola provocazione con degli atteggiamenti radicali politici e costruttivistici (quelli d'arte) non poteva dare quel successo che egli aveva aspettato. Perciò si decise nel profondo dell'anima pedagogo ed apologista di tutto ciò che era arte moderna, anche se abile modellatore, per un'istituzione storica ed evolutiva del proprio costruttivismo. Fece pubblicare nei quotidiani la seguente nota:³² „Ha luogo in questi giorni nel padiglione di Jakopič una mostra di disegni, pitture e grafiche di A. Černigoj. La mostra si terrà dal 5 al 19 luglio e comprenderà le opere impressionistiche, quelle espressionistiche e cubistiche di Černigoj e viene così presentato per la prima volta al pubblico lo sviluppo di queste tre correnti. I quadri verranno allestiti nel modo che i visitatori possano osservare attentamente le differenze essenziali fra le tre correnti. Lo scopo della mostra non è la celebrazione del pittore, ma di indirizzare i visitatori ad una meditazione sui problemi dell'arte contemporanea e di creare un contatto organico naturale fra l'artista e il pubblico. **Poichè l'arte non serve soltanto al godimento, ma pure all'istruzione artistica della gente e alla comprensione della geometria temporale dello spirito.**“ (sottolineato da P.K.) Il suo scopo era dunque chiaro ed onesto e probabilmente non immaginava che una mostra così architettata potesse armare ancor di più i critici di quella dell'anno precedente. Silvester Škerl³³ si fece vivo nello Slovenec (ripresero i suoi atteggiamenti France Stele)³⁴ il quale respinse l'esperimento di Černigoj di dimostrare come normale lo sviluppo dell'arte in costruttivismo nel proprio lavoro (anche se si trattava di una illustrazione di questo processo). „La mostra ricorda a un museo e non a una forza produttrice artistica“, scriveva Škerl e con ciò poneva un punto di domanda sul suo costruttivismo. Così l'articolo di Škerl come quello di Stele rappresentano un serio regolamento dei conti con Černigoj e con tutto quello che egli portava senza la necessità di scontrarsi con la sostanza ideologica e quella formale del costruttivismo. Srečko Kosovel lesse la critica di Škerl a casa, a Tomaj, e ne mostrò il proprio malcontento in una lettera a Ivo Grahor.³⁵

Dalla stessa lettera si viene a sapere che Černigoj in quel periodo stava architettando la rivista Konstrukter la quale dovrebbe mantenersi con la pubblicazione degli annunci. Kosovel propose che portasse il titolo abbreviato Kons. e già immaginava che cosa si potesse farne concettualmente, essendo conscio che Černigoj non ne aveva ancora un'idea ben precisa. Invece non se ne fece niente, e così pure del corso nell'ambito della Probuda (oppure era già terminato), poichè Černigoj racconta³⁶ di esser venuto a Trieste durante le vacanze del 1925. Sarebbe anche una cosa logica: dopo tutti gli anni di penurie in Germania e successivamente a Ljubljana la via di ritorno a Trieste, dove vivevano i suoi, gli sembrava la più opportuna.

A vacanze finite, molto probabilmente verso la fine di agosto, fece ritorno a Ljubljana nella speranza di essere istituito nuovamente assistente alla Scuola media tecnica. Provò però una triste de-

the modern art he accordingly decided for a historical and developmental foundation of his constructivism. He wrote the following note for the dailies:³² „The exhibition of paintings, drawings and etchings by A. Černigoj is open these days in Jakopič's pavilion. It will be open between the 5th and 19th July and it will include Černigoj's impressionistic, expressionistic and cubistic works, so that the development of these three trends will be open to public here for the first time. The paintings will be arranged so as to make it possible for the visitors to see precisely the essential differences among these three trends. The purpose of this exhibition is not to make the painter famous, but rather to make the visitors think over the problems of contemporary art, and to make the contact between the artist and his public organically natural. **It is not the service of art to give pleasure, but rather to offer artistic education and to promote the understanding of spiritual and temporal geometry.** (Italics by P.K.) Thus his purpose was clear and honest and he probably did not think that the exhibition conceived in this way will offer even more opportunity to criticism to condemn him than the exhibition one year earlier. In Slovenec there appeared an article by Silvester Škerl³³ (his positions were in essence taken over by France Stele later on) rejecting Černigoj's attempt to prove the correctness of the development of art into constructivism from his own work (it was essentially the question of the illustration of this process). „The exhibition reminds us of a museum and not of a productive artistic force“, wrote Škerl, thus putting his constructivism under question. The articles by Škerl and Stele are both really clever settlements with Černigoj and with everything he brought without ever facing the ideological and formal essence of constructivism itself. Srečko Kosovel read Škerl's evaluation at home in Tomaj and in his letter to Ivo Grahor³⁵ expressed his strong and justified dissatisfaction with it.

From the same letter we learn that at that time Černigoj was planning a review with the title Konstrukter which should live on publishing advertisements. Kosovel suggested Kons. for its name and pictured in his imagination what to do with it from the point of view of its concept, knowing that Černigoj's ideas as what to do with it were rather vague. Nothing came out of this review, and perhaps also of the summer course within the framework of Probuda (or perhaps it had ended); Černigoj stated³⁶ that he went to Trieste in holidays of the year 1925. This would also be the only logical thing: after the years of crises in Germany and later on in Ljubljana the return to Trieste where he had his family must have appeared suitable to him.

After the holidays, probably at the end of the month of August, he returned to Ljubljana hoping to obtain the position of an assistant teacher at the Technical Secondary School for the coming year. He was bitterly disappointed.³⁷ He was summoned by the principal of the school Jože Reiser and shown some news-paper³⁸ which in the time of his absence had been sent to the school from his department. Reiser informed the police and Černigoj was to leave Ljubljana within 24 hours. The precise date of Černigoj's departure could not be established. The last document in Černigoj's file in

dajo vedeti, da je Černigoj skoraj vse leto po povratku v Trst deloval še sam. Očitno je imel tudi velike težave z zaposlitvijo, saj se je moral naposled zaposliti kot navaden pleskar v ladjedelnici.⁴² Vendar ga to ni oviralo, da se ne bi ukvarjal s konstruktivizmom in agitacijo zanj. Proti koncu leta 1925 je navezal stike z uredništvom tržaškega Učiteljskega lista in ga srečamo že v drugi številki tega glasila (15. 1. 1926) s prispevkom Umetnost in učitelj, pozneje pa še s prispevkom. Vzhod in zahod v umetnosti (1..3. 1926, št. 5) ter Umetniška razstava v Trstu (1. 6. 1926, št. 11). V prvem prispevku je ponovno spregovoril o sodobnih umetnostnih smereh od impresionizma do konstruktivizma. To je pravzaprav edinstveni zapis v slovenski kritiki, ki je v tem času poljudno in v glavnem teoretično neoporečno opredelil novejši umetnostni smeri, jasno s tezo, da razvoj logično vodi umetnost v naročje konstruktivizma. Drugi prispevek Vzhod in zahod v umetnosti je pravzaprav čista apologija ruskega konstruktivizma s posebnim poudarkom na dinamičnosti te usmeritve v nasprotju s statičnostjo vseh drugih smeri, na kolektivnosti te v nasprotju z individualizmom drugih usmeritev, na tehniki kot zmagoslavju ustvarjanja sodobnega človeka (kolektivizem in tehnika data skupaj pojem monumentalnosti, ki ni odvisen od dimenzij izdelka). Ekstravaganci zahodne umetnosti postavlja Černigoj nasproti novo, na konstruktivizmu se razvijajočo kulturo Slovanov. Po vsem tem lahko sklenemo, da je zanj konstruktivizem nova univerzalna umetnost, ki jo pojmuje kot dinamično sintezo oblik (konstruktivističnih oblik, povzetih po ruskih konstruktivistih), gradiv, barv in izdelanih predmetov (!), prek katerih umetnost prestopa v politično akcijo.

Razumljivo je, da je v tretjem kritičkem zapisu o tržaški razstavi povsem odklonil predstavljene smeri, tudi Piona, z značilno gesto: „Trebaja je impulzivnega, destruktivnega dela, treba je zidati novo, ako hočemo pokazati, kaj smo, treba je delati in ne uživati starega. Pokazati moramo svetu, da obstaja tudi slovenski kmet, od katerega pričakujemo novo kulturo t.j. novo upodabljajočo umetnost. Vsi drugi „izmi“ (ekspresionizem, kubizem itd.) nimajo ničesar skupnega z novo obujajočo se voljo.“ V tem sestavku je tudi napovedal možnost samostojne razstave mladih umetnikov iz Trsta in Goriškega.

V tem istem razdobju, ko so nastajali ti zapisi, je Černigoj delal tudi pri slovenskem odru pri sv. Jakobu. Napravil je scene in osnutke za kostume vsaj za 8 predstav, s čimer je, kot je kaki dve leti pozneje zapisal Albert Širok,⁴³ „moderniziral okus našega občinstva“. Nasploh je bilo njegovo delo za gledališče pri kritiki dobro sprejeto. Končalo se je s predstavo 3. julija 1926.⁴⁴ Samo nekaj pred tem srečamo Černigoja pri slovenski reviji Naš glas z nekrologom in konstruktivističnim „portretom“ Srečka Kosovela.⁴⁵ Za naslednjo, septembersko številko istega glasila je napravil moderne konstruktivistične platnice ter v članku Moje delovanje v Julijski krajini⁴⁶ orisal pomen svojih umetniških prizadevanj. Svoj študij v Nemčiji je označil kot osvojitve teoretičnega znanja, ki je pogoj vsakega udejstvovanja in to imenoval „evropsko izobrazbo“. Tržaško delovanje (ljubljsko je izpustil) je označil za delovanje v slovenskem okolišju. V slogu pisca manifestov je pojasnil svoja prizadevanja: pojmoval jih

najdoslednji u njegovoj apstrakciji. Pored ove dvojice se, kao što je napomenuto, u Trstu pojavio i Černigojev učenik iz Ljubljane Zorko Lah. O Ivanu Vlahu i Ivanu Poljaku, koji se takođe pominju kao članovi konstruktivističke grupe, ne zna se ništa. Samo su poznati izvesni njihovi radovi toga vremena.

Grupa je, svakako, nastajala polako.⁴¹ Okupljala se, najverovatnije, još 1926. godine, a svakako godine 1927. Izvori iz toga vremena stavljaju do znanja da je Černigoj gotovo celu godinu po povratku u Trst radio sam. Svakako je imao i velike teškoće sa zapošljavanjem, jer se, naposletku, morao zaposliti kao obični moler u brodogradilištu.⁴² Ipak mu sve to nije smetalo da se bavi konstruktivizmom i agitovanjem za isti. Krajem 1925. je uspostavio veze s uredništvom tršćanskog „Učiteljskog lista“ i već u drugom broju toga glasnika (15. 1. 1926.) sretamo prilog „Umetnost i učitelj“, a docnije i priloge „Vzhod in zahod (=Istok i zapad) u umetnosti“ (1. 3. 1926., br. 5) i „Umetnička izložba u Trstu“ (1. 4. 1926., br. 11). U prvom članku je ponovo progovorio o savremenim umetničkim pravcima od impresionizma do konstruktivizma. To je zapravo jedinstveni članak u slovenačkoj kritici koji je u ono vreme popularno i, uglavnom, teorijski besprekorno opredelio novije umetničke pravce, razumljivo s tezom da razvoj logički vodi umetnost u okrilje konstruktivizma. Drugi članak „Istok i zapad u umetnosti“ je zapravo prava apologija ruskog konstruktivizma uz posebno isticanje dinamičnosti toga pravca suprotnog statičnosti svijiu drugih pravaca, kolektivnosti ove suprotne individualizmu drugih orijentacija, tehnike kao trijumfa stvaranja savremenog čoveka (kolektivizam i tehnika daju zajedno pojam monumentalnosti koji ne zavisi od dimenzija proizvoda). Ekstravagantnosti zapadne umetnosti Černigoj suprostavljaja novu, na konstruktivizmu uspostavljenu kulturu Slovena. Prema svemu tome može se zaključiti da za njega konstruktivizam znači novu univerzalnu umetnost koju smatra dinamičnom sintezom formi (konstruktivističkih formi shvaćenih prema ruskim konstruktivistima), materijala, boja i izrađenih predmeta (!) preko kojih umetnost prelazi u političku akciju. Razumljivo je što je u trećem kritičkom napisu o tršćanskoj izložbi sasvim odbacio predstavljene pravce, pa i Piona, karakterističnim gestom: „Potreban je impulzivan, destruktivan rad, treba zidati novo ako želimo pokazati šta smo; treba raditi za novo i ne uživati staro. Treba da svetu pokažemo da postoji i slovenački seljak od koga očekujemo novu kulturu, tj. novu likovnu umetnost. Svi drugi „izmi“ (ekspresionizam, kubizam itd.) nemaju ništa zajedničko sa novom probuđenom voljom“. U tome napisu je takođe najavio mogućnost samostalne izložbe mladih umetnika iz Trsta i Gorice.

U periodu nastajanja gornjih napisa, Černigoj je radio i u slovenačkom pozorištu kod Sv. Jakoba. Napravio je scene i nacрте kostima bar za 8 predstava, čime je, kao što je dve godine kasnije zabeležio Albert Širok,⁴³ „modernizovao okus naše publike“. Uopšte je njegov rad za pozorište kritika dobro primala. Taj je rad završen predstavom 3. jula 1926.⁴⁴ Malo pre toga nalazimo Černigoja kod slovenačkog časopisa „Naš glas“ s nekrologom i konstruktivističkim „portretom“ Srečka Kosovela.⁴⁵ Za naredni, septembarski broj istog časopisa je napravio moderne konstruktivističke korice i u

lusione.³⁷ Fù chiamato dal direttore Jože REisner che gli mostrò una rivista³⁸ inviata alla scuola dall'abitazione di Černigoj durante la sua assenza. Reisner avvertì la polizia e Černigoj dovette lasciare Ljubljana in 24 ore. La data esatta della sua partenza da Ljubljana non è potuta essere accertata finora. L'ultimo documento nel dossier di Černigoj presso l'Archivio civico di Ljubljana³⁹ e un'informazione sull'esonero dall'occupazione, scaduta in giugno, è datata del 3 ottobre del 1925. Dalla testata del documento (Signor Avgust Černigoj, pittore accademico, Ljubljana) possiamo supporre che egli fosse allora ancora a Ljubljana oppure fosse Raisner a fingere di non sapere che cosa gli fosse capitato. È interessante la scoperta che il documento non sia stato iscritto nel registro degli atti dell'anno 1925 presso la Scuola tecnica.

Al ritorno a Trieste Černigoj tentò dapprima come aveva già fatto a Ljubljana: a organizzare una scuola d'arte privata in via Fornace. È conosciuto anche il programma stampato della scuola dell'autunno del 1925,⁴⁰ nel quale gli organizzatori Avgust Černigoj, Giorgio Carmelich ed Emilio Mario Dolfi presentano il proprio programma d'istruzione. Si trattava dello studio „A“, studio iniziale del materiale contenente oggetti d'uso; dello studio „B“ — La disposizione e la rappresentazione nello spazio; del programma „C“ — lo studio della antica arte statica in relazione a quella moderna, dinamica; del programma „D“ — Gli studi di spazio e di colori; quello „E“ — l'applicazione generale nell'architettura, nella pittura e nella scultura, nella scenografia, nell'arte decorativa (la decorazione dei libri)“. Sia per la forma come per il contenuto il programma può essere connesso ai corsi di Bauhaus come pure alle cognizioni e agli atteggiamenti dello stesso Černigoj (soprattutto per ciò che riguarda la vecchia arte in relazione a quella moderna). Indubbiamente Černigoj aveva il ruolo più importante nell'attuazione della scuola. È ovvio però che neanche questa scuola fu un successo, almeno per Černigoj il solo insegnamento non rappresentava una fonte sufficiente per poter vivere. Acquistò invece un numero notevole di nuovi aderenti. Il primo fra questi fu il coorganizzatore della „scuola“ Carmelich che si considerava un futurista e riuscì successivamente ad inserirsi senza difficoltà nel programma di lavoro del gruppo costruttivista triestino di Černigoj. Subito dopo si deve nominare Edvard Stepančič il quale riuscì a comprendere di più il costruttivismo di Černigoj ed era il più conseguente nell'attuare la sua astrazione. Accanto ai due apparì a Trieste, come già detto, l'allievo di Černigoj di Ljubljana Zorko Lah. Non si sa niente invece di Ivan Vlah e Ivan Poljak che vengono pure nominati come membri del gruppo costruttivista. Sono conosciute soltanto alcune opere dei due risalenti a questo periodo.

Certamente il gruppo andava formandosi lentamente.⁴¹ Cominciò a riunirsi molto probabilmente già nel 1926 e di certo continuava a riunirsi nel 1927. Le fonti di questo periodo ci fanno sapere che Černigoj operava da solo per quasi un anno intero dopo il ritorno a Trieste. Ovviamente incontrava delle difficoltà nel trovare un'occupazione e dovette infine accontentarsi di lavorare come semplice imbianchino nel cantiere.⁴² Tutto ciò però non gli impediva di occuparsi del costruttivismo e di farne la propaganda. Verso la fine del 1925 stabilì dei contatti con la redazione del giornale

MAL³⁹ is a kind of notification about the end of his employment which expired at the end of the month of June and is dated on October 3rd, 1925. From the head of this document (Mr. Avgust Černigoj, acad. painter, Ljubljana) we can assume that Černigoj was still at Ljubljana at that time, or Reisner pretended that he did not know what had happened to him and hid this for various reasons. It is interesting to note that this letter was not registered in the book of letters of the Technical Secondary School for the year 1925.

Having returned to Trieste Černigoj first attempted — as he did in Ljubljana — to organize a private art school in the street Fornace. The programme of this school from autumn 1925 is known; in it the organizers Avgust Černigoj, Giorgio Carmelich and Emilio Mario Dolfi present their programme of studies. It lists „A elementary study of materials with useful objects, B spatial disposition and notion, C the study of the old static art in relation to the modern dynamic art, D colour studies of space, E general use in architecture, painting and sculpture, scenery-painting, decorative arts (designs for books)“. This programme can be connected with Bauhaus course according to its form and according to its content, but it can also be connected with Černigoj's own views (especially with regard to the relationship of the old art to the modern one). There is no doubt that Černigoj was the leading force in conceiving this school. It is quite obvious that also this school had no particular success, anyway not sufficient to let Černigoj make a living by teaching. However, he again found several adherents. Among them co-organizer of the „school“ Carmelich, who considered himself a futurist, still without any special trouble joined the programme of work of Černigoj's later constructivist group in Trieste. Of the younger generation Slovene pupils from Trieste joined Černigoj. The first to be mentioned is Edvard Stepančič who reached the deepest understanding of Černigoj's constructivism and was most consequent in its abstraction. Besides the two there appeared in Trieste also Černigoj's pupil from Ljubljana: Zorko Lah. Nothing is known about Ivan Vlah and Ivan Poljak who are also mentioned as the members of the constructivist group. Only some of their works from this period are known. The group certainly came into existence slowly.⁴¹ It probably met in 1926 already, and with certainty in 1927. The sources from this time indicate that after his return to Trieste Černigoj worked alone for almost a full year. He obviously had considerable trouble finding employment, he finally had to take the job of a house painter in a ship building-yard.⁴² This, however, did not prevent him from pursuing constructivism and making propaganda for it. Towards the end of 1925 he established connections with the editors of Učiteljski list in Trieste, and already in the second issue of this periodical (15th January 1926) we find his contribution „Art and teachers“, and later on „East and West in Art“ (No. 5, 1st March 1926) and „An Art Exhibition in Trieste“ (No. 11, 1st June 1926).

In the first article he speaks about the contemporary trends in art, from impressionism to constructivism. This is really a unique piece of writing in Slovene criticism, at that time defining in general and theoretically more or less without any flaw the more recent art trends with a clear thesis, that the development logically leads art to

je prvič kot dokaze sodobnemu človeku, v čem je osnova sodobne resničnosti, ter drugič kot sredstvo za vzgojo mlade generacije („Jaz ljubim mladino“.) Svoje delovanje je imel za revolucionarno in s tem je utemeljil svojo ekspanzivno dinamičnost. Zaradi tega si je tudi izbral gledališče, „ki stoji najbliže ljudski masi“. V tem spisu najdemo še napotek, kako je treba razumeti njegova dela: ne literarno razbirati vsebine, temveč jih je treba „čustvovati“. To bo potem še enkrat ponovil v komentarju k tržaški razstavi leto pozneje v Tanku. Zanimivo je, da je podobno „vživetje“ zahteval za razumevanje abstraktne inačice slovenskega ekspresionizma tudi France Stelè,⁴⁷ ko se je le-ta pojavila v delu Franceta Kralja na stenah Akademskega doma v Ljubljani.

V tem času, ko je Černigoj pripravljala ta sestavek, je Ferdo Delak pripravljala v Gorici gledališko predstavo iz različnih dramskih besedil (odlomkov) in dramatiziranih tekstov za svojo gledališko skupino.⁴⁸ K predstavi, ki je v tržaški Edinosti pobudila živahno polemiko, je Delak, potem ko ga je Ivan Čargo pustil na cedilu, v zadnjem hipu poklical Černigoja, naj napravi sceno. To je bila kar se da na hitro improvizirana scena iz že uporabljenih scenskih elementov in sicer tako, da so bili elementi obrnjeni v dvorano s hrbtno stranjo. Černigoj jih je tu in tam nekoliko poživil z barvami. Kljub temu je bila to vse več kot odrska scena. Iz poročila v Edinosti⁴⁹ se da namreč sklepati, da je scenska postavitve segla še v dvorano in na galerijo. Bila je „za naše razmere frapantna, razkošna a obenem zopet silno preprosta . . .“ Černigoju je šlo očitno za kar se da popolno obvladovanje prostora, kar moremo imeti za pomembno stopnjo na poti h konstruktivističnemu umetnostnemu ambientu, ki ga je pozneje tudi izvedel.

To drugo srečanje z Delakom pa je dalo še nekaj drugega: s Černigojem sta 12. avgusta 1926 napisala vsak svoj manifest, Černigoj umetnostnega, Delak teatarskega, ki ju je dal potem Delak objaviti v reviji Mladina⁵⁰ z uvodnimi pripombami o Černigojevem delu v Ljubljani in o njegovem trenutnem početju v Trstu. Černigojev manifest je doslej njegov prvi znani manifest.⁵¹ Po obliki in vsebini je poudarjeno napadalen, hoteno zmeden in provokativen. Je modernistična poza, ki zahteva pri interpretaciji precej previdnosti. Iz njega razbiramo, da pojmuje umetnost kot sintezo . . . kot človekovo kolektivno „Trade marko“. Zavrača individualno umetnost, religiozno-mistično umetnost in vojaško-dekorativno umetnost, zahteva pa človeško umetnost. Zanj je nova umetnost svetla, prozorno-fiksna, dinamično čustvena, konstruktivno, to je destruktivno zidajoča. Meni, da je nastala v času kaosa, da je izčistila in premagala prostor. „Borimo se proti Cezannskemu in nemškemu idiotizmu — ekspresionizmu, kakor tudi proti angleškemu trgovskemu parobrodstvu. Biti hočemo barbaro-geni. To je parola balkanske narave, živeti hočemo sorodno s celokupnim svetom v dinamični obliki aktivizma“ itd. Mesta, kjer govori o zanikanju religioznosti in mističnosti v umetnosti, o vojaško-dekorativni umetnosti, o angleškem trgovskem parobrodstvu v isti sapi z zavračanjem ekspresionizma so še odmev dadaističnih manifestov. Barbarogenost in „balkanizmi“ izvirajo od Micićevega zenitizma, ki ga je Černigoj poznal že iz Ljubljane. Vse drugo sodi v glavnem v okvir manifestov ruskih konstruk-

članku „Moje delovanje u Julijskoj krajini“⁴⁶ opisao značaj svojih umetničkih nastojanja. Svoje studije u Nemačkoj je označio kao osvajanje teoretskog znanja koje je uslov svakom delovanju i to je nazvao „evropsko obrazovanje“. Delovanje u Trstu (ono u Ljubljani je ispustio) označio je kao delovanje u slovenačkoj sredini. U stilu pisca manifesta objasnio je svoja nastojanja: shvaćao ih je, prvo, kao dokaze savremenom čoveku u čemu je osnov savremene stvarnosti i, drugo, kao sredstvo vaspitavanja mlade generacije („Ja volim omladinu“). Svoj rad je smatrao revolucionarnim i time je obrazložio svoju ekspanzivnu dinamiku. Zato je i odabrao pozorište „koje je najbliže ljudskoj masi“. U tom članku se nalazi i uputstvo kako treba shvaćati njegove radove: ne treba literarno razabirati sadržinu, već ih treba „osećati“. To će još jedanput ponoviti u komentaru trščanske izložbe godinu dana docnije u „Tanku“. Zanimljivo je da je slično „uživljavanje“ za shvatanje apstraktne varijante slovenačkog ekspresionizma tražio i France Stelè⁴⁷ kada se ta pojavila u radu Franceta Kralja na zidovima Akademskog doma u Ljubljani.

U vreme kad je Černigoj pripremao ovaj članak, Ferdo Delak je u Gorici za svoju pozorišnu grupu⁴⁸ od raznih dramskih tekstova (odlomaka) i dramatizovanih tekstova pripremao pozorišnu predstavu. U poslednjem trenutku, pošto ga je Ivan Čargo izneverio, pozvao je Černigoja da napravi scenu za predstavu koja je izazvala živahnu polemiku u trščanskoj „Edinosti“. To je bila na brzinu improvizovana scena od već upotrebljavanih scenskih elemenata, i to tako da su elementi bili obrnuti prema sali svojom poleđinom. Černigoj ih je ovde—onde malko oživeo bojama. Uprkos tome je sve to bilo više od pozorišne scene. Iz izveštaja u „Edinosti“⁴⁹ se može, naime, zaključiti da se scena prostirala i u salu i na gleriju. Bila je „za naše prilike frapantna, raskošna i istovremeno, opet, jako jednostavna . . .“ Černigoju se, očitno, radilo o što potpunijem prevladavanju prostora, što se može smatrati značajnim stupnjem puta prema konstruktivističkom umetničkom ambientu koji je docnije i sproveo.

Ovaj drugi susret sa Delakom doneo je i nešto drugo: 12. avgusta 1926. su napisali svaki svoj manifest — Černigoj umetnički a Delak pozorišni — koje je zatim Delak objavio u časopisu „Mladina“⁵⁰ uz uvodne napomene o Černigojevom radu u Ljubljani i njegovom trenutnom delovanju u Trstu. Taj Černigojev manifest je dosad njegov prvi poznati manifest.⁵¹ Po formi i sadržini je istaknuto napadački, hotimično smušen i provokativan. To je modernistička poza koja prilikom interpretacije iziskuje dosta obazrivosti. Iz njega se razabira da umetnost smatra sintezom . . . čovekovom kolektivnom „Trade markom“. Odbacuje individualnu, religiozno-mističnu i vojničko-dekorativnu, a zahteva ljudsku umetnost. Za njega je nova umetnost svetla, prozirno-fiksirana, dinamično osećajna, konstruktivno, tj. destruktivno stvarajuća. Misli da se rodila u vreme haosa, da je očistila i savladala prostor. „Borimo se protiv sezanovskog (Cezanne) i nemačkog idiotizma=ekspresionizma, kao i protiv engleskog trgovačkog parobrodarstva. Hoćemo da budemo barbaro-geni. To je parola balkanske prirode: hoćemo da živimo srodno sa celokupnim svetom u dinamičnoj formi aktivizma“. Itd. Mesta na kojima govori o poricanju religioznosti i mističnosti u umetnosti, o vojničko-dekorativnoj umetnosti i engleskom trgovačkom parobrodarstvu u istom dahu

triestino Učiteljski list e così possiamo incontrarlo già nel secondo numero della rivista (15/1—1926) con l'articolo L'arte e l'insegnante e successivamente con i due articoli L'oriente e l'occidente nell'arte (1/3—1926, n. 5) e con La mostra d'arte a Trieste 1/6—1926, n. 11). Nel primo articolo egli riparla delle correnti artistiche contemporanee dall'impressionismo fino al costruttivismo. E questo uno scritto unico nella critica slovena il quale determinò irrevocabilmente nel modo comprensibile a tutti e teoreticamente le correnti più nuove dell'arte di quel periodo, mettendo in evidenza molto chiaramente la tesi secondo la quale lo sviluppo guida l'arte nel modo più logico in grembo al costruttivismo. Il secondo articolo „oriente e l'occidente nell'arte e pura apologia del costruttivismo russo con una accentuazione particolare sulla dinamicità di questa corrente in opposizione all'individualismo delle altre correnti, sulla tecnica come vittoria della creatività dell'uomo della nostra epoca (il collettivismo e la tecnica insieme compongono il concetto della grandiosità il quale non dipende dalle dimensioni dell'oggetto d'arte). Černigoj oppone all'estravaganza dell'arte occidentale la nuova cultura degli Slavi, che si stava sviluppando sul costruttivismo. Dopo tutto ciò si può concludere che per Černigoj il costruttivismo rappresenta una nuova arte universale che viene concepita come sintesi delle forme (forme costruttivistiche prese dai costruttivisti russi), dei materiali, dei colori e di oggetti elaborati (!) attraverso i quali l'arte passa all'azione politica.

È comprensibile perché egli avesse rifiutato nel terzo articolo di critica sulla mostra triestina le correnti rappresentate, perfino il Pilon, con un gesto tipico: „Ci vuole del lavoro impulsivo, distruttivo, bisogna costruire il nuovo se vogliamo dimostrare ciò che siamo; si deve lavorare per il nuovo e non godere il vecchio. Dobbiamo dimostrare al mondo che esiste pure il contadino sloveno dal quale ci si aspetta una nuova cultura, vale a dire una nuova arte figurativa. Tutti gli altri „ismi“ (l'espressionismo, il cubismo, ecc.) non hanno niente in comune con la nuova volontà che si sta stando.“ In questo articolo preannunciò pure la possibilità di una mostra autonoma dei giovani artisti di Trieste e del Goriziano.

Nello stesso periodo in cui nascevano questi articoli Černigoj lavorava anche presso la scena slovena a San Giacomo. Creò delle scene e degli abbozzi di costumi per almeno 8 rappresentazioni e con ciò, scrive due anni più tardi Albert Širok,⁴³ „modernizzò i gusti del nostro pubblico.“ Il suo lavoro presso il teatro veniva generalmente bene accettato dalla critica. Esso finì con la rappresentazione del 3 luglio del 1926.⁴⁴ Poco prima incontriamo Černigoj nella rivista slovena Naš glas con il necrologio e il „ritratto“ costruttivistico di Srečko Kosovel.⁴⁵ Per il numero successivo di settembre della stessa rivista egli realizzò delle copertine costruttivistiche e nell'articolo La mia attività nella regione Giulia disegnò l'importanza dei propri sforzi artistici. Caratterizzò i propri studi in Germania come il periodo dell'apprendimento della teoria come condizione per qualsiasi attività e lo chiamò „educazione europea“. L'attività triestina (quella di Ljubljana fu ommessa) viene determinata come quella dell'ambiente sloveno. Nello stile d'autore di manifesti chiari i propri sforzi: li concepì in primo luogo come dimostrazioni all'uomo con-

struttivismo. His second article „East and West in Art“ is really an apology of Russian constructivism with special emphasis on the dynamic qualities of this trend as opposed to the static qualities of all other trends, on its collectivism as opposed to the individualism of other schools, on its technique as the triumph of creation of contemporary man (collectivism and technique together give the idea of monumentality independent of the dimensions of the product). Opposite to the extravagance of West art Černigoj sets the new art of the Slavs developing on the basis of constructivism. On the basis of what has been said we can come to the conclusion that constructivism for him meant a new universal art conceived as a dynamic synthesis of forms (constructivist forms after the Russian constructivists), materials, colours and made objects (!), through which art passes into a political action. It is quite understandable that in his third critical note about the exhibition in Trieste he completely rejected the represented directions including also Pilon, which a characteristic gesture: „Impulsive, destructive work is needed, something new must be built; if we want to show what we are, we must work for the new and not enjoy the old. We must show to the world that there exists also the Slovene peasant from whom we expect a new culture, that is new creative art. All other „inventions“ (expressionism, cubism, and similar) have nothing in common with the new awakening will.“ In this piece of writing he also announces the possibility of an independent exhibition of the young artists from Trieste and Goriška.

In this same period Černigoj was active also with the Slovene stage at St. Jacob. He made scenery and costume designs for at least 8 performances, and in this way — as it was stated by Albert Širok⁴³ two years later — „modernized the taste of our public“. His work for theatre was, in general, received well by criticism. It ended with the performance on July 3rd 1926.⁴⁴ Only a short time previous to this we meet Černigoj in the Slovene review Naš glas with the obituary and constructivist „portrait“ of Srečko Kosovel.⁴⁵ For the following issue of this review for September he made modern constructivist covers, and in his article „My activities in Julian region“ he gave an outline of the significance of his artistic endeavours. His study in Germany is characterized as his conquest of theoretical knowledge which was a precondition of any activity and named „European education“. His activities in Trieste he characterized as working in Slovene environments (he omitted his work at Ljubljana). In the style of a manifesto writer, he explained his endeavours: he first conceived them as a proof for the contemporary man about the basis of contemporary reality, and secondly, as the education of the young generation („I love youth“). He considered his activity to be revolutionary and in this way gave foundations for his expansive dynamism. That is why he chose theatre also „which is closest to the masses“. In this article he also gives instruction how to understand his works: not to read them in literary way, but rather to „feel“ them. This is again repeated in his comments to the exhibition in Trieste one year later in Tank. It is interesting to note that similar „empathy“ was requested also by France Stele for the abstract variant of Slovene expressionism,⁴⁷ when the same

tivistov. Na dan prihajajo ponovno temeljni cilji nove umetnosti: umetnostni kolektivizem, revolucionarnost nove usmeritve, boj proti vsemu preteklemu v umetnosti pa hkrati boj proti kapitalizmu, boj zoper elitistično pojmovanje umetnosti, boj za novo umetnost, za dinamizem konstruktivizma v kaj nejasnem zaobsegu Černigojeve „sinteze“; po njegovem naj bi bila umetnost „celokupno stremljenje časa in prostora v katerikoli enoti bodisi v arhitekturi, slikarstvu, kiparstvu, pesništvu, glasbi ali plesu.“

Pomembnejši dogodki, povezani s Černigojevim delom so bili leta 1926 še tilje: Černigoj je hotel nastopiti s svojim konstruktivizmom na umetnostni razstavi v Trstu, prav na tisti, o kateri je potem v Učiteljskem listu pisal tako uničujoče. O tem zvezo iz zapisa Alberta Široka,⁵² ko pravi, da je zaradi „mačehovskega postopanja žirije z modernisti, svoje stvari odtegnil“. Nadalje je Černigoj objavil v Našem glasu⁵³ svoj avtoportret, konstruktivistično obdelan lesorez in istega leta je narisal z barvnimi svinčniki še eno lastno podobo, ki se je ohranila v Delakovi zapuščini.⁵⁴ Obe deli spričujeta, kako svobodno se je gibal znotraj termina konstruktivizma; portretiranje je namreč po radikalni teoriji te smeri prepovedano, medtem ko je bil Bauhaus v tem pogledu prožnejši. Vsa stvar postane jasnejša, če skušamo videti ti deli in podobna v luči njegovega ustvarjanja za gledališče: tako v scenografiji in še zlasti v kostumografiji je moral računati na figure. To dejstvo pomeni Černigojev konceptni „most“ iz konstruktivizma v njegovo pokonstruktivistično obdobje.

Toda še preden se je to zgodilo, zasledimo vsaj tri dogodke, ki ne dajejo vtisa, da bi radikalizem njegove usmeritve kakorkoli popuščal. V drugi polovici leta 1927 je začel izdajati Ferdo Delak avantgardistično revijo Tank z ambicioznim podnaslovom: revue internationale active. Ime revije prihaja iz zenitistične skovanke „dada-tank“, Delak pa si je pozneje izmislil novo „Tank-teater“ in ji po vsej priliki nameraval dati neko vsebino. Černigoj je bil eden najbolj delavnih sodelavcev revije Tank. Za poldrugo številko Tanka je izdelal naslovno stran, ki kaže sorodstvo tako z naslovnico Našega glasu iz leta 1926 kot z nekaterimi reliefi, ki jih je razstavil v Ljubljani leta 1924. V reviji je objavil vrsto svojih linorezov, svoje manifeste (dva slovenska in enega italijanskega) ter poročilo o razstavi svoje skupine v Trstu.

Kar zadeva sam Tank velja omeniti, da sta izšli 2 številki (1 1/2 ter št. 3). Po vsebini je bil kaj pisana zmes aktualnih, a tudi že zamirajočih evropskih avantgardizmov. Delak je objavljaval nekritično vse, kar se mu je zdelo avantgardno (podobno kot brata Micić in Poljanski v Zenitu). Tako srečamo na straneh revije poleg domačih avantgardistov še Micića in Poljanskega, Tristana Tzaro, Lunačarskega, Herwartha Waldena, Hannesa Meyerja, Sofronia Pocarinja, Marinettija, Kurta Schwittersa in druge. K takšnemu nedodalnanemu konceptu revije je sodila ustrezna likovna oprema. Objavljena so bila dela slovenskih „avantgardistov“: Piona, Maleša, Spazzapana, Tratnika in drugih. Prevladovali so Černigojevi linorezi in dela mlajših konstruktivistov, zraven pa srečamo še kako delo Giorgia Carmelicha, Schwittersove tipografske kompozicije itd.

Černigojev manifest v prvi številki Tanka⁵⁵ je likovni izdelek in manifest hkrati, medtem ko je v drugi številki manifest⁵⁶ tudi kon-

s odbacivanjem ekspresionizma su još odjek dadaističkih manifesta. Barbarogenost i „balkanizam“ potiču od Micićeva zenitizma koji je Černigoj upoznao još u Ljubljani. A sve ostalo, uglavnom, spada u okvir manifesta ruskih konstruktivista. Na svetlo se ponovo pojavljuju osnovni ciljevi nove umetnosti: umetnički kolektivizam, revolucionarnost nove orijentacije, borba protiv elitističkog shvatanja umetnosti, borba za novu umetnost, za dinamizam konstruktivizma u dosta nejasnom zahvatu Černigojeve „sinteze“; po njegovom shvatanju bi trebalo da umetnost bude „celokupno stremljenje vremena i prostora u bilo kojoj jedinici, bilo u arhitekturi, slikarstvu, vajarstvu, pesništvu, muzici ili plesu“.

U vezi sa Černigojevim radom 1926. godine treba navesti i sledeće važnije događaje: Černigoj je hteo da svojim konstruktivizmom nastupi i na umetničkoj izložbi u Trstu, dakle baš na onoj izložbi o kojoj je zatim u „Učiteljskom listu“ pisao toliko negativno. O tome doznajemo iz napisa Alberta Široka⁵² koji kaže da je zbog „mačehinskog postupanja žirija prema modernistima svoje stvari povukao“. Zatim je Černigoj u „Našem glasu“⁵³ objavio svoj avtoportret, konstruktivistički obrađen drvorez i iste godine bojanom olovkom nacrtao još jedan svoj lik koji se sačuvao u Delakovoj zaostavštini.⁵⁴ Oba rada svedoče kako se slobodno kretao unutar termina konstruktivizma; naime, po radikalnoj teoriji toga pravca je portretisanje zabranjeno, dok je Bauhaus u tom pogledu bio elastičniji. Sva stvar postane mnogo jasnija ako se ovi i njima slični radovi posmatraju u svetlu njegova stvaranja za pozorište: u scenografiji i, osobito, kostimografiji je morao računati sa figurama. Ova činjenica predstavlja „most“ Černigojeva koncepta od konstruktivizma u njegov postkonstruktivistički period.

Ali pre nego se to desilo, otkrivamo bar tri događaja koji ne ostavljaju utiska da je radikalizam njegove orijentacije bilo kako popuštao. U drugoj polovini 1927. godine je Ferdo Delak počeo da objavljuje avantgardistički časopis „Tank“ sa ambicioznim podnaslovom: revue internationale active. Naziv časopisa proizlazi iz zenitističke kovanice „dada-tank“, a Delak je docnije izmislilo novu „Tank-teater“ i, verovatno, nameravao joj dati neku sadržinu. Černigoj je bio jedan od najmarljivijih saradnika „Tanka“. Za jedan i po broj „Tanka“ je izradio naslovnu stranu koja pokazuje dosta srodnosti s koricama „Našeg glasa“ iz 1926, kao i sa nekim reliefima koje je izlagao u Ljubljani 1924. godine. U časopisu je objavio niz svojih linoreza, svoje manifeste (dva na slovenačkom i jedan na italijanskom) i izveštaj o izložbi svoje grupe u Trstu. Što se tiče samog časopisa „Tank“, treba napomenuti da su izašla 2 broja (1 i po i br. 3). Po sadržini je predstavljao dosta šarenu mešavinu aktuelnih, kao i zalazećih evropskih avantgardizama. Delak je nekritički objavljivao sve što mu se činilo avantgardističkim (slično kao braća Micić i Poljanski u „Zenitu“). Tako na stranicama časopisa uz domaće avantgardiste sretamo Micića i Poljanskog, Tristana Caru (Tzara), Lunačarskog, Hervarta Waldena (Herwart Walden), Hansa Majera (Hannes Meyer), Sofronija Pocarinja (S. Pocarini), Marinettija, Kurta Švittersa (Schwitters) i druge. Ovako nedorađenu konceptu časopisa spadala je i odgovarajuća likovna oprema. Objavljeni su radovi slovenačkih „avantgardista“: Piona, Maleša, Špacapana (Spazzapan), Tratnika i

temporaneo in che cosa sta l'essenza della realtà contemporanea, e in secondo luogo come mezzo per l'educazione della generazione giovane („lo amo la gioventù“) Considerava la propria attività rivoluzionaria e con ciò provò il proprio dinamicismo espansivo. Per lo stesso motivo scelse il teatro, „il quale è il più vicino alle masse“. In questo articolo si può trovare un avviamento al modo di comprendere i suoi lavori: non cercare di leggere letteralmente il contenuto, ma bisogna „sentirli“. Ciò verrà da lui ripetuto nel commento alla mostra triestina un anno più tardi nella rivista Tank. È interessante che esigeva una „esperienza“ simile anche per la comprensione della variante dell'espressionismo sloveno France Stele,⁴⁷ quando questa si verificò nell'opera di France Kralj sulle pareti dell'Akademski dom di Ljubljana.

Nel periodo in cui Černigoj stava preparando questo articolo, Ferdo Delak preparava una rappresentazione di diversi testi drammatici (dei frammenti) e di testi drammatizzati per il proprio gruppo teatrale.⁴⁸ Delak lo chiamò a prender parte alla rappresentazione, la quale destò una vivace polemica nella triestina Edinost, all'ultimo momento, dopo che fù piantato in asso da Ivan Čargo.

Era questa una scenografia improvvisata nel breve tempo a disposizione, fatta da elementi scenografici già usati nel modo che venivano applicati mostrando al pubblico la loro parte dorsale. Černigoj li aveva ravvivati mettendovi qua e là dei colori vivaci. Ciononostante era questa più di una scena teatrale. Dal rapporto pubblicato nella Edinost⁴⁹ si può concludere che l'allestimento scenografico aveva raggiunto la sala e perfino il loggione. Era „per le nostre circostanze una cosa stupefacente, sfarzosa e allo stesso tempo molto semplice...“ Černigoj ci teneva a dominare completamente lo spazio e ciò deve essere considerato come un passo importante sulla via verso l'ambiente d'arte costruttivistico, quell'ambiente che fu successivamente elaborato da Černigoj. Questo secondo incontro con Delak diede pure un altro frutto: con Černigoj scrissero il 12 agosto 1926 ognuno il proprio manifesto, Černigoj quello artistico e Delak quello teatrale. Delak li fece pubblicare nella rivista Mladina⁵⁰ con note d'introduzione sul lavoro di Černigoj a Ljubljana e su che cosa egli stava facendo allora a Trieste. Il manifesto di Černigoj è finora il suo primo manifesto conosciuto.⁵¹ Per forma e per contenuto è aggressivo, volutamente confuso e provocativo. E una posa modernistica che esige una certa dose di cautela nella sua interpretazione. Da esso possiamo discernere come egli concepisca l'arte come sintesi... come la collettiva „Trade marko“ dell'uomo. Egli respinge l'arte individuale, l'arte mistico-religiosa e quella decorativo-militaristica, pretende invece un'arte umana. Per lui l'arte nuova è piena di luce, fissa e trasparente, sentimentale e dinamica, costruttivamente, vale a dire destruttivamente edificante. È dell'opinione che essa sia stata creata al tempo del caos, che essa abbia ripulito e vinto lo spazio. „Si combatte contro l'idiotismo di Cezanne e quello germanico — contro l'espressionismo, come pure contro l'arte inglese dei piroscafi da commercio. Vogliamo essere dei barbaro-genì. E questa un'espressione di origine balcanica, vogliamo vivere come il mondo intero in una forma dinamica di attività.“ ecc. I punti in cui parla della negazione della religiosità e della misticità nell'arte,

appeared in the works of France Kralj on the walls of the Academic hall in Ljubljana.

In the time when Černigoj was working on this article, Ferdo Delak was, in Gorica, preparing a theatrical performance of dramatic text (fragments) and dramatized texts for his theatrical group.⁴⁸ Having been left in the lurch by Ivan Čargo, Delak, in the very last moment, called Černigoj to make the scenery for this performance which gave rise to a lively polemic in Edinost, Trieste. This was an improvised scenery made from already used scenic elements turned with their backs to the public. At some places Černigoj touched them up with colours. However, this was much more than mere stage scenery. From the report in Edinost⁴⁹ it is possible to conclude that scenic set reached out into the hall and to the gallery. „For our circumstances“ it was „shocking, luxurious and at the same time quite simple“. Černigoj was obviously concerned with as complete mastering of the space as possible, and this must be considered an important stage on the way to the constructivist art ambiente as carried out by him later on. This second meeting with Delak resulted in something else: on August 12th 1926 they each wrote their own manifesto, Černigoj for visual arts, and Delak for theatre. Later on Delak had them published in the review Mladina⁵⁰ together with introductory remarks about Černigoj's work in Ljubljana and, at the time being, in Trieste. Černigoj's manifesto is his first known manifesto⁵¹ so far. From the point of view of its form and its contents it is emphatically aggressive, on purpose confused and rather provocative. It is a piece of modernistic prose demanding considerable caution in interpretation. On its basis we can say that he conceives art as a synthesis... as man's collective „trade mark“. He rejects individual art, religious — mystic art, and military-decorative art, but rather demands human art. The new art is for him luminous, transparently-fixed, dynamically emotional, constructive, that is destructively constructing. He believes that it has come into existence in the time of chaos, that it has purified and overcome space. „Let us fight against Cezanne's and German idiotism=expressionism, as well as against the English merchant marine. We want to be „barbaro-gen“. This is the slogan of balkanic nature, we want to live allied with the entire world in a dynamic form of activism.“ etc. The passages in which he speaks about the negation of religion and mysticism in art, about the military-decorative art, and the English merchant marine simultaneously with the rejection of expressionism are an echo of dadaistic manifestos. His reference to „barbarogen“ quality and „Balkanisms“ derive from Micić's „Zenithism“ which Černigoj knew from Ljubljana. Everything else comes within the framework of the manifestos of the Russian constructivists. The basic goals of the new art come to the daylight again: art collectivism, revolutionariness of the new direction, the struggle against everything past in art and simultaneously against capitalism, against the elitist concept of art, the struggle for the new art, for the dynamic qualities of constructivism in a rather unclear sense of Černigoj's synthesis; according to him art should be „the total striving of time and space in any unit, either architecture, painting, sculpture, poetry, music or dance.“

kretna in brezkompromisna kritika slovenskega ekspresionizma ter Plečnikove in Vurnikove arhitekture. Iz vseh treh manifestov v Tanku (italijanski je tiskan na hrbtni strani slovenskega v prvi številki) ne izvemo dosti novega. Tako po vsebini kot po napadali obliki se bistveno ne oddaljujejo od onega iz leta 1926, le čistih bizarnosti je nemara manj. Černigoj se v njih spet postavlja zoper vse staro, spet poudarja, kako je nova umetnost „kolektivni“ izraz nove generacije, spet dramatično gestikulira:⁵⁷ „Vsi stari umotvori naj poginejo v galerijah in palačah, kjer nimajo druge funkcije, da se praše in časovno poginejo. Živela nova umetnost – brez galerije, muzeja in cerkve, nova umetnost mora živeti, koristiti in služiti. Bodimo ponosni na naš novi pokret in agitirajmo zanj, da dokažemo našo absolutno eksistenco.“

Druga številka Tanka (pravzaprav št. 3) je pomembna predvsem zato, ker je prinesla fotografije razstavljenih konstruktivističnih del s tražaške razstave jeseni leta 1927, doslej edino znano fotografsko dokumentacijo tega dogodka, ter Černigojevo in Nürnbergovo poročilo o tej razstavi.

Razstava konstruktivistov v Trstu, (natančno Konstruktivistične skupine (Gruppo Costruttivista) v okviru razstave Umetnostnega sindikata in Umetnostnega krožka je bila zadnja vidnejša manifestacija slovenskega konstruktivizma. Za njo zaznamujemo samo še Delakovo in Černigojevo akcijo s predstavitev slovenske avantgardne (predvsem konstruktivistične) umetnosti v Berlinu in v Waldenovi reviji Der Sturm (januar 1929) ter istega leta Černigojev in pomembnejši Štepančičev nastop na natečaju za izdelavo scene za Kogojevo opero Črne maske v Ljubljani.

Tržaška razstava je bila, vključno s Černigojevim poprejšnjim spogledovanjem s figuraliko, vrhunec razvoja slovenskega konstruktivizma v ožjem pomenu te besede. Uresničila se je kot kolektivno delo konstruktivistične skupine in kot umetnostni ambient. Glede tega drugega – opremljanja posebnega prostora z namenom ustvariti celostno likovno–ambientalno celoto – je bilo v Černigojevih spisih programatičnega značaja sicer malo konkretno rečenega, po Černigojevem vztrajanju leto poprej in tudi ob tej razstavi, da kot skupina nastopijo v posebnem oddelku, po njegovih scenografskih poskusih v Gorici ter naposled po objavljenih fotografijah in sočasnih zapisih, pa lahko upravičeno sklepamo, da je bila ustvaritev umetnostnega ambienta eden poglavitnih ciljev te razstave. Neposredni vzornik za ta korak mu je bil El Lissitski, ki je napravil svoj umetnostni ambient leta 1923; nekaj teh ambicij je imel Černigoj nedvomno tudi že z ljubljansko razstavo leta 1924. V katalogu k tržaški razstavi je objavil svoj drugi italijanski manifest⁵⁸ in po njem moremo, pač v luči predstavljenega, razumeti, kaj so pravzaprav Černigoju pomenili izrazi kot „sinteza“, „gibanje“, „prostor“, „čas“ in podobni. V tem manifestu je Černigoj sebe in tovariše⁵⁹ predstavil kot aktiviste, ki so si postavili za cilj „umetnost + objekt = delovanje, to je **totalno sintezo gibanja v prostoru**“. Njihova dejavnost je usmerjena k „novemu slikarstvu = absolutnemu kiparstvu (ki je) vibracija barve + prostora + časa = forma ali tudi funkcija . . .“ Načeloma so proti naturalističnem posnemanju, proti fantastični mistiki in proti literarnemu individualizmu. „Naša dejavnost je v tem, da spravimo **objekt v**

drugih. Preovladavali su Černigojevi linorezi i radovi mlađih konstruktivista, a uz njih se susreće i poneki rad Đorđa Karmelića, Švintersova tipografska kompozicija itd.

Černigojev manifest u prvom broju „Tanka“⁵⁵ je istovremeno likovni proizvod i manifest, dok je manifest u drugom broju⁵⁶ takođe konkretna i beskompromisna kritika slovenačkog ekspresionizma i Plečnikove i Vurnikove arhitekture. Iz sva tri manifesta u „Tanku“ (na italijanskom je štampan na poleđini slovenačkog u prvom broju) ne doznaje se ništa novo. Ni sadržinom, ni agresivnom formom se bitno ne udaljuje od onog iz 1926. godine, samo je pravih bizarnosti, možda, manje. U njima Černigoj opet ustaje protiv svega starog, opet ističe da je nova umetnost „kolektivni“ izraz nove generacije i opet dramatično gestikulira:⁵⁷ „Svi stari umotvori nek propadnu u galerijama i palatama, gde nemaju druge funkcije do da skupljaju prašinu i vremenski propadnu. Živela nova umetnost – bez galerije, muzeja i crkve, nova umetnost treba da živi, koristi i služi. Budimo ponosni svojim novim pokretom i agitujmo za njega da bismo dokazali našu apsolutnu egzistenciju“.

Drugi broj „Tanka“ (zapravo br. 3) je značajan pre svega zato što je doneo fotografije izloženih konstruktivističkih radova s izložbe u Trstu u jesen 1927. godine, dosad jedinu poznatu fotografsku dokumentaciju toga događaja, i Černigojev i Nürnbergov (Nürnberg) izveštaj o toj izložbi. Izložba konstruktivista u Trstu, precizno: Konstruktivističke grupe (gruppo Costruttivista) u sklopu izložbe Umetničkog sindikata i Umetničkog kružoka bila je poslednja vidnija manifestacija slovenačkog konstruktivizma. Posle nje beležimo još samo Delakovu i Černigojevu akciju s predstavljanjem slovenačke avangardističke (pre svega konstruktivističke) umetnosti u Berlinu i u Waldenovu časopisu Der Sturm (januar 1929) i iste godine Černigojevo i značajnije Štepančičevo nastupanje na konkursu za izradu scene za Kogojevu operu „Crne maske“ u Ljubljani.

Uprkos Černigojevu ranijem koketovanju s figuralikom, izložba u Trstu je predstavljala vrhunac razvoja slovenačkog konstruktivizma u užem smislu te reči. Realizovala se kao kolektivni rad konstruktivističke grupe i kao umetnički ambijent. Što se tiče ovog poslednjeg – opremljanja posebnog prostora u nameri da se ostvari likovno–ambientalna celina – u Černigojevim spisima programskog karaktera je, doduše, malo konkretno rečenog, ali se po Černigojevom istrajanju godinu dana ranije, pa i uz ovu izložbu, da kao grupa nastupe u posebnom odeljenju, po njegovim scenografskim pokušajima u Gorici i, najzad, po objavljenim fotografijama i povremenim beleškama može opravdano zaključiti da je stvaranje umetničkog ambijenta bio jedan od glavnih ciljeva te izložbe. Direktni uzor za ovaj korak mu je predstavljao El Lissitski koji je svoj umetnički ambijent napravio 1923. godine; nešto od tih ambicija je Černigoj nesumnjivo imao već i kod izložbe u Ljubljani 1924. godine. U katalogu uz izložbu u Trstu objavio je svoj drugi manifest na italijanskom⁵⁸ i po ovom se, svakako u svetlu predstavljenoga, može razumeti šta su za Černigoja zapravo značili izrazi, kao što su „sinteza“, „pokret“, „prostor“, „vreme“ i slični. U tom je manifestu Černigoj sebe i drugove⁵⁹ predstavio kao aktiviste koji su sebi za cilj postavili „umetnost + objekt + delovanje, tj. **totalnu sintezu kretanja**

dell'arte decorativo-militaristica, dell'arte inglese dei battelli da commercio e nello stesso fiato nega l'espressionismo sono l'eco dei manifesti dadaistici. La barbagenosità e i „balcanismi“ provengono dallo zenitismo di Micić, che Černigoj aveva conosciuto già nel periodo vissuto a Ljubljana. Tutto il resto appartiene al quadro dei manifesti dei costruttivisti russi. Vengono alla luce nuovamente gli scopi fondamentali della nuova arte: il collettivismo d'arte, la rivoluzionarietà della nuova corrente, la lotta contro tutto il passato nell'arte e nello stesso tempo la lotta contro il capitalismo, la lotta contro una concezione d'élite dell'arte, la lotta per l'arte nuova, per il dinamismo costruttivista in una alquanto confusa estensione della „sintesi“ di Černigoj; secondo lui l'arte dovrebbe essere una sintesi di tendenze di tempo e di spazio in una qualsiasi unità sia nell'architettura, nella pittura, nella scultura, nella poesia, nella musica o nella danza“.

Gli eventi più importanti connessi con il lavoro di Černigoj furono ancora nell'anno 1926 i seguenti: Černigoj volle esibirsi con il proprio costruttivismo ad una mostra d'arte a Trieste, precisamente a quella di cui più tardi scrisse così distruttivamente nell'Učiteljski list. Di ciò si legge nell'articolo di Albert Širok⁵² il quale racconta che a causa „del trattamento matrignesco della giuria verso i modernisti, egli ritirò i propri oggetti.“ Inoltre Černigoj pubblicò nel Naš glas⁵³ il proprio ritratto, un intaglio di legno elaborato costruttivisticamente, e nello stesso anno disegnò un'altra immagine di sé stesso con delle matite colorate, quella che si è conservata nell'eredità di Delak.⁵⁴ Ambedue i lavori testimoniano come egli fosse libero a muoversi dentro il termine costruttivismo; il fare dei ritratti e infatti cosa proibita secondo la teoria radicale di questa corrente, mentre Bauhaus era stato su questo punto di vista molto più flessibile. Tutto diventa più chiaro se si cerca di vedere queste due opere ed altre nella luce della sua creazione per il teatro: sia nella scenografia e soprattutto nella costumografia egli doveva contare sulle figure. Questo fatto rappresenta il „ponte“ concettuale di Černigoj dal costruttivismo al suo periodo postcostruttivista. Ma ancor prima che ciò avvenisse scopriamo almeno tre eventi che non danno l'impressione che fosse in diminuzione il radicalismo del suo indirizzamento. Nella seconda metà del 1927 Ferdo Delak cominciò a pubblicare la rivista d'avanguardia Tank con un sottotitolo ambizioso: revue internationale active. Il nome ne proviene dalla voce coniata zenitista „dada-tank“, e Delak inventò successivamente una nuova „Tank-teater“ e voleva darle un contenuto. Černigoj era uno dei più attivi collaboratori della rivista Tank. Eseguì la copertina per un numero e mezzo della rivista. La copertina dimostra una certa somiglianza con la copertina del Naš glas del 1926 come pure con alcuni rilievi esposti a Ljubljana nell'anno 1924. Nella rivista pubblicò un numero di incisioni, i suoi manifesti (due in sloveno e uno in italiano) e il rapporto sulla mostra del suo gruppo a Trieste.

Per ciò che riguarda Tank stessa si deve dire che ne uscirono 2 numeri (1 e 1/2 e il n. 3). Per contenuto la rivista fu un impasto degli avanguardismi europei ancora attuali e alcuni già in declino. Delak pubblicava acriticamente tutto quello che gli sembrava d'avvan-

The following are some more important events related to Černigoj's work in 1926: Černigoj wanted to appear with his constructivism at the art exhibition at Trieste, that is the very art exhibition about which he wrote in such a destructive manner. We learn about this from a note by Albert Širok⁵² saying that „he withdrew his things because of the jury's overcautious treatment of the modernists“. Černigoj further published his self-portrait in Naš Glas,⁵³ a constructivist woodcut, and in the same year he drew one more self-portrait in coloured pencils, which has been preserved in Delak's legacy.⁵⁴ Both these works witness how freely he moved within the term constructivism; according to the radical theory of this direction portraying was prohibited, whereas Bauhaus was more elastic in this respect. This entire issue becomes more clear, if we try to see these two works and similar work in the light of his creations for the theatre: both in scene painting and in designs for costumes he had to take into account figures. This fact forms Černigoj's concept „bridge“ from his constructivism to his post-constructivist period. Even before that we can trace three events which certainly do not make the impression of the slackening of the radicalism of his direction. In the second half of 1927 Ferdo Delak began to issue the review Tank with a rather ambitious subtitle: revue internationale active. The name of this review came from the zenitist coinage „dada-tank“, later on, however, Delak invented a new one „Tank-theatre“ and by all means wanted to give some content to it. Černigoj was one of the most active collaborators of the review Tank. He made the title page for „one and a half“ issue of Tank showing the relationship with the title page of Naš glas from 1926 and with some reliefs exhibited in Ljubljana in 1924. In this review he published several of his linocuts, his manifestos (two in Slovene and one in Italian) and his report about the exhibition of his group in Trieste.

As regards Tank itself it must be mentioned that two issues were published (precisely numbers 1 1/2 and 3). Its contents consisted of a rather varied mixture of topical but also of already dying vanguardisms. Delak published uncritically everything he found vanguard (similarly as the brothers Micić and Poljanski in Zenith). Thus besides the domestic vanguardists we meet on its pages also Micić and Poljanski, Tristran, Tzara, Lunčarski, Herwarth Walden, Hannes Meyer, Sofronio, Pocarini, Marinetti, Kurt Schwitters and others. This uncompleted concept of the review went hand in hand with corresponding works of visual arts. The works of the following Slovene „vanguardists“ were published: Pilon, Maleš, Spazzapan, Tratnik and others. Lino-cuts of Černigoj and the works of younger constructivists predominated, besides them some works of Giorgio Carmelich and Schwitters' typographical compositions were encountered. Černigoj's manifesto in the first issue of Tank⁵⁵ is a visual product and a manifesto at the same time, whereas the manifesto in the second issue⁵⁶ is also a concrete criticism of Slovene expressionism and the architecture of Plečnik and Vurnik without any compromises. From all the three manifestos in Tank (the Italian is published on the back side of the Slovene in the first number) we do not learn much new. Both, according to their contents and their

gibanje z barvo, gradivom in formo, zakaj naši elementi so čisti = abstraktni. Abstraktna kompozicija obstoji v svojem popolnem vtisu na umetnika in opazovalca; oba morata povzeti to, kar je občutljivost = izraz, ki ga objekt ustvarja. Zakaj skupine razstavljenih objektov se sestojijo iz **gradiv + barve + forme**, taktilnih celot v času in prostoru, s čimer dosejajo sintetično stanje = resnični in čisti izraz **objektivne umetnosti** (in ne kot sedanje larpuralistično slikarstvo). Umetnost je predvsem kolektivno mnogokraten produkt = popolna sinteza časa in prostora = sodobnosti.

Nič več reproduktivne umetnosti

Nič več figurativne umetnosti

pač pa sintetična konstruktivna umetnost

objektivno taktilna umetnost

uporabno kolektivna umetnost

V oči bije predvsem zahteva po dinamični umetnosti, ki naj prežame vse življenje sodobnosti kot celote, umetnosti, ki je kolektivni dosežek, umetnosti, ki je v načelu abstraktna v nasprotju z drugimi, ki so navezane na posnemanje vidnega. Iz seznama razstavljenih konstruktivističnih del v istem katalogu se ta zahteva po gibljivi umetnosti kaže predvsem v treh Stepančičevih delih, ki sta obvladovali prostor konstruktivističnega kabineta, in ki jih je avtor označil za prostodinamične konstrukcije, deloma v Černigojevih študijah za gibljive scene. V splošni koncept konstruktivistične razstave so šle še druge Černigojeve konstrukcije skupaj z načrti za različne stavbe ter njegova barvna konstrukcija pa Vlahova, Lahova in Poljakova dela, medtem ko je Carmelich, sodeč po naslovih del, po vsej priliki odstopal od koncepta.

Černigojevo poročilo o tržaški razstavi v Tanku⁶⁰ je pojasnjevanje te stopnje konstruktivizma in njegova apologija. „Konstrukcije ne smemo gledati samo predmetno, je pisal, temveč kot hipno emocijo, ki mora biti v zvezi s prostorom, časom in lučjo, ki daje življenje bitju, oni emocionalni enoti, ki jo umetnik imenuje konstrukcijo (kompozicijo v časovno-prostorskem trenutku). Navadnemu opazovalcu vse to ni razumljivo, ker razstavljeni predmeti nimajo nikake historije (kar vsebuje navadna slika). Pri opazovalcu mora delovati sluh, čut, vid in **i s t o č a s n o** razum, ki registrira opazovanje in končno sintetizira trajni doživljaj, ki ga navadno imenuje ‚čuvstvovanje‘. S tem ni rečeno, da moramo vedno opazovati naravno, t.j. videti samo zunanje, npr. hišo, drevo, osebo; čuvstvovanje mora odgovarjati notranjemu dogodljaju z zunanjo vsebino pojma.

Zato: pristna umetnost je tam, kjer ni naravnega dogodljaja in kjer se notranji svet lepote poda zunanji objektiviteti = formi.“

Iz njegovega pisanja lahko izluščimo tele umetnostne postulate: aktualnost in pristnost abstrakcije kot odseva notranjega in celo lepote gaganja nevidnih stvari, relativnost doživlja konstruktivističnega izdelka glede na prostor, čas in svetlobo. Iz tega besedila se nadalje vidi, da se je Černigoj še vedno boril s problemom komunikativnosti konstruktivizma, pač glede na tradicionalno gledanje publike, ki zahteva v likovni umetnosti vselej „zgodbo“; od tod napotek h „čuvstvanju“ konstruktivistične stvaritve.

Nürnbergovo poročilo⁶¹ je pravzaprav pismo na Bauhaus (ki se je medtem preselil v Dessau) o tej razstavi. Avtor omenja predvsem

u prostoru“. Njihova je aktivnost okrenuta „novom slikarstvu = apsolutnom vajarstvu (koje je) vibracija boje + prostora + vremena = forma ali i funkcija . . .“ Načelno su protiv naturalističkog snimanja, protiv fantastične-mistike i literarnog individualizma. „Naša se aktivnost sastoji u tome bojom, materijalom i formom spravimo **objekt u pokret**, jer su naši elementi čisti = apstraktni. Apstraktna kompozicija postoji u svojem potpunom utisku na umetnika i posmatrača; obojica treba da prihvate to što je osetljivost = izraz koji objekt stvara. Jer se grupe izloženih objekata sastoje od materijala + boje + forme, taktilnih celina u vremenu i prostoru čime postižu sintetičko stanje = stvarni i čisti izraz **objektivne umetnosti** (a ne kao sadašnje larpuralističko slikarstvo). Umetnost je pre svega kolektivno mnogokratan produkt = potpuna sinteza vremena i prostora = savremenosti.

Više nije potrebna reproduktivna umetnost

Više nije potrebna figurativna umetnost već

Sintetična konstruktivna umetnost

Objektivno taktilna umetnost

upotrebno kolektivna umetnost

U oči upada pre svega iziskivanje dinamične umetnosti koja treba da prožme sav život savremenosti kao celine, umetnosti koja je kolektivno dostigunuč, umetnosti koja je u principu suprotna drugima koje su povezane s imitiranjem vidljivog. Iz spiska izloženih konstruktivističkih radova u istom katalogu se ovaj zahtev za pokretnu umetnost izražava pre svega kod tri Stepančičeva rada koji su ovladavali prostor konstruktivističkog kabineta i koje je avtor označio kao prostorsko-dinamične konstrukcije, i delimično u Černigojevim studijama za pokretne scene. U opšti koncept konstruktivističke izložbe su ulazile i druge Černigojeve konstrukcije zajedno s planovima za razne zgrade i njegova bojana konstrukcija, kao i Vlahova, Lahova i Poljakova dela, dok je Karmelič, zaključujući po naslovima radova, verovatno, odstupao od koncepta. Černigojev izveštaj o tršćanskoj izložbi u „Tanku“⁶⁰ je zapravo objašnjavanje toga stupanja konstruktivizma i njegova apologija. „Konstrukcija se“, pisao je, „ne sme posmatrati samo predmetno, već kao hipna emocija koja mora biti u vezi s prostorom, vremenom i svetlošću, koja daje život biću, onoj emocionalnoj jedinici koju umetnik naziva konstrukcijom (kompozicijom u vremensko-prostorskom trenutku). Kod posmatrača treba da deluju sluh, oset, vid i **istovremeno** razum koji registruje posmatranje i konačno sintetizuje trajni doživljaj koji obično naziva osećanje. Time nije rečeno da treba uvek posmatrati prirodu, t.j. gledati samo spoljašnje, npr. kuću, drvo, lice; osećanje treba da odgovara unutrašnjem događaju spoljašnjom sadržinom pojma. Zato: pristna umetnost je onde gde nema prirodnog događanja i gde se unutrašnji svet lepote podaje spoljašnjoj objektiviteti = formi“.

Iz njegova pisanja mogu se izvući sledeći umetnički postulati: aktuelnost i prisnost abstrakcije kao odbleska unutrašnjeg, pa čak i estetskog zbivanja nevidljivih stvari, relativnost doživljavanja konstruktivističkog proizvoda s obzirom na prostor, vreme i svetlost. Iz ovoga se teksta vidi da se Černigoj i dalje borio sa problemom komunikativnosti konstruktivizma, već s obzirom na tradicionalno gledište publike koja u likovnoj umetnosti uvek traži „pripovetku“; otuda

guardia (similmente ai fratelli Micić e Poljanski nello Zenit). Così s'incontrano accanto agli autori d'avanguardia nostrani sulle pagine di questa rivista pure il Micić e il Poljanski, Tristan Tzaro, Lunčarski, Herwarth Walden, Hannes Mexer, Sofronio Pocarini, Marinetti, Kurt Schwitters ed altri. Ad una tale incompiutezza del concetto della rivista stava bene un'adeguato accompagnamento figurativo. Furono pubblicati lavori degli autori „d'avanguardia" sloveni: Pilon, Maleš, Spazzapan, Tratnik ed altri. Prevalevano le incisioni di Černigoj e le opere di alcuni giovani costruttivisti, accanto alle quali incontriamo ancora qualche opera di Giorgio Carmelich, le composizioni tipografiche di Schwitters. Il manifesto di Černigoj nel primo numero di Tank⁵⁵ e allo stesso tempo un'opera figurativa e manifesto, mentre il manifesto pubblicato nel secondo numero⁵⁶ rappresenta una critica concreta e senza compromessi dell'espressionismo sloveno e dell'architettura di Plečnik e di Vurnik. Non si viene a conoscere niente di nuovo da tutti e tre i manifesti pubblicati nel Tank (quello italiano fu stampato sul retro di quello sloveno nel primo numero.)

Sia per il contenuto come per la forma aggressiva non si differenziano di molto da quello del 1926, forse c'è meno di pura bizzarria. In essi Černigoj si oppone a tutto ciò che è vecchio, viene a sottolineare nuovamente come sia la nuova arte un'espressione „collettiva" della nuova generazione e torna e gesticolare drammaticamente:⁵⁷ „Le vecchie opere d'arte periscono nelle gallerie e nei palazzi, dove non hanno altro ruolo che quello di prender polvere e di svanire nel tempo. Viva l'arte nuova che non ha bisogno nè di gallerie, nè dei musei e chiese, la nuova arte deve vivere, deve essere utile e servire all'uomo. Siamo fieri del nostro nuovo movimento a facciamo propaganda per esso per provare così la nostra esistenza assoluta."

Il secondo numero di Tank (a dir vero il n. 3) è importante soprattutto per aver riportato le foto delle opere costruttivistiche esposte alla mostra triestina nell'autunno del 1927 che rappresentano finora l'unica documentazione conosciuta di questo avvenimento. Nel numero furono pubblicati anche gli articoli di Černigoj e di Nurnberg sulla mostra.

L'esposizione dei costruttivisti a Trieste (più precisamente del gruppo costruttivista — Gruppo Costruttivista) nell'ambito della mostra del Sindacato delle belle arti e del Circolo artistico fu l'ultima manifestazione di rilievo del costruttivismo sloveno. Dopo di essa viene registrata solo l'opera di Černigoj e Delak nella rappresentazione dell'arte d'avanguardia slovena (soprattutto quella costruttivista) a Berlino e nella rivista di Walden *Der Sturm* (gennaio 1929) e nello stesso anno la partecipazione di Stepančič al concorso per l'allestimento della scena per l'opera *Maschere Nere* nel 1929 a Ljubljana.

La mostra triestina rappresenta, nonostante la civettaggine precedente di Černigoj con la figurativa, il culmine dello sviluppo del costruttivismo sloveno nel senso stretto della parola. Venne realizzata come lavoro collettivo del gruppo costruttivista e come un'ambiente d'arte. Per quanto riguarda questo secondo fine — l'arredare uno spazio particolare con lo scopo di realizzare un'integrità complessa figurativo-ambientale — poco di concreto e

aggressive form, they do not move essentially from the manifesto of 1926, perhaps there are lesser purely bizarre elements in them. In them Černigoj again stands against everything old, and again emphasizes that the new art is a „collective" expression of the new generation and gesticulates in a „dramatical manner"⁵⁷ „All the old works of art should perish in galleries and places, where they have no other function but to be covered by dust and to perish in time. Long live the new art — without galleries, museums and churches, the new art must live, be useful and serve. Let us be proud of our new movement and agitate for it to prove our absolute existence."

The second issue of Tank (really number 3) is important above all because it has brought out the photographs of the exhibited constructivist works from the exhibition in Trieste in 1927, so far the only known photographic documentation of this exhibition, and the report of Černigoj and Nurnberg about the same exhibition.

The exhibition of the constructivists in Trieste (precisely of the Constructivist Group (Gruppo Costruttivista)) within the framework of the exhibition of the Art Trade-Union and Art Circle was the last more visible manifestation of Slovene constructivism. After it we can trace only Delak's and Černigoj's action representing Slovene vanguard (above all constructivist) art in Berlin and in Walden's review *Der Sturm* (January 1929) and in the same year Černigoj's and important Stepančič's appearance in the competition for the scenery for Kogoj's opera „Black masks" in Ljubljana in 1929.

In spite of Černigoj's earlier coquetry with figural art, the exhibition in Trieste represented the culmination of Slovene constructivism in the narrower sense of this word. It was realized as a collective work of the constructivist group and as an ambiente. Černigoj's programmatic articles say only little in concrete about the latter — the furnishing of a special space with the purpose of creating an entire visual ambient whole. On the basis of Černigoj's insistence one year earlier, and also at this exhibition, that they appear as a group in a separate department, on the basis of his attempts in scene painting in Gorica and finally, on the basis of published photographs and contemporary articles, we can come to a justified conclusion that the creation of an art ambiente was one of the fundamental goals of this exhibition. For this step he found a direct model in El Lissitzki who created his art ambiente in 1923; Černigoj certainly had some such ambitions already in his exhibition in Ljubljana in 1924. In the catalogue to the exhibition in Trieste he published his second Italian manifesto,⁵⁸ and on its basis we can — in the light of what is presented — understand what such terms as „synthesis", „movement", „space", „time" and similar meant for Černigoj. In this manifesto Černigoj introduces himself and his comrades⁵⁹ as activists setting to themselves the goal „art + object = activity, this is the **total synthesis of movement in space**". Their activity is orientated towards „the new painting = absolute sculpture (which is) the vibration of colour + space + time = form or also function . . ." They are in principle against naturalistic imitation, phantastic mysticism, and against literary individualism. „Our activity is to make the **object move** with colour, materials and form, because our elements are

resnost dela skupine. Posebno pozornost so mu vzbujale študije materialov, ki so jih obesili na vrvice, da ne bi stale, kot piše Nürnberg. S tem so predmeti izgubili zemlejsko težo in duhovni moment je bil s tem bolj poudarjen. Zapisal je še, da skupini ni bilo do tega, da bi se izpostavljala sodbi malomeščanov, ampak, da bi si dala duška v svojem hotenju in ustvarjanju pa tudi, da se mladi zelo zanimajo, kaj se dogaja drugod po Evropi, zlasti na Bauhausu in v Parizu in da iščejo tesnejših zvez z Bauhausom, da bi se lahko predstavili tudi na tujem.“

Nürnbergu smo lahko hvaležni za popis in komentar razstavljenih mobilov, nič manj pa ni zanimiva njegova pripomba, kako so mladi seznanjeni z aktualnimi evropskimi umetnostnimi tokovi. Predvsem Stepančičeva dela s svojo abstrakcijo in prijemi dajo misliti, da se je on in nemara še kdo iz skupine neposredno seznanjal z dosežki modernih struj iz Evrope mimo tega, o čemer jih je informiral že Černigoj.

Razstava tokrat ni šla mimo „klasične“ likovne kritike. V tržaški Edinosti se je oglasil Karlo Kocjančič.⁶² O njej je pisal sicer vzpodbudno, a jo je v bistvu odklanjal. Spustil se je v polemiko s konstruktivističnimi gesli (denimo: Konstruktivizem je duševno stanje časa v prostoru.) Najbolj je upošteval konstruktiviste tam, kjer so se najbolj osvobodili svoje programatičnosti: v scenografskih in arhitektonskih projektih. „Sintetske“ in „koloristične“ konstrukcije pa je imel za umetnost prav toliko kot abecedo za literaturo. Kocjančič je v resnici razbiral konstruktivistično abecedo, ki pa je ni znal uvideti v kontekstu celotnega sporočila razstave in so se mu zato zdeli arhitekturni, scenski ali drugačni izdelki (omenja, recimo Černigojev senčnik za luč) nekako ločeni od razstave. Uvidel je smiselnost posebnega oddelka za konstruktiviste, ni pa dojel, da gre za ustvaritev umetnostnega ambienta, kjer so vsa dela od čisto šolskih, začetniških projektov do kompliciranih prostorskih mobilov na eni strani na drugi pa različna gesla, bodisi umetnostne bodisi politične narave,⁶³ izpolnjevala določeno funkcijo pač na različnih ravneh, med katerimi so izstopale umetnostno-teoretična, družbeno-revolucionarna in vzgojna raven. Kljub temu, nas ravno Kocjančičevo poročilo opozarja na zapletenost Černigojevega pojmovanja in vloge konstruktivistične umetnosti: zanj je to učno sredstvo, likovni pripomoček za revolucionarno prevzgojo duha, močno uporabno sredstvo, pri katerem sta forma in estetika v službi ideje, politike; njegova umetnost „ni za uživanje“, njeni pravi cilji se uresničujejo zunaj nje same. Njegov umetnostni ambient odseva tedaj aktualni umetnostni in politični trenutek narodovih potreb, nikakor pa ni izključni rezultat umetnostno zasnovane likovne raziskave. Ambient je bil dosežen hoté, a vrhovni kriterij pri tem ni bil umetnostni pač pa ideološki v najširšem pomenu te besede.

Slovenski konstruktivizem je s to razstavo dosegel svojo najvišjo točko, kot že omenjeno, a v tem so se že pokazala znamenja njegove agonije. Na tujem, zlasti v Rusiji v tem času že ni bilo več čutiti prvotnega poleta, ne nazadnje zaradi administrativnega pritiska na modernizme. Tudi drugod po Evropi in v sosednji Sloveniji je plahnela revolucionarna vnema, v Italiji pa je fašizem vse trše posegal v življenje slovenske manjšine, tako da je gibanje vse bolj izgubljalo

proizlazi i uputstvo za „osećanje“ konstruktivističkog ostvarenja.

Nürnbergov izveštaj⁶¹ je zapravo pismo Bauhausu (koji se u međuvremenu preselio u Desau) u ovoj izložbi. Autor pominje pre svega ozbiljnost rada grupe. Posebnu pažnju su mu pobuđivala studiranja materijala koje su obesili na vrpce da ne bi stajali, kako piše Nürnberg. Time su predmeti izgubili zemaljsku težu i time je jače istaknut duhovni momenat. Još je napisao i to da grupi nije bilo do toga da se izlaže sudu malograđana, već dade oduška svome htenju i stvaranju, kao i to da se mladi veoma zanimaju za to šta se dešava drugde u Evropi, osobito u Bauhausu i Parizu te da traže tešnje povezivanje s Bauhausom da bi se mogli predstaviti i u inostranstvu.

Nürnbergu možemo biti zahvalni za spisak i komentar izloženih mobila, a ništa manje nije zanimljiva ni njegova primedba o tome kako su mladi upoznati s aktuelnim evropskim umetničkim strujama. Pre svega Stepančičevi radovi svojom apstrakcijom i zahvatima navode na mišljenje da se on, a možda i još ko iz grupe, direktno upoznao s dostignućima modernih struja u Evropi i pored onoga o čemu ih je informisao već Černigoj. Ovog puta izložba nije mimoišla „klasičnu“ likovnu kritiku. U tršćanskoj „Edinosti“ se javio Karlo Kocjančič.⁶² Iako je o izložbi pisao podsticajno, u suštini ju je odbijao. Upustio se u polemiku s konstruktivističkim parolama (recimo: Konstruktivizam je duhovno stanje vremena u prostoru). Konstruktiviste je najviše uvažavao onde gde su se najviše oslobađali svoje programatičnosti: u scenografskim i arhitektonskim projektima. A „sintetske“ i „kolorističke“ konstrukcije je smatrao umetnošću isto koliko azbuku literaturom. Kocjančič je stvarno razabirao konstruktivističku azbuku koju, pak, nije umeo otkriti u kontekstu čitave poruke izložbe i zato su mu arhitektonski, scenski ili drukčiji proizvodi (pominje, recimo, Černigojev abažur za svetlo) izgledali nekako odvojeni od izložbe. Uviđao je smotrenost posebnog odeljenja za konstruktiviste, ali nije shvatio da se radi o stvaranju umetničkog ambijenta gde su svi radovi od sasvim školskih, početničkih projekata do komplikovanih prostorskih mobila, s jedne strane, a, s druge, različite parole, umetničke ili političke prirode,⁶³ izvršavali određenu funkciju svakako na različitim nivoima od kojih su se isticali umetničko-teoretski, društveno-revolucionarni i vaspitni nivo. Uprkos tome, baš nas Kocjančičev izveštaj upozorava na komplikovanost Černigojeva shvatanja i uloge konstruktivističke umetnosti: za njega je to nastavno sredstvo, likovno pomagalo za revolucionarno prevaspitavanje duha, snažno upotrebljivo sredstvo kod koga su forma i estetika u službi ideje, politike; njegova umetnost „nije za uživanje“ njeni se pravi ciljevi ostvaruju izvan nje same. Njegov umetnički ambijent onda odražava aktuelni umetnički i politički trenutak nacionalnih potreba, a nikako isključivi rezultat umetnički osnovana likovnog istraživanja. Ambijent je bio postignut hotimično, ali pritom, vrhovni kriterijum nije bio umetnički već ideološki u najširem smislu reči.

Ovom izložbom je, kako je već rečeno, slovenački konstruktivizam dostignuo svoju najvišu tačku, ali su se u tome već pokazivali i znaci njegove agonije. U inostranstvu se, osobito u Rusiji, tada više nije osećao prvobitni polet, donekle i zbog administrativnog pritiska na moderniste. Pa i drugde po Evropi i u susednoj Sloveniji je splašnja-

stato detto negli scritti di Černigoj di carattere programmatico. Dalla perseveranza di Černigoj di un anno prima e anche in occasione di questa mostra perché si esibissero come gruppo in una sezione separata, dai suoi esperimenti scenografici a Gorizia e infine dalle fotografie pubblicate e dagli articoli dell'epoca possiamo dedurre che fosse uno degli scopi principali di questa mostra la creazione dell'ambiente d'arte. Il suo ideale diretto per questo suo passo fu El Lissitzki che aveva creato il proprio ambiente d'arte nel 1923; alcune di queste ambizioni Černigoj le aveva avute indubbiamente pure in occasione della mostra lubianese del 1924. Pubblicò il suo secondo manifesto in italiano⁵⁸ nel catalogo uscito in occasione della mostra triestina. Da esso si può capire che cosa in verità rappresentassero per Černigoj le espressioni come „sintesi“, „movimento“, „spazio“, „tempo“, e simili. In esso Černigoj presenta sè stesso e i suoi compagni⁵⁹ come degli attivisti i quali si sono posti come scopo „arte+oggetto=attività, vale a dire una sintesi totale del movimento nello spazio.“ La loro attività è diretta alla „nuova pittura = scultura assoluta (che è) la vibrazione del colore + spazio + tempo = forma o anche funzione . . .“ Per principio sono contro l'imitazione naturalistica, contro il misticismo fantastico e contro l'individualismo letterario. „Il nostro agire sta nel mettere l'oggetto in movimento con il colore, il materiale e la forma, poiché i nostri elementi sono pur = astratti. Una composizione astratta consiste nell'impressione che essa dà di sé all'artista e all'osservatore; tutti e due devono riassumere ciò che è sensibile = l'espressione creata dall'oggetto. I gruppi degli oggetti esposti sono composti dai materiali + colori + forme, de unità tattili nel tempo e nello spazio e con ciò raggiungono lo stato di sintesi = una vera e pura espressione dell'arte oggettiva (in contrasto con la pittura contemporanea dell'artpour l'art). L'arte è soprattutto un prodotto collettivo molteplice = una sintesi perfetta del tempo e dello spazio = della contemporaneità.

Non c'è più arte riproduttiva

Non c'è più arte figurativa

c'è invece un'arte costruttivista

arte oggettivamente tattile

arte d'uso collettivo

Risalta soprattutto l'esigenza per un'arte dinamica la quale penetri nella vita contemporanea nel complesso, per un'arte che dia un risultato collettivo, per un'arte che sia per principio astratta in contrasto con le altre attaccate all'imitazione del visto. Dall'elenco delle opere costruttiviste esposte nello stesso catalogo questa esigenza per un'arte dinamica viene osservata soprattutto in due opere di Stepančič che dominavano lo spazio dello studio costruttivistico e che furono caratterizzate dall'autore come costruzioni dinamiche e di spazio, negli studi di Černigoj come scene mobili. S'inserivano nel concetto generale della mostra costruttivistica altre costruzioni di Černigoj accanto ai progetti per diversi stabili e la sua costruzione a colori e infine le opere di Vlah, Lah e Poljak, mentre Carmelich, giudicando dai titoli delle opere, si allontanava dal concetto.

Il rapporto di Černigoj sulla mostra triestina nel Tank⁶⁰ e la spiegazione di quello stadio del costruttivismo e la sua apologia. „La costruzione non deve essere vista solo oggettivamente, scriveva, bensì

pure = abstract. An abstract composition exists in its perfect impression upon the artist and spectator; they must both grasp sensibility = expression created by the object. Because the groups of exhibited objects consist of materials + colours + form, tactile units in time and space, by this they reach a synthetic state = the true and pure expression of objective art (not like the l'art pour l'artist painting). Art is above all a collective many-sided product = a perfect synthesis of time and space = contemporariness.

No more reproductive art

no more figural art

but rather the synthetic constructive art

objective tactile art

useful collective art.

Our attention is attracted by the request for dynamic art which should penetrate the contemporary life as a whole, for art which is a collective achievement, and for art which is, in principle, abstract in contrast to the art related to the imitation of visible things. From the list of the exhibited constructivist works in the same catalogue, this request for movable art is visible above all in two of Stepančič's works which dominated the space of the constructivist room and which are characterized as spatial-dynamic constructions by the author, and partly as movable scenes in Černigoj's studies. The general concept of the constructivist exhibition covered also other constructions of Černigoj, together with the designs for various buildings and his coloured construction, and the works of Vlahov, Lah and Poljak, whereas Carmelich, judging on the basis of the titles of his works, moved away from the concept.

Černigoj's report about this exhibition in Trieste, published in Tank⁶⁰ is the explanation of this level of constructivism and its apology. „The construction must not be viewed only objectively“, writes he, „but rather as a momentary emotion which must be connected with the space, time and light, which gives life to the being, to that emotional unit which is named by the artist construction (composition in a temporal-spatial moment). An ordinary spectator cannot understand all this, since the exhibited objects have no history (which is contained by a usual painting). Spectator's hearing, sense, sight must all be active simultaneously with intellect, which registers observation and finally synthesizes the permanent experience usually called „emotion“. This does not say that we must always view naturally, that is see the external only, for instance a house, a tree, a person; emotion must correspond to the internal event with the external content of the concept. That is why true art appears where there is no natural event and where the internal world of beauty suits the external objectivity = form.“

From his writing we can obtain the following artistic postulates: topicality and authenticity of the abstraction as a reflection of the internal and even beautiful happening of invisible things, relativity of the experience of a constructivist product with regard to space, time and light. From his text it is visible that Černigoj continued to struggle against the problem of communicability of constructivism, with regard to the traditional seeing of the public which always

plodna tla pod seboj. Revija Tank je te jeseni nehala izhajati, samega gibanja pa naenkrat le ni bilo konec. Ferdo Delak je prek Tanka postal znan Herwathu Waldenu, ustanovitelju in izdajatelju revije Der Sturm (od 1910 naprej) in tako je njegov krog povabil v Berlin Delaka in Milana Košiča, naj se udeležita praznovanja Waldenove petdesetletnice.⁶⁴ Ob koncu septembra leta 1928 sta nastopila v gledališču „Am Schiffbauerdamm“ z recitalom in predavanjem o slovenski avantgardni umetnosti od nastopa Treh Labodov do rojstva Tanka. Ob istem času so odprli razstavo del slovenskih modernistov, med katerimi sta bila poudarjena Černigoj in Čargo. O razstavi zaenkrat ne vemo dosti. Iz posebne januarske številke Sturma v letu 1929 pa je razvidno, da so tržaški konstruktivisti s Černigojem na čelu prevladovali: objavljeno je bilo kar 8 del tržaške konstruktivistične skupine in Pilonov Kogoj. Černigoj je bil predstavljen v Delakovem in Luedeckovem besedilu z naslovom *Revolucioniranje umetnosti v Sloveniji*⁶⁵ ter v posebnem Luedeckovem članku z naslovom *Avgust Černigoj in Ferdinand Delak*.⁶⁶ V obeh je na kratko povzeta zgodovina Černigojevega in Delakovega delovanja z odlomki iz njunega skupnega manifesta, iz pisanja o delu Novega odra. Nadalje so prinesena stališča, ki sta jih oba objavljala v Tanku. Najbolj dragoceno pa je seveda slikovno gradivo, saj med njim najdemo dela, ki so bila izdelana za tržaško konstruktivistično razstavo, a niso bila objavljena, pa tudi dela, nastala po letu 1927. Gre za izjemno zanimiv izbor arhitekturnih fantazijskih zasnov, linorezov in presenetljivih fotokolažev — še ene zvrsti v široko razpeti pahljači različnih prijemov, ki so jih gojili konstruktivisti. Tudi ta zadnja znana dela, ki jih je prinesel Sturm, spričujejo navezanost na ruske vzore. Černigojeva izredno drzna zasnova „Tank teatra“, v izvorniku označena kot „Teater—Masse“ (Der Sturm, str. 336) se prav neposredno veže na „aktivistično tradicijo“⁶⁷ sovjetskih arhitektov in umetnikov Aleksandra Leonida in Viktorja Vesnina, Vladimirja Tatlina in Ela Lissitskega. V tej zvezi je nastala tudi nekoliko bolj umirjena zasnova stavbe Zorka Laha (str. 340), medtem ko tovarniška stavba Ivana Poljaka (str. 337) izdaja še vedno do kraja dosledni, a bolj formalistično pojmovani konstruktivizem, oziroma funkcionalizem. Oba objavljena fotokolaža sta več kot presenetljiva; Černigojeva fotolepljenka Ferda Delaka (str. 335) je moderna alegorija Delaka in njegovega delovanja (revija Tank, gledališče), Stepančičeva „Scenska slika“ pa je nemara najčistejši zgled konstruktivističnega fotokolaža, ki korenini pri Moholyju—Nagyju. Obe se podobno kot vrsta objavljenih del neposredno včlenjujeta v tedanje evropske tokove in nimata primere ne v sočasnem slovenskem umetnostnem ne fotografskem ustvarjanju. Zadnji vidnejši prispevek slovenskega konstruktivizma je bil opazen na natečaju za sceno za Kogojeve Črne maske, kot že omenjeno.⁶⁸ Edvard Stepančič je s svojimi tremi zasnutki segel nemara najdlje od vseh, očitno pa ljubljansko okolje ni več preneslo takšnega prijema in so se zato raje odločili za nekoliko simbolično Kregarjevo sceno. Zadnje Černigojevo delo iz tega obdobja je naslovna stran za 8. številko revije *Ilustracija* (1929). Delo je kvalitetno, kaže ostanke konstruktivistične, svobodne kompozicije z vrsto „nedefiniranih“ partij, toda zdaj je stopila v ospredje figura, ki konkretno ilustrira „Slovenski milje“,

valo revolucionarno vrenje, a u Italiji je fašizam sve oštrije posezao u život slovenačke manjine i tako je pokret sve više gubio plodna tla pod sobom. Te jeseni je „Tank“ obustavio svoje izlaženje, ali ipak sam pokret nije odjedanput završio. Preko „Tanka“ je Ferda Delaka upoznao Hervart Valden, osnivač i izdavač časopisa Der Sturm (od 1910 dalje) i tako je njegov krug pozvao Delaka i Milana Košiča u Berlin da učestvuju na proslavi Valdenove 50-godišnjice.⁶⁴ Krajem septembra 1928. godine su u pozorištu „Am Schieffbauerdamm“ nastupili sa recitalom i predavanjem o slovenačkoj avangardističkoj umetnosti od pojave „Tri labuda“ do rođenja „Tanka“. U isto vreme su priredili izložbu radova slovenačkih modernista među kojima su se isticali Černigoj i Čargo. O izložbi se zasada ne zna dosta. Ali se iz posebnog januarskog broja „Sturma“ 1929. vidi da su dominirali trščanski konstruktivisti na čelu sa Černigojem: objavljeno je 8 radova trščanske konstruktivističke grupe i Pilonov Kogoj. Černigoj je predstavljen Delakovim i Luedekovim tekstom pod naslovom „Revolucioniranje umetnosti u Sloveniji“⁶⁵ i posebnim Luedekovim člankom pod naslovom „Avgust Černigoj i Ferdinand Delak“.⁶⁶ U oba teksta ukratko sažeta istorija Černigojeva i Delakova delovanja uz odlomke njihova zajedničkog manifesta, pisanja o radu „Novog odra“, a zatim su izneta i gledišta koja su obojica objavljivali u „Tanku“. A najdragoceniji je, naravno, slikovni materijal, jer u njemu nalazimo radove izrađene za konstruktivističku izložbu u Trstu, ali nigde ne objavljene, kao i radove nastale posle 1927. godine. Radi se o vanredno zanimljivom izboru arhitektonskih fantazijskih projekata, linoreza i iznenadljivih fotokolaža — još jedne vrste u široko raširenoj lepezi raznih zahvata koje su gajili konstruktivisti. I ovi poslednji poznati radovi, što ih je doneo „Sturm“, posvedočavaju povezanost s ruskim uzorima. Černigojev vanredno smeli projekt „Tank teatra“, u originalu označen kao „Teater—Masse“ (Sturm, str. 336) se upravo direktno povezuje s „aktivističkom tradicijom“⁶⁷ sovjetskih arhitekata i umetnika Aleksandra Leonida i Viktora Vesnina, Vladimira Talina i Ela Lisitskog. U vezi s tim je nastao nešto mirniji projekt zgrade Zorka Laha (str. 340), dok fabrička zgrada Ivana Poljaka (str. 337) odaje i dalje do kraja dosledni, ali formalističkije shvaćeni konstruktivizam, odnosno funkcionalizam. Oba objavljena fotokolaža su više nego iznenadljivi: Černigojeva fotolepljenica Ferda Delaka (str. 335) je moderna alegorija Delaka i njegova delovanja (časopis „Tank“, pozorište), dok je Stepančičeva „Scenska slika“ možda najčistiji uzor konstruktivističkog fotokolaža koji izrasta kod Moholija—Nađa. Oba se, kao i niz objavljenih radova, direktno uključuju u ondašnje evropske struje i nemaju takmaca ni u savremenom slovenačkom umetničkom i fotografskom stvaranju.

Poslednji vidniji doprinos slovenačkog konstruktivizma je opazen na konkursu za scenu Kogojeve opere „Crne maske“, kako je već napomenuto.⁶⁸ Možda je sa svoja tri osnutka Edvard Stepančič posegnuo najdalje od svih, ali ljubljanska publika, očitno, više nije podnosila takve zahvate i zato su se rade odlučili za donekle simboličku Kregarovu scenu. Poslednji Černigojev rad toga perioda je naslovna strana 8. broja časopisa „Ilustracije“ (1929). Rad je kvalitetan, pokazuje ostatke konstruktivističke, slobodne kompozicije s nizom „nedefi-

come un'emozione istantanea collegata con lo spazio, il tempo, la luce che da vita all'essere, a quell'unità emozionale che viene chiamata dall'artista costruzione (la composizione nel momento determinata nel tempo è nello spazio). Tutto questo non è comprensibile ad un osservatore abituale perché gli oggetti esposti non hanno alcuna storia (cosa contenuta in un quadro normale). L'osservatore deve mettere in funzione simultaneamente l'udito, la vista, il senso e allo stesso tempo la ragione che registra l'osservazione e infine sintetizza l'esperienza permanente che viene chiamata „sentimento“. Con ciò non sia detto che si deve osservare sempre in modo naturale, cioè vedere solo l'esteriore, per esempio la casa, l'albero, la persona; il sentimento deve corrispondere a ciò che avviene all'interno con la forma esteriore del concetto.

Perciò: L'arte autentica si trova là dove non c'è avvenimento naturale e dove il mondo interiore della bellezza è conforme all'oggettività esteriore = la forma.

Dal suo scrivere possiamo riassumere i seguenti postulati d'arte: l'attualità e la genuinità dell'astrazione come riflesso dell'attività interiore e perfino abbellita delle cose invisibili, la relatività dell'esperienza del prodotto costruttivista in relazione allo spazio, al tempo e alla luce. Da questo testo inoltre possiamo vedere come Černigoj fosse ancora in lotta con il problema della comunicabilità del costruttivismo in merito alle vedute tradizionali del pubblico che esige dall'arte figurativa sempre una „storia“; da qui il suggerimento a „sentire“ la creazione costruttivista.

La relazione di Nurnberg⁶¹ è in fondo una lettera al Bauhaus (il quale si era trasferito nel frattempo a Dessau) su questa mostra. L'autore accenna soprattutto alla serietà del lavoro del gruppo. Un'attenzione particolare destarono in lui gli studi dei materiali appesi a delle cordicelle affinché non si reggesero in piedi, come scrive Nurnberg. In questo modo gli oggetti si liberarono del peso mettendo in rilievo il momento spirituale. Scrisse anche che il gruppo non teneva ad essere giudicato dalla piccola borghesia, bensì a dare sfogo alla propria volontà e alla creatività, e così pure, che i giovani sono molto interessati a ciò che avviene in altre parti d'Europa, soprattutto al Bauhaus e a Parigi e che tentano di intrecciare rapporti più stretti col Bauhaus per poter così presentarsi anche all'estero.“

Dobbiamo essere grati a Nurnberg per la descrizione e per il commento sui mobili esposti, non di meno è interessante la sua osservazione in che modo i giovani del gruppo fossero al corrente con le moderne correnti d'arte europee. Soprattutto i lavori di Stepančić con la loro astrazione fanno pensare che egli e forse anche qualcun altro del gruppo fosse a conoscenza dei risultati ottenuti dalle moderne correnti d'arte europee, senza tener conto di quello che li aveva informati Černigoj stesso. La mostra questa volta non passò inosservata dalla critica „classica“ dell'arte figurativa. Nella Edinost triestina si fece vivo Karlo Kocjančić.⁶² Anche se scrisse in modo incoraggiante sulla mostra in realtà la rifiutava. Si lasciò andare in polemica con i moti costruttivistici: (per esempio: Il costruttivismo e lo stato spirituale del tempo nello spazio.) Considerava i costruttivisti maggiormente nei punti dove essi si erano liberati della propria

requests the „story“ in fine art; hence his instruction for „feeling“ constructivist creations.

Nurnberg's report⁶¹ is really a letter to Bauhaus (which in the meantime has moved to Dessau) about this exhibition. The author mentions above all the seriousness in the work of the group. His special attention was attracted by the studies of materials hung by strings so as not to stand, according to the writing of Nurnberg. In this way the objects lost their earthly weight and their spiritual moment was emphasized. He also put down that the group was not interested in exposing itself to the judgment of petit bourgeois, it was rather concerned with giving expression to its will and creativeness, and also that the youth is rather interested in what is happening elsewhere in Europe, especially at Bauhaus and in Paris, that they are seeking for closer connections with Bauhaus in order to be able to introduce themselves to foreign countries.

We must be grateful to Nurnberg for his description of and comments about the exhibited mobiles, and also his remark how the young are acquainted with the topical European artistic trends. Especially Stepančić's works with their abstraction and approaches lead us to the thought that he, and perhaps also somebody else from this group, was directly acquainted with the achievements of the modern trends in Europe besides the information passed on by Černigoj. This time the exhibition did not bypass the „classical“ art criticism. Karlo Kocjančić⁶² wrote in Edinost in Trieste. He discussed it with encouragement, but in essence rejected it. He entered a polemic with the constructivist slogans (for instance: Constructivism is the spiritual state of time in space). He took constructivists most seriously where they broke loose from their programmatic orientation: in scenic and architectural projects. The „synthetic“ and „colourist“ constructions are considered to be art only in so far as an alphabet is literature. In reality, Kocjančić read the constructivist alphabet which he could not see in the context of the whole message of the exhibition, that is also why he found the architectural, scenic or other products (he mentions a lamp shade of Černigoj) somehow separated from the exhibition. He saw that a separate department for the constructivists was sensible, but he could not grasp that it was a question of creating an artistic ambiente in which all the works from those of beginning projects to the complicated space mobiles, on the one side, and various slogans of artistic or political nature, on the other,⁶³ performed certain functions at various levels, out of which there stood the artistic-theoretical, the socialrevolutionary, and the educational level. In spite of all this, Kocjančić's report calls our attention to the complexity of Černigoj's concept of the role of constructivist art: for him it is a means of education, a visual aid for the revolutionary education of mind, a powerful, useful means in which form and aesthetic serve the idea, politics; his art is „not for enjoyment“, its true goals are realized outside itself. His artistic ambiente reflects the then topical artistic and political moment of the needs of nation, and it is by no means an exclusive result of artistically conceived visual research. The ambiente was obtained on purpose, but the

kot je sliki naslov. Od tod do povsem klasičnega slikarstva in ilustracije s komaj še zaznavnimi znaki nekdanjih konstruktivističnih prijemov, ki se formalno stapljajo z vplivi aktualnega gibanja v Italiji „valori plasici“ je bil samo še droben korak. Ta korak je pomenil konec slovenskega konstruktivizma, zakaj očitno je po vsem, kar je znanega, da ko je Černigoj kot konstruktivist odnehal, je zmanjkalo moči tudi pri drugih.

Slovenski konstruktivizem je trajal štiri, nemara pet let — dovolj dolgo obdobje, da je pognal korenine v arhitekturi (Spinčič, Mesar) v scenografiji (Černigoj, Spinčič, Stepančič) in nasploh v zavesti slovenske umetnosti, da se je odtelj v različnih obdobjih vračala k strožjim geometričnim ureditvam in čez dobrih petdeset let doživela novi konstruktivizem z avtorji, kot so: Dragica Čadež, Drago Hrvacki, Tone Lapajne in Dušan Tršar. Tudi usoda drugega konstruktivizma spričuje, da slovenski umetnostni prostor ni posebno naklonjen tako radikalnim umetnostnim stališčem. Tudi v tej luči lahko uvidimo, kako vitalen je moral biti prvi Černigojev konstruktivizem, da je vzdržal tako dolgo časa. Iz istega razloga lahko tudi razumemo, zakaj ga je poznejši umetnostni razvoj na Slovenskem tiral tako hitro v pozabo, da si moramo danes z izredno težavo krčiti pot celo do najvidnejših dogodkov, medtem ko do drobnejših spremnih pojavov, ki bi dali celotnemu gibanju čvrsto podlago in ozadje, sploh še ne moremo. Poznejši Černigoj je dal s svojimi deli kritiki dobro priložnost, da je lahko samozadovoljno in pomirjeno pisala:⁶⁹ Černigoj je blodil s svojim konstruktivizmom in zato ni mogel pričakovati večjega odmeva pri občinstvu. A se je motila. Nastop Černigoja in tovarišev nikakor ni bila blodnja, trenutek zmedenosti in slabosti skupine zanesenjakov, temveč zavesten poskus neposrednega prenašanja aktualnih idej iz Evrope in vzdušja posebnega revolucionarnega stanja duha iz prav določenih okolij. To je bil hkrati poskus vnašanja nekakšne „sinteze“ avantgardizmov (konstruktivizma, dadaizma, futurizma, zenitizma, zgodnjega Bauhauusa itd.), ki pa mu zaradi pragmatizma vladajoče idejne in politične strukture ni bila dana možnost, da bi doživel oprijemljivejše predelave in udomačitve. Konstruktivizem je bil zavržen, ne pa za vselej in dokončno odpravljen. Samo del kritike ga je sprejel kot vzpodbudno informacijo, ga razčlenil na vseh pomembnih ravneh, na katerih je skušal učinkovati in ga po kvalitetnosti sporočila tudi ocenil. Pojav novega konstruktivizma v slovenski umetnosti in vseh drugih usmeritev, ki jim gre za nadzorovano, natančno definirano umetniško formo (računalnik v umetnosti) za objektivizacijo umetnosti je bil potemtakem nujen in zdi se, da tudi uspešen preskus aktualnosti takšnega mišljenja v spremenjenih razmerah ter hkrati preskus vrednosti prispevka pionirjev.

Peter Krečič

nisanih“ partija, ali sada u osprede stupa figura koja konkretno ilustruje „slovenački milje“, kako se slika i naziva. Odatle do sasvim klasičnog slikarstva i ilustracije sa još jedva приметnim znacima nekadašnjih konstruktivističkih zahvata, koji se formalno poklapaju s uticajima aktuelnog kretanja u Italiji „valori plastici“, ostao je samo neznan korak. I taj korak je značio kraj slovenačkog konstruktivizma, jer je, prema svemu što nam je poznato, očito da je, čim je Černigoj kao konstruktivist prestao, ovaj iščezao i kod drugih.

Slovenački konstruktivizam je trajao četiri, možda pet godina — dovoljno dug period da svoje žile ubaci u arhitekturu (Spinčič, Mesar), scenografiju (Černigoj, Spinčič, Stepančič) i uopšte u svest slovenačke umetnosti da se otada u različitim periodima vraća strožim geometrijskim rešenjima i kroz pedesetak godina doživi novi konstruktivizam s autorima kao što su Dragica Čadež, Drago Hrvacki, Tone Lapajne i Dušan Tršar. Pa i sudbina drugog konstruktivizma svedoči da slovenački umetnički prostor nije osobito naklonjen tako radikalnim umetničkim gledištima. I u tom svetlu se može uvideti koliko je vitalan morao biti prvi Černigojev konstruktivizam da bi izdržao toliko dugo vremena. Iz istog razloga se može razumeti zašto ga je docnije umetnički razvoj u Sloveniji tako brzo oterao u zaborav da danas moramo uz vanredne teškoće probijati put čak i do najvidnijih događaja, dok do sitnijih propratnih pojava, koje bi čitavom pokretu dale čvrstu podlogu i pozadinu, uopšte još ne možemo doći. Docnije je Černigoj svojim delima pružio kritici dobru priliku da je mogla zadovoljna sobom i mirno pisati:⁶⁹ Černigoj je tumarao sa svojim konstruktivizmom i zato nije mogao ni očekivati veći odjek kod publike. Ali se prevarila. Pojava Černigoja i drugova nikako nije bilo tumaranje, trenutak smućenosti i slabosti grupe zanesenjaka, već svestan pokušaj direktnog prenošenja aktuelnih ideja iz Evrope i atmosfere posebnog revolucionarnog stanja duha iz sasvim određenih sredina. To je ujedno bio i pokušaj unošenja neke „sinteze“ avangardizama (konstruktivizma, dadaizma, futurizma, zenitizma, ranoga Bauhauusa itd.) kome usled pragmatizma vladajuće idejne i političke strukture nije pružena mogućnost da doživi prihvatljivije prerade i udomaćenja. Konstruktivizam je bio odbijen, a ne zauvek i konačno odbačen. Samo ga je deo kritike prihvatio kao podsticajnu informaciju, raščlanio ga na svim značajnim nivoima na kojima je pokušao da deluje i takođe ga ocenio prema kvalitetu poruke. Pojava novog konstruktivizma u slovenačkoj umetnosti i svim drugih orijentacija kojima je stalo do kontrolisane, precizno definisane umetničke forme (kompjuter u umetnosti), do objektivizacije umetnosti je, prema tome bila neophoda a, izgleda, i uspešna proba aktuelnosti takvog mišljenja u izmenjenim uslovima i istovremeno isprobavanje vrednosti doprinosa pionira.

Peter Krečič

programmaticità: nei progetti scenografici e quelli architettonici. Fra le costruzioni „sintetiche“ e quelle „coloristiche“ e l'arte vedeva invece la stessa correlazione che corre fra l'alfabeto e la letteratura. Kocjančič in realtà discerneva l'alfabeto costruttivista, non poteva però vederlo nel contesto dell'intero messaggio della mostra e perciò gli oggetti architettonici, di scena ed altri (nomina fra gli altri il paralume di Černigoj) gli parevano in un dato senso divisi dalla mostra. Compresa il significato di una sezione separata per i costruttivisti, non capì invece che si trattava della creazione dell'ambiente artistico dove tutte le opere, da quelle ancora scolaresche, dai progetti da principianti, fino ai mobili complicati da una parte e dall'altra i più diversi moti, di natura sia artistica sia politica,⁶³ avevano un determinato ruolo su diversi piani, fra i quali erano i più evidenti quello teoretico-artistico, quello della rivoluzione sociale e quello educativo. Ciononostante è proprio il rapporto di Kocjančič che richiama la nostra attenzione sulla complicata concezione di Černigoj del ruolo dell'arte costruttivista: essa è per lui mezzo istruttivo, un espediente figurativo per la rieducazione dello spirito, un mezzo utilizzabile presso il quale la forma e l'estetica sono a servizio dell'idea, della politica; la sua arte non è „da godere“, i suoi fini reali si attuano al di fuori di essa stessa. Il suo ambiente d'arte riflette allora attuale momento politico delle necessità della nazione e non rappresenta il risultato esclusivo di una ricerca figurativa ideata artisticamente. L'ambiente fù raggiunto voluttosamente, la norma principale per raggiungerlo non era quella artistica, bensì quella ideologica nel senso più ampio della parola.

Il costruttivismo sloveno raggiunse il proprio culmine con questa mostra, come già detto, però in essa si mostrarono già i segni della sua agonia. All'estero, soprattutto in Russia in questo periodo non si sentiva più lo slancio iniziale, e non all'ultimo posto per causa della pressione amministrativa del modernismo. Anche altrove in Europa e nella vicina Slovenia stava svanendo l'entusiasmo rivoluzionario; in Italia il fascismo s'immischiava duramente nella vita della minoranza slovena, nel modo che il movimento stava perdendo il terreno solido sotto i piedi. La rivista Tank cessò di uscire nell'autunno di quell'anno, ma il movimento lo stesso non finì da un giorno all'altro. Ferdo Delak venne conosciuto a Herwth Waled proprio attraverso la rivista. Il fondatore e l'editore della rivista Der Sturm (dal 1910 in poi) invitò a Berlino Delak e Milan Košič a prender parte alle celebrazioni del suo cinquantenario.⁶⁴ Alla fine di settembre del 1928 comparvero nel teatro „Am Scieffbauerdamm“ con un recital e una lezione sull'arte slovena d'avanguardia dalla rappresentazione dei Tre Cigni fino alla nascita di Tank. Allo stesso tempo inaugurarono una mostra delle opere dei modernisti sloveni fra i quali furono messi in rilievo Černigoj e Čargo. Della mostra pertanto non si sa molto. Dal numero speciale uscito nel gennaio del 1929 di Sturm è evidente che dominavano i costruttivisti triestini con Černigoj a capo: furono pubblicate ben 8 opere del gruppo costruttivista e il Kogoj di Pilon. Černigoj venne presentato nel testo di Delak e di Luedeck con il titolo Il rivoluzionamento dell'arte nella Slovenia⁶⁵ e in un articolo speciale di Luedeck sotto il titolo Avgust Černigoj e Ferdinand Delak.⁶⁶ In ambedue gli articoli viene

supreme criterion for it was not artistic but rather ideological in the widest sense of this word.

With this exhibition Slovene constructivism reached its climax, as already mentioned, but there also appeared the signs of its agony. In foreign countries, especially in Russia, the original impetus was no longer felt, not at the least because of the administrative pressure on modernisms. Also elsewhere in Europe and in neighbouring Slovenia the revolutionary zeal was fading away, and in Italy Fascism reached harder and harder into the lives of the Slovene minority, so that the movement began to lose the ground. In that autumn the review Tank ceased to be published, but the movement itself did not stop all of a sudden. Through Tank Herwth Walden the founder and editor of the review Der Sturm, came to know Ferdo Delak and so Delak and Milan Košič were invited by his circle to come to Berlin to celebrate Walden's fiftieth birthday.⁶⁴ At the end of September 1928 the two of them appeared in the theatre „Am Scieffbauerdamm“ with a recital and a lecture about the Slovene vanguard art from the appearance of the Three Swans up to the birth of Tank. At the same time the exhibition of the works of Slovene modernists was opened emphasizing Černigoj and Čargo. We do not know much about this exhibition. From a special issue of Der Sturm for January 1929 it is obvious that the constructivists from Trieste, headed by Černigoj, predominated: 8 works of the constructivist group from Trieste were published together with Pilon's Kogoj. Černigoj was presented in Delak's and Luedeck's text entitled „Revolutionizing of the art in Slovenia“⁶⁵ and in a separate article by Luedeck entitled „Avgust Černigoj and Ferdinand Delak“.⁶⁶ Both these articles sum up the history of Černigoj's and Delak's activities with passages from their joint manifesto, from the writing about the work of the New Stage, and bring some views published by the two in Tank. Of course, the pictorial materials are most valuable of all, since here we can find works made for the constructivist exhibition in Trieste and not published, and also works which came into existence after 1927. We have to do with an interesting selection of architectural fantasy projects, of lino-cuts and surprising photo-collages, one more species in the wide fan of various approaches cultivated by the constructivists. Also these last known works, as published by Der Sturm, show a connection with the Russian models. Černigoj's exceptionally daring project of „Tank theatre“, in original marked as „Theatre—Mass“ (Der Sturm, p. 336) is directly related to the „activist tradition“⁶⁷ of the Soviet architects and artists Alexander Leonid and Victor Vesnin, Vladimir Tatlin and El Lissitski. In this connection there came into existence also somewhat more calm project for the building of Zorko Lah (p. 340), whereas the factory building of Ivan Poljak (p. 337) revealed still absolutely strict, though more formalistically conceived constructivism, or rather functionalism. Both published photo-collages are more than surprising. Černigoj's photo-collage of Ferdo Delak (p. 335) is a modern allegory of Delak and his activity (review Tank and theatre), and Stepančič's photo-collage „Scenic picture“ is perhaps the most pure example of photo-collage with its roots in Moholy-Nagy. Like several published works of the two of them are directly incorporated in the European trends of

riassunta in breve la storia dell'attività di Černigoj e di Delak con dei frammenti dal loro manifesto in comune, dagli scritti sul lavoro del Novi oder, inoltre vengono riportati gli atteggiamenti che ambedue avevano pubblicato nella rivista Tank. Il più prezioso è naturalmente il materiale figurativo fra il quale si possono trovare le opere che erano state eseguite sia per la mostra costruttivista triestina e non erano state pubblicate, sia quelle create dopo l'anno 1927. Si tratta di una selezione di eccezionale interesse di ideazioni architettoniche e fantasiose, di incisioni e di fotocollages stupefacenti — di ancora un genere sulla vasta tavolozza dei più diversi tocchi praticati dai costruttivisti.

Anche questi ultimi lavori riportati dallo Sturm parlano dell'attaccamento agli idoli russi. L'audace ideazione di Černigoj del „Tank teater“, denominata all'originale come „Teater—Masse“ (Der Sturm, pag. 336) è collegata direttamente alla „tradizione attivistica“⁷⁶ degli artisti e degli architetti sovietici Aleksander Leonid e Viktor Vesnin, Vladimir Tatlin e El Lissitski. È nata così pure una ideazione un po' più acquietata della costruzione di Zorko Lah (pag. 340), mentre lo stabile industriale di Ivan Poljak (pag. 337) tradisce ancora il costruttivismo perseverante fino alla fine, anche se concepito formalisticamente, vale a dire il funzionalismo. Tutti e due i foto-collages pubblicati sono più che sorprendenti: il fotocollage di Černigoj raffigurante Ferdo Delak (par. 335) è un'allegoria moderna di Delak e della sua attività (la rivista Tank, il teatro); il „Quadro di scena“ di Stepančič è probabilmente l'esempio più puro del fotocollage costruttivistico che ha radici presso Moholy—Nagy. Ambedue si inseriscono nelle correnti contemporanee europee e non trovano paragone né nell'attività fotografica né in quella figurativa slovena di allora.

L'ultimo contributo più evidente del costruttivismo sloveno venne osservato al concorso per la scena della Maschera Nera di Kogoj, già sopra nominato.⁶⁸ Edvard Stepančič con i suoi tre abbozzi arrivò il più lontano di tutti, evidentemente però l'ambiente di Ljubljana non sopportò un simile tocco e perciò si preferì la scena un po' simbolica di Kregar. L'ultimo lavoro di Černigoj di questo periodo è la prima pagina del numero 8 della rivista Ilustracije (1929). Il lavoro è di qualità, dimostra i resti della composizione costruttivistica, libera con una serie di partite „indefinite“. Adesso viene avanti la figura che illustra in modo concreto „l'ambiente sloveno“ (Il milieu sloveno) come viene intitolato il lavoro. Da qui alla pittura e all'illustrazione classica con dei segni appena sensibili di tocchi costruttivistici di una volta che cominciano a fondersi formalmente con gli influssi del movimento attuale in Italia „valori plastici“, il passo è breve. Questo passo significava la fine del costruttivismo sloveno, dal momento che, da ciò che ci è noto, quando Černigoj cessò di essere costruttivista, il costruttivismo venne a mancare anche presso gli altri.

Il costruttivismo sloveno durò quattro, forse cinque anni — un periodo abbastanza lungo perché potesse mettere le proprie radici nell'architettura (Spinčič, Mesar) nella scenografia (Černigoj, Spinčič, Stepančič) e nella coscienza dell'arte slovena in generale, che questa potesse tornare in epoche diverse a degli ordinamenti più

that time and have no parallel either in the contemporary Slovene artistic or photographic creations. The last distinguished contribution of Slovene constructivism is visible in the competition for the scenery of Kogoj's „Black Masks“, as has been already mentioned. With his three projects Edvard Stepančič perhaps reached further than anybody, but the situation of Ljubljana obviously could no longer stand such an approach, that is why somewhat symbolical scenery of Kregar was chosen. The last work of Černigoj from this period is the title page for the 8th number of the review Ilustracije (1929). This work is of high quality, it shows the remains of a constructivist, free composition with a series of „undefined“ passages, but the figure moves in foreground illustrating concretely „Slovene milieu“ according to the title of the picture. There is only a short step from here to the entirely classical painting and illustration with hardly perceptible marks of former constructivist approaches, formally merging with the influence of the topical movement in Italy „valori plastici“. This step means the end of Slovene constructivism, since it is quite obvious — from everything known — that when Černigoj gave up constructivism the same disappeared with others also.

The Slovene constructivism lasted for four, perhaps five years — a period long enough for it to take roots in architecture (Spinčič, Mesar) and in scene painting (Černigoj, Spinčič, Stepančič) and in general in the consciousness of Slovene art hence to return in different periods to more strict geometrical arrangements and to experience new constructivism after good fifty years with the following authors: Dragica Čadež, Drago Hrvacki, Tone Lapajne, and Dušan Tršar. The fate of the second constructivism also proves that the Slovene artistic space is not especially benevolent towards such radical artistic views. In this light we can see how vital Černigoj's first constructivism had to be in order to endure for so long. From the same reason it is also understandable why the later artistic development in Slovenia drove it to such a fast oblivion that today we can only force our way to its most outstanding events by extreme difficulty, whereas we can still not reach the minor accompanying phenomena which would give a firm basis and background to the entire movement. With his later works Černigoj offered to criticism a good opportunity to write in a self-satisfied and peaceful way.⁶⁹ with his constructivism Černigoj erred and accordingly could not expect more response on the part of the public. But it was wrong.

The appearance of Černigoj and his comrades was no erring, no moment of confusion and weakness of the group of enthusiasts, it was rather a conscious attempt of a direct transmission of topical ideas from Europe and the atmosphere of a special revolutionary state of mind from very defined circumstances. At the same time this was also an attempt of introducing a „synthesis“ of vanguardisms (constructivism, dadaism, futurism, „zenithism“ and of early Bauhaus, etc.) which, however, was given no possibility of transformation and acclimatization because of the pragmatism of the dominant idea and the political structure. Constructivism was rejected but not finally abolished for ever. Only a part of criticism received it as a stimulating information, analysed it at all the important levels

OPOMBE

1. Eno samo naj bi hranil v svoji hiši v Trstu Milko Bambič. Po njegovem pripovedovanju naj bi bil to konstruktivistični „portret“. Namesto las naj bi imel „portretiranec“ žico, eno oko pa naj bi zaznamoval izolator. Poleti leta 1977 sem skupaj z nekaterimi Tržačani poskušal najti to delo v kleti Bambičeve hiše, a brez uspeha.
2. Anton Ocvirk: Srečko Kosovel, Integrali, Ljubljana 1967 (oprema: Jože Brumen).
3. Peter Krečič: Umetnost na Primorskem v prvih letih po 1. svetovni vojni v luči slovenske likovne kritike, Jadranski koledar 1972, Trst 1971, str. 138–147; isti: Slovenska likovna kritika med dvema vojnama, Zbornik za umetnostno zgodovino; nova vrsta XI–XII, Ljubljana 1976, str. 205–289.
4. Referata nisem prebral, ker za to ni bilo prave prilike. Na pobudo urednika Sinteze Staneta Bernika pa sem besedilo bistveno dopolnil ter ga pripravil za natis. Izšlo naj bi v 41. številki revije Sinteza, opremljeno z ilustrativnim gradivom.
5. Srečko Kosovel, Stano Kosovel, Boris Pahor, Milko Bambič: Srečko Kosovel v Trstu, Trst 1970, str. 82.
6. Marijan Zlobec: Černigoj o Bauhausu; Ob razstavi, ITD 26. 11. 1976, št. 48, str. 14.
7. Milko Bambič: Avgust Černigoj je končno le spregovoril tudi o Srečku Kosovelu, Primorski dnevnik 19. 8. 1973.
8. Najobsežnejši pregled umetnostnih dogajanj v dvajsetih letih s podatki o predzgodovini tega razvoja je bil storjen z obsežno razstavo v Berlinu jeseni leta 1977 z naslovom Tendenzen der Zwanziger Jahre; 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977. Ob razstavi je izšel obsežen katalog. V treh poglavjih Od konstruktivizma do konkretne umetnosti, Od futurističnega do funkcionalnega mesta ter Dada v Evropi najdemo dovolj uporabnih podatkov in primerjalnega gradiva za to, kar je Černigoj prinašal k nam.
9. Zenitistične večere je prirejal Branko Ve Poljanski tudi v Ljubljani (denimo 23. 4. 1925). Černigoj, Ferdo Delak, Kosovelov krog in še drugi so poznali revijo Zenit. Poučna je primerjava med zasnovo te revije in poznejšim Tankom.
10. Bogomil Gerlanc: A. Černigoj o Srečku Kosovelu; Razgovor z Alfonzom Gspanom. Priloga revij Obala, Srečanja, Ildrijski razgledi, Ildrija, december 1976, str. 3–5.
11. Alfonz Gspan: Neznani Srečko Kosovel; posebni odtis revije Prostor in čas, Ljubljana 1974, str. 105.
12. Anton Ocvirk: Srečko Kosovel, Integrali, Ljubljana 1967, str. 96.
13. S.M. Pres (Stane Melihar): Nove kulturne smernice, Zapiski delavsko-kmečke matice, Ljubljana 1925, str. 48.
14. O tem mi je Černigoj večkrat pripovedoval, zadnjič v Sežani 4. 10. 1977.
15. Po izjavi, ki mi jo je dal ob srečanju v Ljubljani 27. 8. 1974. Prim.: Janko Omahen, Izpoved, Ljubljana 1976, str. 18.
16. Arhiv Ognjišča akademikov arhitektov hrani Arhitekturni muzej v Ljubljani. Vabilo ni datirano. Ima običajno glavo „Probude“, v spodnjem levem kotu pa sta prilepljena tanka koščka rumene in rožnate barve, ki skupaj z napisima MLADINA, BARVA, OBLIKA ter črnim kvadratom tvorita majhno „konstrukcijo“.
17. Mladina 1926/27, št. 1, str. 20–23.
18. Dušan Moravec: Iskanje in delo Ferda Delaka, Ljubljana 1971, str. 29.
19. Cela januarska številka te revije je bila posvečena mladi slovenski umetnosti. Predstavljena sta bila predvsem Delak in Černigoj, omenjeni pa še Ivan Čargo, Miha Maleš, Veno Pilon, Edvard Stepančič, Zorko Lah, Ivan Vlah, Ivo Spinčič, Herman Hus, Dragotin Fatur ter Ivan Poljak.
20. Zgodovinski arhiv Ljubljane, MAL, fond TSS v Ljubljani, fasc. 141, št. 597/25, dat. 3. 10. 1925.
21. prav tam, št. 180/25, dat. 1. 4. 1925.

PRIMEDBE

1. Otrpilike jednu jedinu je čuvao u svojoj kući u Trstu Milko Bambič. Po njegovom pripovedanju bi to bio konstruktivistički „portret“. Mesto kose „portretisani“ bi imao žicu, dok mu jedno oko označava električni izolator. U leto 1977. godine sam zajedno s nekim Tržčanima pokušao u podrumu Bambičeve kuće naći taj rad, ali bez uspeha.
2. Anton Ocvirk: Srečko Kosovel, Integrali, Ljubljana 1967 (oprema: Jože Brumen).
3. Peter Krečič: Umetnost na Primorskem v prvih letih po 1. svetovni vojni v luči slovenske likovne kritike, Jadranski koledar 1972, Trst 1971, str. 138–147; isti: Slovenska likovna kritika med dvema vojnama, Zbornik za umetnostno zgodovino; nova vrsta XI–XII, Ljubljana 1976, str. 205–289.
4. Referat nisam čitao, jer se za to nije pružila prava prilika. Ali sam na inicijativu urednika „Sinteze“ Staneta Bernika tekst bitno upotpunio i pripremio za štampu. Treba da izađe u 41. broju „Sinteze“ snabdeven ilustrativnim gradivom.
5. Srečko Kosovel, Stano Kosovel, Boris Pahor, Milko Bambič: Srečko Kosovel v Trstu, Trst 1970, str. 82.
6. Marijan Zlobec: Černigoj o Bauhausu; Ob razstavi, ITD 26. 11. 1976, str. 14, br. 48.
7. Milko Bambič: Avgust Černigoj je končno le spregovoril tudi o Srečku Kosovelu, Primorski dnevnik 19. 8. 1973.
8. Najobimniji pregled umetničkih zbivanja dvadesetih godina s podacima o predistoriji toga razvoja napravljen je obimnom izložbom u Berlinu ujesen 1977. pod naslovom „Tendenzen der Zwanziger Jahre; 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977. Uz izložbu je objavljen obiman katalog. U trima poglavljima: „Od konstruktivizma do konkretne umetnosti“, „Od futurističkog do funkcionalnog mesta“ i „Dada u Evropi“ nalazi se dosta gradiva o tome šta je Černigoj donosio nama.
9. Zenitističke večeri je Branko Ve Poljanski priređivao i u Ljubljani (recimo 23. 4. 1925). Černigoj, Ferdo Delak, Kosovelov krog i drugi poznavali su časopis „Zenit“. Zanimljivo je poređenje osnove toga časopisa i docnije „Tanka“.
10. Bogomil Gerlanc: A. Černigoj o Srečku Kosovelu; Razgovor z Alfonzom Gspanom. Prilog časopisa „Obala“, „Srečanja“, „Ildrijski razgledi“, Ildrija, december 1976, str. 3–5.
11. Alfonz Gspan: Neznani Srečko Kosovel; posebni odtis revije „Prostor in čas“, Ljubljana 1974, str. 105.
12. Anton Ocvirk: Srečko Kosovel, Integrali, Ljubljana 1967, str. 96.
13. S.M. Pres (Stane Melihar): Nove kulturne smernice, Zapiski delavsko-kmečke matice, Ljubljana 1925, str. 48.
14. O tome mi je Černigoj više puta pričao, poslednji put u Sežani 4. 10. 1977.
15. Prema izjavi koju mi je dao prilikom susreta u Ljubljani 27. 8. 1974. Upor.: Janko Omahen, Izpoved, Ljubljana 1976, str. 18.
16. Arhivu „Ognjišča akademikov arhitektov“ čuva Arhitekturni muzej u Ljubljani. Pozivnica je bez datuma. Nosí uobičajeno zaglavlje „Probude“, a u donjem levom uglu su prilepljeni tanki komadići žute i ružičaste boje koji su napisima MLADINA, BARVA, OBLIKA i crnim kvadratom čine malenu „konstrukciju“.
17. Mladina 1926/27, br. 1, str. 20–30.
18. Dušan Moravec: Iskanje in delo Ferda Delaka, Ljubljana 1971, str. 29.
19. Čitav januarski broj ovog časopisa bio je posvećen mladoj slovenačkoj umetnosti. Predstavljeni su pre svega Delak i Černigoj, a pomenuti i Ivan Čargo, Miha Maleš, Veno Pilon, Edvard Stepančič, Zorko Lah, Ivan Vlah, Ivo Spinčič, Herman Hus, Dragotin Fatur i Ivan Poljak.
20. Zgodovinski arhiv Ljubljane, MAL, fond TSS u Ljubljani, fasc. 141, br. 597/25, dat. 3. 10. 1925.
21. Isto, br. 180/25, dat. 1. 4. 1925.

regidi e che arrivasse fra cinquant'anni ad un nuovo costruttivismo con degli autori come Dragica Čadež, Drago Hrvacki, Tone Lapajne e Dušan Tršar. Anche il destino del secondo costruttivismo dimostra come l'ambiente artistico sloveno non sia particolarmente favorevole a degli atteggiamenti talmente radicali dell'arte. Così possiamo vedere anche sotto questo aspetto come fosse stato d'una forza vitale il primo costruttivismo di Černigoj per aver potuto persistere così a lungo. Per la stessa ragione si può comprendere perché l'ulteriore sviluppo dell'arte in Slovenia lo avesse dimenticato, nel modo che oggi ci si deve far strada con molte difficoltà anche per venir a conoscenza degli avvenimenti più importanti, e non si possono ottenere informazioni sui fenomeni di minor importanza che però potrebbero dare all'intero movimento una base solida e lo sfondo necessario. Il Černigoj di più tardi ha dato con le proprie opere una buona occasione alla critica di scrivere nel modo più compiacente e tranquillizzante:⁶⁹ Černigoj aveva girovagato col proprio costruttivismo e così non aveva potuto aspettarsi un'eco maggiore presso il pubblico. Ma la critica s'ingannava. L'esibizione di Černigoj e dei compagni non era stato un girovagare, uno smarrimento da fanatici, ma una esperienza consapevole di trasmissione diretta delle idee attuali dall'Europa e dell'atmosfera dello stato particolare dello spirito di determinati ambienti. Era allo stesso tempo un esperimento di introdurre una certa „sintesi“ dei movimenti d'avanguardia (costruttivismo, dadaismo, futurismo, zenitismo, del primo Bauhaus, ecc. al quale però, a causa del prammatismo della struttura dirigente politica e ideologica, non veniva data la possibilità per un'elaborazione più concreta e per la sua acclimatizzazione. Il costruttivismo era stato rifiutato, non era però stato per sempre e completamente abolito.

Solo una parte della critica l'aveva accettato come informazione incoraggiante, lo aveva analizzato su tutti i livelli importanti sui quali esso aveva tentato di agire e l'aveva valutato per la qualità del messaggio. L'apparire del nuovo costruttivismo nell'arte slovena e di tutti gli altri indirizzamenti, con i quali si tiene ad una forma controllata, una forma artistica esattamente definita (la colcolatrice nell'arte), all'oggettivizzazione dell'arte, è stato dunque necessario e pare pure efficace come prova dell'attualità del pensiero in condizioni cambiate e allo stesso tempo la prova della validità del contributo dei pionieri.

Peter Krečič

ANNOTAZIONI

1. Uno solo dovrebbe essere conservato da Milko Bambič nella sua casa a Trieste. Secondo il suo racconto questo dovrebbe essere un „ritratto“ costruttivista. Al posto dei capelli il „ritratto“ avrebbe del filo di ferro, un occhio verrebbe segnato ad un isolatore di corrente. Nell'estate del 1977 tentai assieme ad alcuni Triestini di trovare quest'opera nella cantina della casa di Bambič, ma purtroppo senza successo.
2. Anton Ocvirk: Srečko Kosovel, Integrali, Ljubljana 1967 (per la parte figurativa: Jože Brumen).
3. Peter Krečič: L'arte del Litorale nei primi anni dopo la 1^a guerra mon-

on which it tried to be efficient, and evaluated it in accordance with the quality of the message. The appearance of the new constructivism in Slovene art and the appearance of all other trends which are concerned with a controlled and precisely defined art form (computers in art), and with the objectivization of art is thus a necessary, and it seems also successful, test of the topicality of such a mode of thinking in the changed circumstances. At the same time this is also the test of the value of the contribution of the pioneers.

Peter Krečič

REMARKS

1. Milko Bambič should keep one of them in his house in Trieste. According to him this should be a constructivist „portrait“. The person portrayed has wires instead of hair and the eye is marked by an insulator. In summer 1977 I tried, together with some people from Trieste, to find this work in the basement of Bambič's house without success.
2. Anton Ocvirk: Srečko Kosovel, Integrali, Ljubljana 1967 (design by Jože Brumen).
3. Peter Krečič: Art in Primorska in the first years following world war I in the light of Slovene art criticism, Jadranski koledar, 1972, Trieste, 1971, pp. 138-147; by the same author: Art criticism in Slovenia between the two world wars, Zbornik za umetnostno zgodovino, nova vrsta XI-XII, Ljubljana, 1976, pp. 205-289.
4. I did not read this paper, since there was no opportunity for it. At the initiative of the editor of Sinteza, Stane Bernik I have completed the text and prepared it for publication. It is to be published in the 41st number of Sinteza together with illustrations.
5. Srečko Kosovel, Stanko Kosovel, Boris Pahor, Milko Bambič: Srečko Kosovel v Trstu, Trieste 1970, p. 82.
6. Marijan Zlobec: Černigoj about Bauhaus; at the exhibition, ITD for 26 November 1976, No. 48, p. 14.
7. Milko Bambič: Avgust Černigoj has finally spoken about Srečko Kosovel also, Primorski dnevnik, 19th August 1973.
8. The most complete survey of the art events in the twentieth with data concerning previous history of this development was made along with a large exhibition in Berlin in autumn 1977 under the title Tendenzen der Zwanziger Jahre; 15. Europäische kunstausstellung Berlin 1977. This exhibition is accompanied by a large catalogue. The three chapters „From constructivism to concrete art“, „From the futurist to the functional city“, and „Dada in Europe“ offer sufficient useful information and comparative materials for what Černigoj brought to us.
9. „Zenithist“ evenings were organized by Branko Ve Poljanski in Ljubljana also (on 23rd April 1925). Černigoj, Ferdo Delak, Kosovel's circle and others were acquainted with the review Zenit. The comparison between the concept of this review and the later Tank is of high interest.
10. Bogomil Gerlanc: A. Černigoj about Srečko Kosovel; a conversation with Alfonz Gspan. Supplement to the review Obala, Srečanja, Idrijski razgledi, Idrija, December 1976, pp. 3-5.
11. Alfonz Gspan: The unknown Srečko Kosovel, an offprint from review Prostor in čas, Ljubljana, 1974, p. 105.
12. Anton Ocvirk, Srečko Kosovel, Integrali, Ljubljana, 1967, p. 96.
13. S. M. Pres (Stane Melihar): New Cultural directions, Zapiski delavsko-kmečke matice, Ljubljana 1925, p. 48.
14. Černigoj told me about this several times, for the last time in Sežana on 4th October 1977.
15. According to the statement made to me at the meeting in Ljubljana on 27th August, 1974. Cf., Janko Omahen, Izpoved, Ljubljana 1976, p. 18.

22. Rado Kregar: O mednarodni dekorativni razstavi v Parizu, Slovenski narod 1. 1. 1926, št. 1, str. 3.
 23. O tem mi je obširno pripovedoval 11. 11. 1977.
 24. Alfonz Gspan: Neznani . . ., str. 105.
 25. Anton Ocvirk: nav. delo, str. IX.
 26. Alfonz Gspan: nav. delo, str. 106.
 27. Lepljenka je narejena na hrbtni strani tiskanega formularja (formata a-4) sežanskega cestnega odbora.
 28. Bogomil Gerlanc, nav. delo, str. 3.
 29. Prizadevanja, da bi našel slovenski časnik z naslovom enokolonskega člančiča ZBLIŽANJE MED JUGOSLAVIJO IN RUSIJO, Beograd 25. julija, ki bi nesporno dokazal, kdaj najprej je lahko lepljenka nastala, so ostala brez uspeha.
 30. Avgust Černigoj: Srečko Kosovel, Naš glas 1926, št. 3—4, str. 58. Tudi pozneje je izjavljajal (Juriju Bavdažu na primer), da ga je Srečko v debati o konstruktivizmu vedno pobijal. Za Kosovelovo avtorstvo teh lepljenk govore še formularji sežanskega cestnega odbora (čeprav ne povsem zanesljivo), ki so podloga vsem trem lepljenkam, bolj zanesljivo pa barva in kvaliteta barvnih lističev, ki so iz istega kosa papirja kot oni na drugih dveh lepljenkah; ki pa nista mogli nastati pred 31. 12. 1925.
 31. Prim. op. 16! Čeprav vabilo ni datirano, ga s precejšnjo gotovostjo postavljam v konec junija 1925.
 32. Najobsežnejša je izšla v Slovenskem narodu 5. 7. 1925, št. 149, str. 3. V drugih dnevnikih je bila bolj ali manj okrnjena.
 33. Silvester Škerl: Černigojeva razstava v Jakopičevem paviljonu, Slovenec 12. 7. 1925, št. 154.
 34. France Stelè: Umetnostne razstave v letu 1925; Avgust Černigoj, Dom in svet 1926, str. 48. Podobno še Karel Dobida v Kritiki 1925, št. 6, str. 89—90.
 35. Alfonz Gspan: nav. delo, str. 42 (pismo je bilo datirano s 16. 7. 1925).
 36. Bogomil Gerlanc: nav. delo, str. 4.
 37. isti: prav tam, str. 4.
 38. Gre za časopis skrajno leve usmeritve z naslovom La Fédération Balcanique, ki je izhajal na Dunaju. Obravnaval je politična in manjšinska vprašanja v člankih, pisanih v domala vseh balkanskih jezikih. Nekaj številk tega lista hrani arhiv Centralnega komiteja ZKS.
 39. Zgodovinski arhiv Ljubljane, MAL, fond TSS, fasc. 141, št. 597/25, dat. 3. 10. 1925.
 40. Avgust Černigoj, Katalog k razstavi v Trstu v Palazzo Costanzi, april—maj 1977. (strani niso oštevilčene).
 41. Zorko Lah je bil, kot razberemo iz Izvestij Tehniške srednje šole za leto 1926, še v Ljubljani in je šele to leto opravil maturo. Nemara je bil vzrok te zakasnitve ravno afera s Černigojem.
 42. O tem je večkrat sam pripovedoval. Prim.: Ferdo Delak: Avgust Černigoj, Mladina 1926/27, št. 1, str. 20—23.
 43. Albert Širok: Pri naših upodabljajočih umetnikih; Avgust Černigoj, Luč; poljudno znanstveni zbornik II, Trst 1928, str. 65.
 44. Dušan Moravec: nav. delo, str. 33.
 45. Avgust Černigoj: Srečko Kosovel, Naš glas 1926, št. 3—4, str. 58—59.
 46. isti: Moje delovanje v Julijski krajini, Naš glas 1926, št. 5—7, str. 120.
 47. France Stelè: Razstava bratov Kraljev v Akademskem domu, Slovenec 5., 6. 7. 1923, št. 148, 149.
 48. Dušan Moravec: nav. delo, str. 29.
 49. B.P.: Umetniški večer mladih v Trgovskem domu, Edinost 29. 8. 1926, št. 206, str. 4.
 50. Ferdo Delak: Avgust Černigoj; Kaj je umetnost? Moderni oder, Mladina 1926/27, št. 1, str. 20—23.
 51. Že prejšnji njegovi spisi so vsebovali mnoge terminološke in slogovne prvine manifestov od futurističnih, dadaističnih do konstruktivističnih. Stane Melihar v svojem podrobnem poročilu o prvi konstruktivistični razstavi leta 1924 ni omenjal nobenega manifesta in tudi Gspanovo poizvedovanje v tej smeri (Gerlanc, nav. delo, str. 4) ni dalo rezultatov. Manifest, o katerem je pripovedoval Bambič, češ da ga je dal Bassinu, je v
22. Rado Kregar: O mednarodni dekorativni razstavi v Parizu, Slovenski narod 1. 1. 1926, br. 1, str. 3.
 23. O tome mi je opširno pričao 11. 11. 1977.
 24. Alfonz Gspan: Neznani . . ., str. 105.
 25. Anton Ocvirk, pom. delo, str. IX.
 26. Alfonz Gspan, pom. delo, str. 106.
 27. Lepljenica je napravljena na poleđini štampanog formulara (formata a-4) Odbora za ceste u Sežani.
 28. Bogomil Gerlanc, pom. delo, str. 3.
 29. Bezuspešna su ispala nastojanja da pronađem slovenački list s naslovom člančiča u jednoj koloni ZBLIŽANJE MED JUGOSLAVIJO IN RUSIJO, Beograd 25. jula, koji bi neosporno dokazao kad je lepljenica mogla da nastane.
 30. Avgust Černigoj: Srečko Kosovel, Naš glas 1926, br. 3—4, str. 58. Pa i docnije je izjavljivao (npr. Juriju Bavdažu) da ga je u debati o konstruktivizmu Srečko uvek pobijao. O Kosovelovu autorstvu tih lepljenka svedoče i formulari Odbora za ceste iz Sežane (mada ne sasvim pouzdano) koji su podloga svim tim lepljenicama, a još pouzdanije boja i kvalitet bojanih lističa koji su od istog parčeta hartije kao i oni u druge dve lepljenice; ove nisu mogle nastati pre 31. 12. 1925.
 31. Upor. prim. 16! Iako pozivnica nema datuma, sa prilično sigurnosti je stavljam u vreme krajem juna 1925.
 32. Najobimnija je izašla u „Slovenskem narodu“ 5. 7. 1925, br. 149, str. 3. U drugim dnevnicima je bila više—manje okrnjena.
 33. Silvester Škerl: Černigojeva razstava v Jakopičevem paviljonu, „Slovenec“ 12. 7. 1925, str. 154.
 34. France Stelè: Umetnostne razstave v letu 1925; Avgust Černigoj, „Dom in svet“, str. 48. Slično i Karel Dobida u „Kritiki“ 1925, br. 6, str. 80—90.
 35. Alfonz Gspan, pom. delo, str. 42 (pismo je datirano 16. 7. 1925).
 36. Bogomil Gerlanc: pom. delo, str. 4.
 37. Isti: pom. delo, str. 4.
 38. Radi se o listu krajnje leve organizacije pod naslovom „La Fédération Balcanique“ koji je izlazio u Beču. Pretresao je politička-i manjšinska pitanja u člancima pisanih gotovo na svim blakanskim jezicima. Nešto brojeva toga lista čuva arhiva CK SK Slovenije.
 39. Zgodovinski arhiv Ljubljane, MAL, fond TSS, fasc. 141, br. 597/25, dat. 3. 10. 1925.
 40. Avgust Černigoj, Katalog k razstavi v Trstu u Palazzo Costanzi, april—maj 1977. (strane nisu numerisane).
 41. Kako se doznaje iz Izvestij Tehniške srednje šole za g. 1926. Zorko Lah je još bio u Ljubljani i tek te godine maturirao. Možda je uzrok ovom zakašnjenju bila baš afera sa Černigojem.
 42. O tome je više puta sam pripovedao. Upor.: Ferdo Delak: Avgust Černigoj, „Mladina“ 1926/27, br. 1, str. 20—23.
 43. Albert Širok: Pri naših upodabljajočih umetnikih; Avgust Černigoj, „Luč“, poljudno znanstveni zbornik II, Trst 1928, str. 65.
 44. Dušan Moravec: pom. delo, str. 33.
 45. Avgust Černigoj: Srečko Kosovel, „Naš glas“ 1926, br. 3—4, str. 58—59.
 46. isti: Moje delovanje v Julijski krajini, „Naš glas“, 1926, br. 5—7, str. 120.
 47. France Stelè: Razstava bratov Kraljev v Akademskem domu, „Slovenec“ 5. i. 6. 7. 1923, br. 148, 149.
 48. Dušan Moravec, pom. delo, str. 29.
 49. B.P.: Umetniški večer mladih v Trgovskem domu, „Edinost“ 29. 8. 1926, br. 206, str. 4.
 50. Ferdo Delak: Avgust Černigoj; Kaj je umetnost? „Moderni oder“, „Mladina“, 1926/27, br. 1, str. 20—23.
 51. I raniji njegovi spisi su sadržavali mnoge terminološke i stilske elemente manifesta od futurističkih, dadaističkih do konstruktivističkih. U svome detaljnom izveštaju o prvoj konstruktivističkoj izložbi godine 1924. Stane Melihar ne pominje nijedan manifest, a ni Gspanovo ispitivanje u tom pravcu (Gerlanc, pom. delo, str. 4) nije donelo rezultata. Manifest o kome je pripovedao Bambič, kao da ga je dao Bassinu, stvarno je list iscepan iz

- diale vista dalla critica slovena dell'arte figurativa, *Jadranski koledar* 1972, Trieste 1971, pag. 138–147; dello stesso autore: *La critica d'arte figurativa slovena fra le due guerre*, *Raccolta di storia d'arte*; capolinea XI–XII, Ljubljana 1976, pag. 205–289.
4. Non lessi mai la relazione non avendone avuto mai occasione. Su iniziativa del redattore della *Sinteza* Stane Bernik feci un sostanziale supplemento del testo e lo preparai per essere stampato. Dovrebbe uscire nel numero 41 della rivista *Sinteza*, completato con del materiale illustrativo.
 5. Srečko Kosovel, Stanko Kosovel, Boris Pahor, Milko Bambič: *Srečko Kosovel a Trieste*, Trieste 1970, pag. 82.
 6. Marijan Zlobec: *Černigoj sul Bauhaus*; In occasione della mostra, ecc 26/11–1976, pag. 48, pag. 14.
 7. Milko Bambič: *Avgust Černigoj parla finalmente per la prima volta di Srečko Kosovel*, *Primorski dnevnik* 19/8–1973.
 8. La più vasta rassegna degli avvenimenti d'arte negli anni venti coi dati sulla preistoria di questo sviluppo è stato fatto con un'ampia mostra a Berlino nell'autunno del 1977 sotto il titolo *Tendenzen der Zwanziger Jahre*; 15. *Europäische Kunstausstellung Berlin 1977*. In occasione della mostra è uscito un ricco catalogo. Nei tre capitoli *Dal costruttivismo all'arte concreta*, *Dal posto futuristico a quello funzionale* e *Dada in Europa* possiamo trovare numerose informazioni utili e del materiale da paragone per tutto quello che Černigoj ci aveva riportato.
 9. Le serate zenitistiche venivano allestite da Branko Ve Poljanski anche a Ljubljana (per esempio il 23/4–1925). Černigoj, Ferdo Delak, il cerchio di Kosovel ed altri conoscevano la rivista *Zenit*. Istruttivo anche il paragone fra l'ideazione di questa rivista e della successiva *Tank*.
 10. Bogomil Gerlanc: *A. Černigoj su Srečko Kosovel*; Il discorso con Alfonz Gspan. Supplemento alle riviste *Obala*, *Srečanja*, *Ildrijski razgledi*, *Ildrija*, dicembre 1976, pag. 3–5.
 11. Alfonz Gspan: *Srečko Kosovel sconosciuto*; Copia speciale della rivista *Prostor in čas* (Spazio e tempo), Ljubljana 1974, pag. 105.
 12. Anton Ocvirk: *Srečko Kosovel, Integrali*, Ljubljana 1967, pag. 96.
 13. S.M. Pres (Stane Melihar): *Le nuove direttive di cultura*, *Annotazioni della società operaio-agricola*, Ljubljana 1925, pag. 48.
 14. Di ciò Černigoj mi parlava spesso, l'ultima volta a Sežana il 4/10–1977.
 15. Secondo la dichiarazione fattami durante l'incontro di Ljubljana il 27/8–1974. Prim.: Janko Omahen, *La confessione* (Izpoved), Ljubljana 1976, pag. 18.
 16. L'archivio del Focolare degli architetti accademici è conservato dal Museo d'architettura a Ljubljana. L'invito non portava data. Porta una testata comune della „*Probuda*“, a sinistra in basso del foglio sono attaccati due pezzettini di carta rosa e gialla che, assieme agli scritti, *GIOVENTÙ*, *COLORE*, *FORMA* e un quadrato nero compongono una piccola „costruzione“.
 17. *Mladina* 1926/27, num. 1, pag. 20–23.
 18. Dušan Moravec – *La ricerca e il lavoro di Ferdo Delak*, Ljubljana 1971, pag. 29.
 19. Il numero completo di gennaio di questa rivista era stato dedicato alla giovane arte slovena. Erano stati presentati soprattutto Delak e Černigoj, nominati ancora Ivan Čargo, Miha Maleš, Veno Pilon, Edvard Stepančič, Zorko Lah, Ivan Vlah, Ivo Spinčič, Herman Hus, Dragotin Fatur e Ivan Poljak.
 20. L'archivio storico di Ljubljana, Archivio civico di Ljubljana (MAL), il fondo della Scuola media tecnica, fasc. 141, pag. 597/25, dat. il 3/10–1925.
 21. idem, num. 180/25, dat. il 1/4–1925.
 22. Rado Kregar: Sulla mostra internazionale dell'arte decorativa a Parigi, *Slovenski narod*, 1/1–1926, num. 1, pag. 3.
 23. Di ciò mi fece un dettagliato racconto il 11/11–1977.
 24. Alfonz Gspan: *Lo sconosciuto* . . . , pag. 105.
 25. Anton Ocvirk: l'opera citata, pag. IX.
 26. Alfonz Gspan: l'opera citata, pag. 106.
 16. The archives of Ognjišče of academics and architects are kept by the Architectural Museum at Ljubljana. The invitation is not dated. It has the usual heading of „*Probuda*“ and in the left bottom corner two thin pieces of yellow and pink colour are pasted on together with the inscriptions *YOUTH*, *COLOUR*, *FORM* and a black square forming a small „construction“.
 17. *Mladina* 1926/27, No. 1, pp. 20–23.
 18. Dušan Moravec: *Iskanje in delo Ferda Delaka*, Ljubljana 1971, p. 29.
 19. The entire issue of this review for January was devoted to the young Slovene art. There are presented above all Delak and Černigoj, and mentioned Ivo Čargo, Miha Maleš, Veno Pilon, Edvard Stepančič, Zorko Lah, Ivan Vlah, Ivo Spinčič, Herman Hus, Dragotin Fatur and Ivan Poljak.
 20. The historical archives of Ljubljana, MAL, materials of the Technical Secondary School, file 141, number 597/25, dated 3rd Oct. 1925.
 21. *Ibid.*, number 180425, dated 1st April 1925.
 22. Rado Kregar: *The international decorative exhibition in Paris*, *Slovenski narod*, 1st January 1926, no. 1, p. 3.
 23. He spoke about this at considerable length on 11th Nov. 1977.
 24. Alfonz Gspan, *The unknown* . . . , p. 105.
 25. Anton Ocvirk, *op. cit.*, p. IX.
 26. Alfonz Gspan, *op. cit.*, p. 106.
 27. This collage is made on the back side of a printed form (a–4) of the road committee of Sežana.
 28. Bogomil Gerlanc, *op. cit.*, p. 3.
 29. My endeavours to find the Slovene newspaper by the title of the small article *Reconciliation between Yugoslavia and Russia*, Belgrade 25th July, to give an undisputed evidence of the earliest possibility of the emergence of this collage were unsuccessful.
 30. Avgust Černigoj: *Srečko Kosovel*, *Naš glas* 1926, number 3–4, p. 58. Also later he stated (for instance to Jurij Bavdaž) that Srečko always cut him down in debates about constructivism. Already the forms of the road committee of Sežana show that Kosovel was the author of these collages (even though not with complete certainty); these forms are the basis for all the three collages, the colours and the quality of these coloured papers which are of the same piece of paper as those on the other two collages are an even more reliable proof; these two collages could not possibly come into existence before 31st December 1925.
 31. See our note 16! Even though the invitation is not dated we can locate it at the end of the month of June 1925.
 32. The largest was published in *Slovenski narod* for 5th July 1925, number 149, p. 3. In other dailies it was more or less reduced.
 33. Silvester Škerl: Černigoj's exhibition in Jakopič's pavilion, Slovenec, 12th July 1925, no. 154.
 34. France Stele: *Art exhibitions in the year 1925*; Avgust Černigoj, *Dom in svet* 1926, p. 48. Similarly also Karel Dobida in *Kritika* 1925, 6, pp. 89–90.
 35. Alfonz Gspan, *op. cit.*, p. 42 (the letter was dated on 16th July 1925).
 36. Bogomil Gerlanc, *op. cit.* p. 4.
 37. *Ibid.*, p. 4.
 38. It is a question of a newspaper of utmost leftist direction *La Federation Balcanique*, issued at Vienna. It discussed political and minority questions in articles written in all the Balkan languages. Some issues of this periodical are preserved in the archives of the Central Committee of the League of Communists of Slovenia.
 39. Historical archives of Ljubljana, MAL, materials of the Technical Secondary School, file 141, number 597/25, dated 3rd. October 1925.
 40. Avgust Černigoj, *Catalogue to the exhibition in Palazzo Constanzi*, April–Maj 1977. (pages are not numbered).
 41. As can be seen from *Izvestja of the Technical Secondary School for the year 1926*, Zorko Lah was still in Ljubljana at that time and passed his graduation exam only in this year. Perhaps the affair with Černigoj was the reason for delay.
 42. He frequently spoke about this. Cf., Ferdo Delak: *Avgust Černigoj*, *Mladina*, 1926/27, No. 1, pp. 20–23.

- resnici iztrgan list iz kataloga tržaške razstave s tiskanim konstruktivističnim manifestom.
52. Albert Širok: Umetniška razstava v Paviljonu Ljudskega vrta, Edinost 5. 9. 1926, št. 212, str. 4.
 53. Naš glas 1926, št. 3 — 4, str. 54.
 54. Od Zdenke Delakove jo je pred nedavnim odkupil Goriški muzej.
 55. Avgust Černigoj: Moj pozdrav, Tank 1927, št. 1 1/2, str. 7.
 56. isti: 1 1/2 šte. Tanka, Tank 1927, št. 3, str. 82—83.
 57. prav tam.
 58. la Esposizione dell Sinadacato delle belle arti e del Circolo artistico di Trieste, oktober, november, december 1927, str. 28.
 59. V katalogu so omenjeni Černigoj, Stepančič, Vlah in Carmelich, zelo verjetno pa sta sodelovala še Lah in Poljak. Prim: Tank št. 3, str. 91.
 60. Avgust Černigoj: Grupa konstruktivistov v Trstu, Tank 1927, št. 3, str. 90.
 61. Willi Nürnberg: An das Bauhaus Dessau, prav tam, str. 88, 89.
 62. Karlo Kocjančič: Razstava v Ljudskem vrtu, Edinost 25. 10. 1927, št. 254, str. 4.
 63. Černigoj je pripovedoval, da so ga organizatorji razstave in prijatelji zadnji hip prepričali, da ni razstavil Leninovega kipa.
 64. Dušan Moravec: nav. delo, str. 51 in nasl.
 65. Ferdinand Delak und Heinz Luedecke: Die Revoluzionierung der Kunst in Slowenien, Der Sturm 1929, zv. 10, str. 329—333.
 66. Heinz Luedecke: Avgust Černigoj und Ferdinand Delak, prav tam, str. 341—342.
 67. Charles Jencks: The Modern Movement in Architecture, Penguin 1973. Prim. poglavje The Activist Tradition in priobčeni zasedek Palače dela na str. 193!
 68. Večino natečajnih del je objavila revija Ilustracija 1929, str. 183, Stepančičeve pa z Delakovim komentarjem revija Domači prijatelj 1929, str. 175.
 69. Rajko Ložar: Razstava A. Černigoja, Slovenec 9. 10. 1937, št. 232.

SEZNAM RAZSTAVLJENIH DEL

1. Portret, 1921, jedkanica 14,5 x 12 cm
2. Naslovnica za revijo Novi rod, junij 1923
3. Naslovnica za revijo Novi rod, september 1923
4. Zaglavje in ilustracija k zgodbi Josipa Ribičiča Zavratne pošasti, Novi rod 1923
5. Ilustracija k zgodbi Josipa Ribičiča Zavratne pošasti, Novi rod 1923
6. Naslovnica za revijo Novi rod, oktober 1923
7. Naslovnica za revijo Novi rod, november 1923
8. Portret Srečka Kosovela, 1924 (reprodukcija po objavi v reviji Novi rod, 1926)
9. „Kontrarelief“, 1924 (rekonstrukcija po fotografiji)
10. „Relief ‚jublj‘“, 1924 (rekonstrukcija po fotografiji)
11. „Relief ‚6‘“, 1924 (rekonstrukcija po fotografiji)
12. „Objekt ‚Wien KOLIN‘“, 1924 (rekonstrukcija po fotografiji)
13. „Objekt ‚KLINIKA‘“, 1924 (rekonstrukcija po fotografiji)
14. „Objekt“, 1924 (rekonstrukcija po fotografiji)
15. „Skulptura ‚EL‘“, 1924 (rekonstrukcija po fotografiji)
16. „Skulptura“, 1924 (rekonstrukcija po fotografiji)
17. „Skulptura“, 1924 (rekonstrukcija po fotografiji)
18. „Kompozicija I“, 1925, barvni svinčniki 21 x 16 cm
19. „Kompozicija II“, 1925, barvni svinčniki 30 x 23 cm
20. „Linorez“, 1926, linorez 30,3 x 13,5 cm
21. Kinoroman, 1926, lepljenka in barvni svinčniki 23,9 x 18,7 cm
22. 4 scenski osnutki, 1926, lepljenka in barvni svinčniki
 1. Tamburo de Fusco 16,2 x 18,2 cm
 2. Scenski osnutek za neugotovljeno delo 13,6 x 18,5 cm

- kataloga izložbe u Trstu sa štampanim konstruktivističkim manifestom.
52. Albert Širok: Umetniška razstava v Paviljonu Ljudskega vrta, „Edinost“ 5. 9. 1926, br. 212, str. 4.
 53. „Naš glas“ 1926, br. 3—4, str. 54.
 54. Delakova udovica dr. Zdenka Delak prodala je tu sliku Goriškom muzeju.
 55. Avgust Černigoj: Moj pozdrav, „Tank“ 1927, br. 1 1/2, str. 7.
 56. isti: 1 1/2 br. „Tanka“, „Tank“ br. 3, str. 82—83.
 57. isto tamo.
 58. La Esposizione dell Sinadacato delle belle arti e del Circolo artistico di Trieste, oktober, november, december 1927, str. 28.
 59. U katalogu su pomenuti Černigoj, Stepančič, Vlah i Karmelič, a verovatno su sodelovali još Lah i Poljak. Upor. „Tank“ br. 3, str. 91.
 60. Avgust Černigoj: Grupa konstruktivistov v Trstu, „Tank“ 1927, br. 3, str. 90.
 61. Willi Nürnberg: An das Bauhaus Dessau, „Tank“, br. 3, str. 88, 89.
 62. Karlo Kocjančič: Razstava v Ljudskem vrtu, „Edinost“, 25. 10. 1926, br. 254, str. 4.
 63. Černigoj je pripovedal da su ga organizatori izložbe i prijatelji u poslednjem trenutku uverili da ne izlaže Leninov kip.
 64. Dušan Moravec, pom. delo, str. 51 i sled.
 65. Ferdinand Delak und Heinz Luedecke: Die Revoluzionierung der Kunst in Slovenien, Der Sturm 1929, sv. 10, str. 329—333.
 66. Heinz Luedecke: Avgust Černigoj und Ferdinand Delak, isto tamo, str. 341—342.
 67. Charles Jencks: The Modern Movement in Architecture, Penguin 1973. Upor. poglavje The activist Tradition in priloženi plan Palace rada na str. 193!
 68. Večino konkursnih radova je objavio časopis „Ilustracija“ 1929, str. 183, a Stepančičeve s Delakovim komentarom časopis „Domači prijatelj“ 1929, str. 175.
 69. Rajko Ložar: Razstava A. Černigoja, „Slovenec“ 9. 10. 1937, br. 323.

SPISAK IZLOŽENIH RADOVA

1. Portret, ujedanka, 1921, 14,4 x 12 sm
2. Naslovna strana časopisa „Novi rod“, juni 1923
3. Naslovna strana časopisa „Novi rod“, septembar 1923
4. Zaglavlje i ilustracija priče Josipa Ribičiča „Zavratne pošasti“, „Novi rod“ 1923
5. Ilustracija priče Josipa Ribičiča „Zavratne pošasti“, „Novi rod“ 1923
6. Naslovna strana časopisa „Novi rod“, oktobar 1923
7. Naslovna strana časopisa „Novi rod“, novembar 1923
8. Portret Srečka Kosovela, 1924 (reprodukcija prema slici u „Novom rodu“ 1926)
9. „Kontrarelief“, 1924 (rekonstrukcija prema fotografiji)
10. „Relief ‚jublj‘“, 1924 (rekonstrukcija prema fotografiji)
11. „Relief ‚6‘“, 1924 (rekonstrukcija prema fotografiji)
12. „Objekt ‚Wien KOLIN‘“, 1924 (rekonstrukcija prema fotografiji)
13. „Objekt ‚KLINIKA‘“, 1924 (rekonstrukcija prema fotografiji)
14. „Objekt“, 1924 (rekonstrukcija prema fotografiji)
15. „Skulptura ‚EL‘“, 1924 (rekonstrukcija prema fotografiji)
16. „Skulptura“, 1924 (rekonstrukcija prema fotografiji)
17. „Skulptura“, 1924 (rekonstrukcija prema fotografiji)
18. „Kompozicija I“, 1925, crtež u boji 21 x 16 sm
19. „Kompozicija II“, 1925, crtež u boji 30 x 23 sm
20. „Linorez“, 1926, linorez, 30x3 x 13,5 sm
21. Kinoroman, 1926, kolaž i crtež u boji, 23,9 x 18,7 sm
22. 4 scenska osnutka, 1926, kolaž i crtež u boji. 1. Tamburo de Fusco, 16,2 x 18,2 sm, 2. scenski osnutek za za neutvrđeno delo, 13,6 x 18,5 sm, 3. scenski osnutek za Bocca baciata (?) 11,8 x 14,6 sm, 4. scenski osnutek za neutvrđeno delo 12,7 x 17,6 sm.

27. Il collage è fatto sul retro del modulo stampato (a-4) del comitato stradale di Sežana.
28. Bogomil Gerlanc, l'opera citata, pag. 3.
29. Gli sforzi per trovare il giornale sloveno con il titolo di un articolo di una duna colonna L'AVVICINAMENTO FRA LA JUGOSLAVIA E LA RUSSIA, Beograd il 25 luglio che avrebbe provato la data della composizione del collage, non hanno dato alcun risultato.
30. Avgust Černigoj: Srečko Kosovel, Naš glas 1926, num. 3—4, pag. 58. Egli dichiarava anche in seguito (anche a Jurij Bavdaž ad esempio) di essere stato sempre contestato da Srečko Kosovel quando i due avevano discusso sul costruttivismo. In favore di Kosovel per quanto riguarda i diritti d'autore di questi collage parlano anche i moduli del comitato stradale di Sežana (anche se non del tutto sicuramente) che sono la base di tutti e tre i collage, più certo è invece il colore e la qualità dei fogli colorati che derivano dallo stesso pezzo di carta come quelli sulle rimanenti due collage che però non erano potute essere realizzate prima del 31/12—1925.
31. Paragona l'annotazione num. 161 Anche se l'invito non porta la data, e da collocare con certezza alla fine di giugno del 1925.
32. La più ampia uscì nello Slovenski narod il 5/7—1925, num. 149, pag. 3. Negli altri quotidiani era più o meno abbreviata.
33. Silvester Škerl: La mostra di Černigoj nel padiglione di Černigoj, Slovenec 12/7—1925, num. 154.
34. France Stele: Le mostre d'arte nell'anno 1925; Avgust Černigoj, Dom in svet 1926, pag. 48. Analogamente ancora Karel Dobida nella Kritika 1925, num. 6, pag. 89—90.
35. Alfonz Gspan: l'opera citata, pag. 42 (La lettera è datata del 16/7—1925)
36. Bogomil Gerlanc, l'opera citata, pag. 4.
37. idem, pag. 4.
38. Si tratta del giornale d'indirizzamento di estrema sinistra chiamato La Fédération Balcanique che usciva a Vienna. Trattava le questioni politiche e di minoranze nazionali negli articoli, scritti in quasi tutte le lingue balcaniche. Alcuni numeri dei giornali sono conservati nell'archivio del Comitato centrale della Lega dei comunisti della Slovenia.
39. L'archivio storico di Ljubljana, MAL, il fondo della Scuola media tecnica, fasc. 141, num. 597/25, dat. il 3/10—1925.
40. Avgust Černigoj, Il catalogo sulla mostra di Trieste nel Palazzo Costanzi, aprile—maggio 1977 (le pagine non sono numerate).
41. Zorko Lah era, da ciò che si viene a sapere dalle Izvestije della Scuola media tecnica dell'anno 1926, ancora a Ljubljana e vi conseguì la maturità soltanto nell'anno stesso. La ragione per questo ritardo sta forse proprio nell'afera con Černigoj.
42. Di ciò raccontava spesso egli stesso. Par.: Ferdo Delak: Avgust Černigoj, Mladina 1926/27, num. 1 pag. 20—23.
43. Albert Širok: Dai nostri artisti d'arte figurativa; Avgust Černigoj, Luč; raccolta scientifico-divulgativa II, Trieste 1928, pag. 65.
44. Dušan Moravec: l'opera citata, pag. 33.
45. Avgust Černigoj: Srečko Kosovel, Naš glas 1926, num. 3—4, pag. 58—59.
46. idem: La mia attività nella provincia Giulia, Naš glas 1926, num. 5/7, pag. 120.
47. France Stele: La mostra dei fratelli Kralja all'Akademski dom, Slovenec 5, 6, 7, 1923, num. 148, 149.
48. Dušan Moravec: l'opera citata, pag. 29.
49. B.P.: La serata artistica dei giovani al Trgovski dom, Edinost 29/8—1926, num. 206, pag. 4.
50. Ferdo Delak: Avgust Černigoj; Che cos'è l'arte? Moderni oder, Mladina 1926/27, num. pag. 20—23.
51. Già i suoi scritti precedenti avevano contenuto numerosi elementi terminologici e stilistici dei manifesti da quelli futuristici, dadaistici fino a quelli costruttivistici. Stane Melihar nel suo rapporto dettagliato sulla prima mostra costruttivistica del 1924 non aveva nominato alcun manifesto e anche l'indagine di Gspan (Gerlanc, l'opera citata, pag. 4) in questa direzione non diede alcun risultato. Il manifesto del quale Bambič raccontava di averlo visto dal Bassin è in realtà un foglio strappato dal
43. Albert Širok: With our artists in fine arts, Avgust Černigoj, Luč, poljudno znanstveni zbornik II, Triest, 1929, p. 65.
44. Dušan Moravec: op. cit., p. 33.
45. Avgust Černigoj: Srečko Kosovel, Naš Glas 1926, No. 3—4, pp. 58—59.
46. Avgust Černigoj: My activities in Julian region, Naš Glas 1926, No. 5—7, p. 120.
47. France Stele: The exhibition of the brothers Kralj in Academic home, Slovenec 5, for 6th July 1923, No. 148, 149.
48. Dušan Moravec: op. cit., p. 29.
49. B.P.: Artistic evening of the young in Mercantile Home, Edinost, 29th August 1926, No. 206, p. 4.
50. Ferdo Delak: Avgust Černigoj; What is art? Modern stage. Mladina 1926/27, No. 1, pp. 20—23.
51. His earlier writings already contained many terminological and stylistic elements of the futurist, dadaist and constructivist manifestos. In his detailed report about the first constructivist exhibition in 1924 Stane Melihar did not mention any manifesto and also Gspan's inquiries in this direction gave no results (Gerlanc, op. cit., p. 4). The manifesto about which Bambič spoke, saying that he gave it to Bassin, is really a page torn out of the catalogue of the exhibition in Triest on which there is printed a constructivist manifesto.
52. Albert Širok: The artistic exhibitions in the Pavilion in People's Garden, Edinost, 5th September 1926, No. 212, p. 4.
53. Naš Glas 1926, No. 3/4, p. 54.
54. It is kept by Delak's widow Dr. Marija Delak.
55. Avgust Černigoj: My greeting, Tank 1927, No 1 1/1, p. 7.
56. Avgust Černigoj: 1 1/2 issue of Tank, Tank 1927, No. 3, pp. 82—83.
57. Ibid.
58. La Esposizione dell Sindacato delle belle arti e del Circolo artistico di Trieste, October, November, December 1927, p. 28.
59. Černigoj, Stepančič, Vlah and Carmelich are mentioned in the catalogue, however, it is probable that also Lah and Poljak collaborated. Cf., Tank, No. 3, p. 91.
60. Avgust Černigoj: The group of constructivists in Triest, Tank 1927, No. 3., p. 90.
61. Willi Nurnberg: An das Bauhaus Dessau, ibid., pp. 88—89.
62. Karlo Kocjančič: The exhibition in the People's Garden, Edinost. 25th October 1927, No. 254, p. 4.
63. Černigoj has told that the organizers of this exhibition and his friends prevented him from exhibiting Lenin's sculpture in the very last moment.
64. Dušan Moravec: op. cit., p. 51 and following.
65. Ferdinand Delak and Heinz Luedecke: Die Revolucionierung der Kunst in Slowenien, Der Sturm 1929, No. 10, pp. 329—333.
66. Heinz Luedecke: Avgust Černigoj und Ferdinand Delak, ibid., pp. 341—342.
67. Charles Jencks: The Modern Movement in Architecture, Penguin, 1973. Cf. the chapter: The activist Tradition and the published design for the Palace of Labour, p. 193.
68. Most of the works entering the competition were published by the review Ilustracija 1929, p. 183, Stepančič's works, however, were published by the review Domači prijatelj 1929, p. 175 together with Delak's comments.
69. Rajko Ložar: The exhibition of A. Černigoj, Slovenec for 9th October, 1937, No. 232.

LIST OF WORKS EXHIBITED

1. Portrait, 1921, etching, 14.5 x 12 cm
2. Title page for the review Novi rod, Juna 1923
3. Title page for the review Novi rod, September 1923

3. Scenski osnutek za Bocca baciata (?) 11,8 x 14,6 cm
4. Scenski osnutek za neugotovljeno delo 12,7 x 17,6 cm
23. Scenski osnutek za Bocca bacciata, 1926, lepljenka in barvni svinčniki 12,2 x 16,4 cm
24. Scenska osnutka za L'uomo del fiore in boacca, 1926, lepljenka, akvarel, barvni svinčniki 13,1 x 16,5 cm in 11,6 x 17 cm
25. Scenski osnutek za Anfisse, 1926, lepljenka, barvni svinčniki 19 x 25,5 cm
26. Scenski osnutek za neugotovljeno delo, 1926, lepljenka 20,7 x 27,2 cm
27. Scenski osnutek za neugotovljeno delo, 1926, lepljenka 21,7 x 32 cm
28. Karakterne študije; 1926 1. Ivan Čargo: Skrbinšek, 2. Rado Gregar (P.V.) Papa Ucell. lepljenka in barvni svinčniki 15,4 x 10,9 cm, 3. „Moška glava“, barvni svinčniki 12,1 x 9,7 cm, 4. „Figura“, lepljenka 10,3 x 6,5 cm, 5. „Moška glava“, barvni svinčniki 10 x 6,2 cm, 6. „Moška glava“, lepljenka 12 x 8,6 cm, 7. „Chaplin“, lepljenka 15,9 x 11,6 cm
29. Kostumski osnutek, 1926, lepljenka in barvni svinčniki 16,1 x 9,6 cm
30. Kostumska osnutka, 1926, 1. „Komedijant“, barvni svinčniki in akvarel 18,9 x 10,6 cm, 2. „Mladi gospod“, barvni svinčniki in akvarel 15 x 6,7 cm
31. Kostumski osnutek „Mladi gospod“, 1926 akvarel 21,2 x 9,9 cm
32. Kostumski osnutki, 1926 1. „Mlado dekle“, lepljenka 20,3 x 10,2 cm, 2. „Mlado dekle“, barvni svinčniki, akvarel 20,6 x 7,2 cm, 3. „Starejša žena“, lepljenka 18,2 x 8,5 cm, 4. „Stari gospod“, akvarel 16,2 x 6,2 cm
33. Avtoportret, 1926, lepljenka in barvni svinčniki 31,4 x 22,8 cm
34. Naslovnica za revijo Naš glas, september 1926
35. Linorez, 1926 (reprodukcija po objavi v reviji Naš glas)
36. Linorez, 1926 (reprodukcija po objavi v reviji Naš glas)
37. Srečko Kosovel, 1926 (reprodukcija po objavi v reviji Naš glas)
38. Linorez, 1926 (reprodukcija po objavi v reviji Naš glas)
39. Lastni portret, 1926 (reprodukcija po objavi v reviji Naš glas)
40. Karlo Černigoj: Kitajec, 1926 (reprodukcija po objavi v reviji Novi rod)
41. Karlo Černigoj: Otroci pozdravljajo strojno kačo, 1926 (reprodukcija po objavi v reviji Novi rod)
42. Scenski osnutek za Kralja na Betajnovi (?), 1926, barvne krede in akvarel 13,6 x 18,2 cm
43. Naslovnica za revijo Tank št. 1 1/1, 1927
44. moj pozdrav! (reprodukcija manifesta v 1. št. revije Tank)
45. saluto! (italijanski manifest v 1. št. revije Tank)
46. Linolej, 1927 (zasnutek stavbe) (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
47. Linolej, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
48. Linolej, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
49. Linolej (portret), 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
50. Linolej, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
51. Linolej (Tank internacionalna revolucija), 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
52. Linolej, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
53. Linolej, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
54. 1 1/2 štev. Tanka (reprodukcija manifesta v 3. (2.) štev. Tanka)
55. Karlo Černigoj: Infantilizem, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
56. Karlo Černigoj: Infantilizem, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Naš glas)
57. Milko Bambič: Življenje stroja, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Naš glas)
58. Edvard Stepančič: Linolej, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
59. Edvard Stepančič: Linolej, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
60. Edvard Stepančič: Linolej, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
61. Edvard Stepančič: Linolej, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
62. Gruppo costruttivista di Trieste, 1927 (reprodukcija manifesta v katalogu k tržaški razstavi jeseni leta 1927)
63. Elenco, 1927 (seznam razstavljenih konstruktivističnih del v katalogu k tržaški razstavi jeseni leta 1927)
64. Pogled na razstavni prostor konstruktivistov na tržaški razstavi leta 1927 (po objavi v reviji Tank)
23. Scenski osnutek za Bocca baciata, 1926, kolaž i crtež u boji 12,2 x 16,4 sm
24. Scenski osnuci za L'uomo del fiore i bocca, 1926, kolaž, akvarel, crtež u boji 13,1 x 16,5 sm i 11,6 x 17 sm
25. Scenski osnutak za Anfisse, 1926, kolaž, crtež u boji, 19 x 25,5 sm
26. Scenski osnutak za neutvrđeno delo, 1926, kolaž, 20,7 x 27,2 sm
27. Scenski osnutak za neutvrđeno delo, 1926, kolaž, 21,7 x 32 sm
28. Studije karaktera, 1926, 1. Ivan Čargo: Skrbinšek, 2. Rado Gregar (P.V.) Papa Ucell. kolaž i crtež u boji 15,4 x 10,9 sm, 3. „Glava muškarca“, crtež u boji 12,1 x 9,7 sm, 4. „Figura“, lepljenka 10,3 x 6,5 sm, 5. „Glava muškarca“, crtež u boji, 10 x 6,2 sm, 6. „Glava muškarca“, kolaž 12 x 8,6 sm, 7. „Chaplin“, kolaž 15,9 x 11,6 sm
29. Osnutak kostima, 1926, kolaž i crtež u boji 16,1 x 9,6 sm
30. Osnuci kostima, 1926: 1. „Komedijant“, crtež u boji i akvarel, 18,9 x 10,6 sm, 2. „Mladi gospodin“, crtež u boji i akvarel, 15 x 6,7 sm
31. Osnutak kostima „Mladi gospodin“, 1926, akvarel 21,2 x 9,9 sm
32. Osnuci kostima, 1926: 1. „Mlada devojka“, kolaž 20,3 x 10,2 sm, 2. „Mlada devojka“, crtež u boji, akvarel, 20,6 x 7,2 sm, 3. „Starija žena“, lepljenka, 18,2 x 8,5 sm, 4. „Stari gospodin“, akvarel, 16,2 x 6,2 sm
33. Autoportret, 1926, kolaž i crtež u boji, 31,4 x 22,8 sm
34. Naslovna strana časopisa „Naš glas“, septembar 1926
35. Linorez, 1926 (reprodukcija prema slici u časopisu „Naš glas“)
36. Linorez, 1926 (reprodukcija prema slici u časopisu „Naš glas“)
37. Srečko Kosovel, 1926 (reprodukcija prema slici u časopisu „Naš glas“)
38. Linorez, 1926 (reprodukcija prema slici u časopisu „Naš glas“)
39. Vlastiti portret, 1926 (reprodukcija prema slici u časopisu „Naš glas“)
40. Karlo Černigoj: Kinez, 1926 (reprodukcija prema slici u čas. „Novi rod“)
41. Karlo Černigoj: Deca pozdravljaju mašinsku zmiju, 1926 (reprodukcija prema slici u časopisu „Novi rod“)
42. Scenski osnutak za „Kralja Betajnovi“ (?), 1926, kolor krede i akvarel, 13,6 x 18,8 sm
43. Naslovna strana časopisa „Tank“ br. 1 1/1, 1927
44. Moj pozdrav! (reprodukcija manifesta u 1. broju časopisa „Tank“)
45. Saluto! (manifest na talijanskom u 1. broju časopisa „Tank“)
46. Linolej, 1927 (osnutak zgrade) (reprodukcija prema slici u „Tanku“)
47. Linolej, 1927, (reprodukcija prema slici u „Tanku“)
48. Linolej, 1927, (reprodukcija prema slici u „Tanku“)
49. Linolej (portret), 1927 (reprodukcija prema slici u „Tanku“)
50. Linolej, 1927 (reprodukcija prema slici u „Tanku“)
51. Linolej (Tank internacionalna revolucija), 1927 (reprodukcija prema slici u „Tanku“)
52. Linolej, 1927 (reprodukcija prema slici u „Tanku“)
53. Linolej, 1927 (reprodukcija prema slici u „Tanku“)
54. 1 1/2 broj Tanka (reprodukcija manifesta u 3. (2.) broju „Tanka“)
55. Karlo Černigoj: Infantilizam, 1927 (reprodukcija prema slici u „Tanku“)
56. Karlo Černigoj: Infantilizam, 1927 (reprodukcija prema slici u „Tanku“)
57. Milko Bambič: Život mašine, 1927 (reprodukcija prema slici u časopisu „Naš glas“)
58. Edvard Stepančič: Linolej, 1927 (reprodukcija prema slici u časopisu „Tank“)
59. Edvard Stepančič: Linolej, 1927 (reprodukcija prema slici u „Tanku“)
60. Edvard Stepančič: Linolej, 1927 (reprodukcija prema slici u „Tanku“)
61. Edvard Stepančič: Linolej, 1927 (reprodukcija prema slici u „Tanku“)
62. Gruppo costruttivista di Trieste, 1927 (reprodukcija manifesta u katalogu uz izložbu u Trstu ujesen godine 1927)
63. Elenco, 1927 (spisak izloženih konstruktivističkih radova u katalogu uz izložbu u Trstu ujesen godine 1927)
64. Pogled na izložbeni prostor konstruktivista na izložbi u Trstu god. 1927 (prema slici u časopisu „Tank“)
65. Pogled na neke izložene radove na izložbi u Trstu godine 1927 (prema slici u „Tanku“)
66. Pogled na neke izložene radove na izložbi u Trstu godine 1927 (prema slici u časopisu „Tank“ i časopisu „Der Sturm“, 1929)
67. Edvard Stepančič: Dinamična prostorska konstrukcija, 1927 (rekonstrukcija prema slici u časopisu „Tank“)

catalogo della mostra triestina con su stampato il manifest to costruttivistico.

52. Albert Širok, La mostra d'arte nel Padiglione de Ljudski vrt, Edinost 5/0—1926, num 212, pag. 4.
53. Naš glas 1926, num. 3—4, pag. 54.
54. Viene conservata dalla vedova di Delak, la dott. Marija Delak.
55. Avgust Černigoj: Il mio saluto, Tank 1927, num 1 1/2, pag., 7.
56. idem; 1 1/2 num. di Tank, Tank 1927, num. 3, pag. 82—83.
57. idem
58. La Esposizione del Sindacato delle belle arti e del Circolo artistico di Trieste, ottobre, novembre, dicembre 1927, pag. 28.
59. Nel catalogo vengono rominati Černigoj, Stepančič, Vlah e Carmelich, molto probabilmente avevano collaborato pure Lah e Poljak. Da paragonare: Tank num. 3, pag. 91.
60. Avgust Černigoj: Il gruppo costruttivista di Trieste, Tank 1927, num. 3, pag. 90.
61. Willi Nurnberg: An das Bauhaus Dessau, idem, pag. 88, 89.
62. Karlo Kocjančič: La mostra nel Ljudski vrt, Edinost 25/10—1927, num. 54, pag. 4.
63. Černigoj raccontava come gli amici lo avessero dissuaso all'ultimo momento dall'espore la statua di Lenin.
64. Dušan Moravec; l'opera citata, pag. 51 e titolo
65. Ferdinand Delak un Heinz Luedecke: Die Revoluzionierung der Kunst in Slovenien, Der Sturm 1929, fasc. 10, pag. 329—333.
66. Heinz Luedecke: Avgust Černigoj und Ferdinand Delak, idem, pag. 341—342.
67. Charles Jencks: The Modern Movement in Architecture, Penguin 1973. Da comparare il capitolo The Activist Tradition e il supplemento dell'abbozzo del Palazzo del lavoro a pag. 193!
68. La maggioranza dei lavori da concorso e stata pubblicata dalla rivista Ilustracija 1929, pag. 183; quelli di Stepančič con il commento di Delak dalla rivista Domači prijatelji 1929, pag. 175.
69. Rajko Ložar: La mostra di Avgust Černigoj, Slovenec 9/10—1927, num. 232.

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

1. Ritratto, 1921, acquaforte, 14,5 x 12 cm
2. Frontespizio per la rivista „Novi rod“, giugno 1923.
3. Frontespizio per la rivista „Novi rod“, settembre 1923
4. Illustrazione del racconto „Zavratne pošasti“ dr. Josip Ribičič, Novi rod 1923
5. Illustrazione del racconto „Zavratne pošasti“ dr. Josip Ribičič, Novi rod 1923
6. Frontespizio per la rivista Novi rod, ottobre 1923
7. Frontespizio per la rivista Novi rod, novembre 1923
8. Ritratto d'Srečko Kosovel, 1924 (riprodotto dalla rivista Novi rod, 1926)
9. „Controrilievo“, 1924 (ricostruzione da fotografia)
10. Rilievo „jublj“, 1924 (ricostruzione da fotografia)
11. Rilievo „b“, 1924 (ricostruzione da fotografia)
12. „Oggetto „Wien KOLIN“, 1924 (ricostruzione da fotografia)
13. „Oggetto „KLINIK A“, 124 (ricostruzione da fotografia)
14. „Oggetto“, 1924 (ricostruzione da fotografia)
15. „Scultura „EL“, 1924 (ricostruzione da fotografia)
16. „Scultura“, 1924 (ricostruzione da fotografia)
17. „Scultura“, 1924 (ricostruzione da fotografia)
18. „Composizione I“, 1925 (matite colorate, 21 x 16 cm)
19. „Composizione II“, 1925 matite colorate, 30 x 23 cm
20. „Intaglio“, 1926, intaglio 30,3 x 13,5 cm
21. Cineromanzo, 1926, collage a matite colorate, 23,9 x 28,7 cm

4. Head illustration and illustration to the story „Malicious Monsters“ by Josip Jurčič, Novi rod, 1923
5. The illustration of the story „Malicious Monsters“ by Josip Jurčič, Novi rod, 1923
6. Title page for the review Novi rod, October 1923
7. Title page for the review Novi rod, November 1923
8. Portrait of Srečko Kosovel, 1924, (reproduction made after the publication in the review Novi rod, 1926)
9. „Counterrelief“, 1924 (reconstruction from a photograph)
10. „Relief“ „jublj“, 1924 (reconstruction from a photograph)
11. „Relief „b“, 1924 (reconstruction from a photograph)
12. „Object „Wien KOLIN“, 1924 (reconstruction from a photograph)
13. „Object „KLINIK A“, 1924 (reconstruction from a photograph)
14. „Object“, 1924 (reconstruction from a photograph)
15. „Sculpture „EL“, 1924 (reconstruction from a photograph)
16. „Sculpture“, 1924 (reconstruction from a photograph)
17. „Sculpture“, 1924 (reconstruction from a photograph)
18. „Composition I“, 1925 colour pencils, 21 x 16 cm
19. „Composition II“, 1925, colour pencils, 30 x 23 cm
20. „Linocut“, 1926, linocut, 30,3 x 13,5 cm
21. Cinema-novel, 1926, collage and colour pencils, 23,9 x 18,7 cm
22. Scenic designs, 1926, collage and colour pencil,
 1. Tamburo de Fusco, 16,2 x 18,2 cm
 2. Scenic design for an unidentified work, 13,6 x 18,2 cm
 3. Scenic design for Bocca baciata (?), 11,8 x 14,6 cm
 4. Scenic design for an unidentified work, 12,7 x 17,6 cm
23. Scenic design Bocca baciata, 1926, collage and colour pencil, 12,2 x 16,4 cm
24. Scenic design for L'uomo del fiore in bocca, 1926, collage, watercolour, colour pencils, 13,1 x 16,5 and 11,6 x 17 cm
25. Scenic design for Anfisse, 1926, collage and colour pencils, 19 x 25,5 cm
26. Scenic design for an unidentified work, 1926, collage, 20,7 x 27,2 cm
27. Scenic design for an unidentified work, 1926, collage, 21,7 x 32 cm
28. Character studies, 1926,
 1. Ivan Čargo: Skrbnišek
 2. Papa Ucel, collage and colour pencil, 15,4 x 10,9 cm
 3. „Head of a man“, colour pencils, 12,1 x 9,7 cm
 4. „Figure“, collage, 10,3 x 6,5 cm
 5. „Head of a man“, colour pencils, 10 x 6,2 cm
 6. „Head of a man“, collage, 12 x 8,6 cm
 7. „Chaplin“, collage, 15,9 x 11,6 cm
29. Costume design 1926, collage and colour pencils, 16,1 x 9,6 cm
30. Two costume designs, 1926,
 1. „Comedian“, colour pencils and watercolour, 18,9 x 10,6 cm
 2. „A young gentleman“, colour pencils and watercolour, 15 x 6,7 cm
31. Costume design, „A young gentleman“, 1926, watercolour, 21,2 x 9,9 cm
32. Costume designs, 1926,
 1. „A young girl“, collage, 20,3 x 10,2 cm
 2. „A young girl“, colour pencils and watercolour, 20,6 x 7,2 cm
 3. „An older woman“, collage, 18,2 x 8,5 cm
 4. „An old gentleman“, watercolour, 16,2 x 6,2 cm
33. Self-portrait, 1926, collage and colour pencils, 31,4 x 22,8 cm
34. Title page for the review Naš glas, September 1926
35. Linocut, 1926 (reproduction from the publication in the review Naš glas)
36. Linocut, 1926 (reproduction from the publication in the review Naš glas)
37. Srečko Kosovel, 1926 (reproduction from the publication in the review Naš glas)
38. Linocut, 1926 (reproduction from the publication in the review Naš glas)
39. Self-portrait, 1926 (reproduction after the publication in Naš glas)
40. Karlo Černigoj: the Chinese, 1926 (reproduction after the publication in the review Novi rod)
41. Karlo Černigoj: Children greeting a machine serpent, 1926 (reproduction from the publication in the review Novi rod)

65. Pogled na nekatera razstavljena dela na tržaški razstavi leta 1927 (po objavi v reviji Tank)
66. Pogled na nekatera razstavljena dela na tržaški razstavi leta 1927 (po objavi v reviji Tank in reviji Der Sturm, 1929)
67. Edvard Stepančič: Dinamična prostorska konstrukcija, 1927 (rekonstrukcija po objavi v reviji Tank)
68. Edvard Stepančič: Dinamična prostorska konstrukcija, 1927 (rekonstrukcija po objavi v reviji Tank)
69. Sintetična konstrukcija, 1927 (rekonstrukcija po objavi v reviji Tank in reviji Der Sturm)
70. Sintetična konstrukcija, 1927 (rekonstrukcija po objavi v reviji Tank in reviji Der Sturm)
71. Kolektivni dom, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank in Zborniku Luč, 1928)
72. Ivan Poljak: Konstruktivna arhitektonska študija, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Tank)
73. Ivan Poljak: Konstruktivna arhitektonska študija, 1927 (reprodukcija po objavi v reviji Der Sturm)
74. Teater—Masse; Arhitektonska studija (tudi Tank-teater), 1928, lepljenka in barvni svinčniki 30,7 x 36,5 cm
75. Vinjeti, 1927/28 (reprodukcija po objavi v reviji Der Sturm)
76. Konstrukcija Ferdo Delak, 1927/28 (reprodukcija po objavi v reviji Der Sturm)
77. Zorko Lah: „Arhitektonska študija“, 1927/28 (reprodukcija po objavi v reviji Der Sturm)
78. Edvard Stepančič: Scenska slika, 1927/28 (reprodukcija po objavi v reviji Der Sturm)
79. Linorez, 1927/28 (reprodukcija po objavi v reviji Der Sturm)
80. Edvard Stepančič: Osnutek scenografije za opero Črne maske, 1928 (reprodukcija po objavi v reviji Domači prijatelj, 1929)
82. Edvard Stepančič: Osnutek scenografije za opero Črne masek, 1928 (reprodukcija po objavi v reviji Domači prijatelj, 1929)
83. Osnutek za scenografijo za Črne maske, 1928 (reprodukcija po objavi v reviji Ilustracija, 1929)
84. Naslovnica za avgustovsko številko revije Ilustracija, 1929
85. „Ladjedelnica“, ok. 1930, linorez 21 x 21,4 cm.
86. Sedeča 1, jedkanica, 1930 (?), 9 x 11,5 cm
87. Sedeča 2, jedkanica, 1930 (?), 13,5 x 11 cm
88. „Motiv iz ladjedelnice“, 1921 olje na karton, 22,7 x 32,1 cm, sig.: A. Černigoj 1921
89. „Motiv iz Postojne“, 1921, olje na karton 16,3 x 31,5 cm, sig.: A. Černigoj 1921
90. Ilustracije iz knjige Josipa Ribičiča Kraljica Palčkov, Trst 1923, (6 barvnih lesorezov, platnice in 2 črnobelih gravuri)
68. Edvard Stepančič: Dinamična prostorska konstrukcija, 1927 (rekonstrukcija prema slici u časopisu „Tank“)
69. Sintetična konstrukcija, 1927 (rekonstrukcija prema slici u časopisu „Tank“ i časopisu „Der Sturm“)
70. Sintetična konstrukcija, 1927 (rekonstrukcija prema slici u časopisu „Tank“ i časopisu „Der Sturm“)
71. Kolektivni dom, 1927 (reprodukcija prema slici u časopisu „Tank“ i Zborniku Luč, 1928)
72. Ivan Poljak: Konstruktivna arhitektonska studija, 1927 (reprodukcija prema slici u časopisu „Tank“)
73. Ivan Poljak: Konstruktivna arhitektonska studija, 1927 (reprodukcija prema slici u časopisu „Der Sturm“)
74. Teater—Masse; Arhitektonska studija (takode Tank—teater), 1928, lepljenka i kolor olovke 30,7 x 36,5 sm
75. Vinjete, 1927/28 (reprodukcija prema slici u časopisu „Der Sturm“)
76. Konstrukcija Ferdo Delak, 1927/28 (reprodukcija prema slici u časopisu „Der Sturm“)
77. Zorko Lah: „Arhitektonska studija“, 1927/28 (reprodukcija prema slici u časopisu „Der Sturm“)
78. Edvard Stepančič: Scenska slika, 1927/28 (reprodukcija prema slici u časopisu „Der Sturm“)
79. Linorez, 1927 (reprodukcija prema slici u časopisu „Der Sturm“)
80. Edvard Stepančič: Osnutek scenografije za operu „Črne maske“, 1928 (reprodukcija prema slici u časopisu „Domači prijatelj“, 1929)
81. Edvard Stepančič: Osnutek scenografije za operu „Črne maske“, 1928 (reprodukcija prema slici u časopisu „Domači prijatelj“, 1929)
82. Edvard Stepančič: Osnutek scenografije za operu „Črne maske“, 1928 (reprodukcija prema slici u časopisu „Domači prijatelj“, 1919)
83. Osnutek scenografije za operu „Črne maske“, 1928 (reprodukcija prema slici u časopisu „Ilustracija“, 1929)
84. Naslovna strana za avgustovski broj „Ilustracija“, 1929
85. „Brodogradilište“, oko 1930, linorez, 21 x 21,4 sm
86. Žena koja sedi 1, ujedanka, 1930 (?), 9 x 11,5 sm
87. Žena koja sedi 2, ujedanka, 1930 (?), 13,5 x 11 sm
88. „Motiv iz brodogradilišta“, 1921, ulje na karton, 22,7 x 32,1 sm sig.: A. Černigoj 1921
89. „Motiv iz Postojne“, 1921, ulje na karton 16,3 x 31,5 sm, sig.: A. Černigoj 1921
90. Ilustracije iz knjige Josipa Ribičiča „Kraljica patuljaka“, Trst 1923 (6 drvoreza u boji, korice i 2 crnobeke gravure)

NAPOMENA: Kad autor nije izričito pomenut, radi se o Černigojevim radovima. Nazivi radova pod navodnicima nisu izvorni.

OPOMBA: Kjer ni izrecno naveden avtor, gre za Černigojeva dela. Naslovi del v navednicah niso izvorni.

22. „Abbozzi scenici, 1926, collage e matite colorate.
 1. Tamburo de Fusco, 16,2 x 18,2 cm
 2. Abbozzo scenico per opera non accertata, 13,6 x 18,5 cm
 3. Abbozzo scenico per Bocca baciata (?), 11,8 x 14,6 cm,
 4. Abbozzo scenico per opera non accertata, 12,7 x 17,6 cm
23. Abbozzo scenico per Bocca baciata, 1926, collage, matite colorate, 12,2 x 16,4 cm
24. Due abbozzi scenici per L'uomo dal fiore in bocca, collage, acquarello, 1926, matite colorate, 13,1 x 16,5 cm e 11,6 x 17 cm
25. Abbozzo scenico per Anfissa, 1926, collage, matite colorate, 19 x 25,5 cm
26. Abbozzo scenico per opera non accertata, 1926, collage, 20,7 x 27,2 cm
27. Abbozzo scenico per opera non accertata, 1926, collage, 21,7 x 32 cm
28. Studi caratteristici; 1926,
 1. Ivan Čargo: Skrbinšek
 2. Papa Ucell, collage e matite colorate, 15,4 x 10,9 cm
 3. „Testa di uomo“, matite colorate, 12,1 x 9,7 cm
 4. „Figura“, collage, 10,3 x 6,5 cm
 5. „Testa di uomo“, matite colorate, 10 x 6,2 cm
 6. „Testa di uomo“, collage, 12 x 8,6 cm
 7. „Chaplin“, collage, 15,9 x 11,6 cm.
29. Disegno costumografico, 1926, collage e matite colorate, 16,1 x 9,6 cm
30. „2 disegni costumografici“ 1926,
 1. „Commediante“, matite colorate e acquarello, 18,9 x 10,6 cm
 2. „Giovane signore“, matite colorate e acquarello, 15 x 6,7 cm
31. Disegno costumografico „Giovane signore“, 1926, acquarello, 21,2 x 9,9 cm
32. Disegni costumografici, 1926,
 1. „Giovane fanciulla“, collage, 20,3 x 10,2 cm
 2. „Giovane fanciulla“ matite colorate, acquarello, 20,6 x 7,2 cm
 3. „Donna anziana“, collage, 18,2 x 8,5 cm
 4. „Vecchio signore“, acquarello, 16,2 x 6,2 cm
33. Autoritratto, 1926, collage e matite colorate, 31,4 x 22,8 cm
34. Frontespizio per la rivista „Naš glas“, settembre 1926
35. Intaglio, 1926 (riproduzione dalla rivista „Naš glas“)
36. Intaglio, 1926 (riproduzione dalla rivista „Naš glas“)
37. Srečko Kosovel, 1926, (riproduzione dalla rivista „Naš glas“)
38. Intaglio, 1926, (riproduzione dalla rivista „Naš glas“)
39. Ritratto di se stesso, 1926, (riproduzione dalla rivista Novi rod)
40. Karlo Černigoj; Cinese, 1926, (riproduzione dalla rivista Novi rod)
41. Karlo Černigoj; I bambini salutano il serpente di ferro, 1926, (riproduzione dalla rivista Novi rod)
42. Abbozzo scenico per il Re della Betajnova (?), 1926, gessi colorati e acquarello, 13,6 x 18,2 cm
43. Frontespizio per la rivista Tank, nr. 1 1/2, 1927
44. Il mio saluto! (Riproduzione del manifesto nel 1° numero della rivista Tank)
45. Saluto! (manifesto italiano nel 1° numero della rivista Tank).
46. Linoleum, 1927 (progetto di edificio) (riproduzione dalla rivista Tank)
47. Linoleum, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
48. Linoleum, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
49. Linoleum (ritratto), 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
50. Linoleum, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
51. Linoleum (Tank rivoluzione internazionale), 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
52. Linoleum, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
53. Linoleum, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
54. 1 1/2 nr. Tank (riproduzione del manifesto nel nr. 3 (2) di Tank)
55. Karlo Černigoj; Infantilismo, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
56. Karlo Černigoj; Infantilismo, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
57. Milko Bambič; La vita di una macchina, 1927 (riproduzione dalla rivista Naš glas)
58. Edvard Stepančič; Linoleum, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
42. Scenic design for Kralj na Betajnovi (King of Betajnova) (?), 1926, colour crayons and watercolour, 13,6 x 18,2 cm
43. Title page for the review Tank, number 1 1/2, 1927
44. My greeting! (reproduction of the manifesto in the 1st issue of the review Tank)
45. Salute! (Italiana manifesto in the 1st issue of Tank)
46. Linoleum, 1927 (design for a building) (reproduction from the publication in the review Tank)
47. Linoleum, 1927 (reproduction from a publication in Tank)
48. Linoleum, 1927 (reproduction from a publication in Tank)
49. Linoleum (portrait), 1927 (reproduction from a publication in Tank)
50. Linoleum, 1927 (reproduction from a publication in Tank)
51. Linoleum (Tank international revolution), 1927 (reproduction from a publication in Tank)
52. Linoleum, 1927 (reproduction from a publication in the review Tank)
53. Linoleum, 1927 (reproduction from a publication in Tank)
54. 1 1/2 issue of Tank (reproduction of the Manifesto in the 3rd (i.e. 2nd) issue of Tank)
55. Karlo Černigoj; Infantilism, 1927 (reproduction from a publication in the review Tank)
56. Karlo Černigoj; Infantilism, 1927 (reproduction from a publication in the review Tank)
57. Milko Bambič; The Life of a Machine, 1927 (reproduction from a publication in the review Naš glas)
58. Edvard Stepančič; Linoleum, 1927 (reproduction from a publication in the review Tank)
59. Edvard Stepančič; Linoleum, 1927 (reproduction from a publication in the review Tank)
60. Edvard Stepančič; Linoleum, 1927 (reproduction from a publication in the review Tank)
61. Edvard Stepančič; Linoleum, 1927 (reproduction from a publication in the review Tank)
62. Gruppo costruttivista di Trieste, 1927 (reproduction of the manifesto in the catalogue of the exhibition in Trieste, in Autumn 1927)
63. Elenco, 1927 (the list of the exhibited constructivist works in the catalogue of the exhibition in Trieste, Autumn 1927)
64. The view of the exhibition room of the constructivists in the exhibition in Trieste in 1927 (after a publication in Tank)
65. The view of some exhibited works in the exhibition in Trieste in 1927 (after the publication in the review Tank)
66. The view of some exhibited works in the exhibition in Trieste in 1927 (after the publication in the review Tank and the review Der Sturm, 1929)
67. Edvard Stepančič; Dynamic Space Construction, 1927 (reconstruction from a publication in the review Tank)
68. Edvard Stepančič; Dynamic Space Construction, 1927 (reconstruction from a publication in Tank)
69. Synthetic Construction, 1927 (reconstruction from publications in the reviews Tank and Der Sturm)
70. Synthetic Construction, 1927 (reconstruction from publications in the reviews Tank and Der Sturm)
71. Collective Home, 1927 (reproduction from publications in the review Tank and in Zbornik Luč)
72. Ivan Poljak; Constructive Architectonic Study, 1927 (reproduction from a publication in the review Tank)
73. Ivan Poljak; Constructive Architectonic Study, 1927 (reproduction from a publication in the review Der Sturm)
74. Teater—Masse; Architectonic Study (also Tank-teatr), 1928, collage and colour pencils, 30,7 x 36,5 cm
75. Vignette, 1927/28 (reproduction from a publication in the review Der Sturm)
76. Construction Ferdo Delak, 1927/28 (reproduction from a publication in the review Der Sturm)
77. Zorko Lah; „Architectonic Study“, 1927/28 (reproduction from a

59. Edvard Stepančič: Linoleum, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
60. Edvard Stepančič: Linoleum, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
61. Edvard Stepančič: Linoleum, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
62. Gruppo costruttivista di Trieste, 1927 (riproduzione del manifesto nel catalogo della mostra triestina nell'autunno 1927)
63. Elenco, 1927 (elenco delle opere costruttivistiche nel catalogo per la mostra triestina, autunno 1927)
64. Veduta della mostra dei costruttivisti all'esposizione triestina 1927 (pubblicato nella rivista Tank)
65. Veduta di alcune opere costruttiviste alla mostra triestina 1927 (pubblicato nella rivista Tank)
66. Veduta di alcune opere alla mostra triestina 1927 (riprodotto dalla rivista Tank e Der Sturm, 1929)
67. Edvard Stepančič: Costruzione dinamica dello spazio, 1927 (ricostruzione della rivista Tank)
68. Edvard Stepančič: Costruzione dinamica dello spazio, 1927 (ricostruzione dalla rivista Tank)
69. Costruzione sintetica, 1927 (ricostruzione dalla rivista Tank e dalla rivista Der Sturm)
70. Costruzione sintetica, 1927 (ricostruzione dalla rivista Tank e dalla rivista Der Sturm)
71. Casa collettiva, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank e dalla raccolta Luč, 1928)
72. Ivan Poljak; Studio costruttivista architettonico, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
73. Ivan Poljak; Studio costruttivista architettonico, 1927 (riproduzione dalla rivista Der Sturm)
74. TEATER—MASSE — Studio architettonico (anche Tank—Teater), 1928, collage e matite colorate, 30,7 x 36,5 cm)
75. Due vignette, 1927 (riproduzione dalla rivista Der Sturm)
76. Costruzione Ferdo Delak, 1927/28 (riproduzione dalla rivista Der Sturm)
77. Zorko Lah; „Studio architettonico“, 1927/28 (riproduzione dalla rivista Der Sturm)
78. Edvard Stepančič: Quadro da scena, 1927/28 (riproduzione dalla rivista Der Sturm)
79. Intaglio, 1927/28 (riproduzione dalla rivista Der Sturm)
80. Edvard Stepančič: Progetto scenografico per l'opera Le maschere nere, 1928 (riproduzione dalla rivista Domači prijatelji 1929)
81. Edvard Stepančič: Progetto scenografico per l'opera Le maschere nere, 1928 (riproduzione dalla rivista Domači prijatelji 1929)
82. Edvard Stepančič: Progetto scenografico per l'opera Le maschere nere, 1928 (riproduzione dalla rivista Domači prijatelji 1929)
83. Progetto scenografico per l'opera Le maschere nere, 1928 (riproduzione dalla rivista Illustrazione, 1929)
84. Frontespizio per il numero d'agosto della rivista Illustrazione 1929
85. „Cantiere navale“, attorno al 1930, intaglio 21 x 21,4 cm.
86. Seduta 1, acquaforte, 1930 (?), 9 x 11,5 cm
87. Seduta 2, acquaforte, 1930 (?), 13,5 x 11 cm

- publication in the review Der Sturm)
78. Edvard Stepančič: Scenic Picture, 1927/28 (reproduction from a publication in the review Der Sturm)
79. Linocut, 1927/28 (reproduction from a publication in Der Sturm)
80. Edvard Stepančič: Design for the scenery for the opera Black Masks, 1928 (reproduction from a publication in the review Domači prijatelji, 1929)
81. Edvard Stepančič: Design for the scenery for the opera Black Masks, 1928, (reproduction from a publication in the review Domači prijatelji, 1929)
82. Edvard Stepančič: Design for the scenery for the opera Black Masks, 1928 (reproduction from a publication in the review Domači prijatelji, 1929)
83. Design for the scenery for the opera Black Masks, 1928 (reproduction from a publication in the review Ilustracija, 1929)
84. Title page for the August issue of the review Ilustracija, 1929)
85. „Ship-yard“, October 1930, linocut, 21 x 21,4 cm
86. Seated 1, etching, 1930 (?), 9 x 11,5 cm
87. Seated 2, etching, 1930 (?), 13,5 x 11 cm

NOTE: Where the author is not stated explicitly, the work is by August Černigoj. The names of works given in inverted commas are not original names.

NOTA: Nelle opere, dove l'autore non viene nominato, si tratta delle opere di Černigoj. I titoli fra le virgolette non sono originali.

59. Edvard Stepančič: Linoleum, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
60. Edvard Stepančič: Linoleum, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
61. Edvard Stepančič: Linoleum, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
62. Gruppo costruttivista di Trieste, 1927 (riproduzione del manifesto nel catalogo della mostra triestina nell'autunno 1927)
63. Elenco, 1927 (elenco delle opere costruttivistiche nel catalogo per la mostra triestina, autunno 1927)
64. Veduta della mostra dei costruttivisti all'esposizione triestina 1927 (pubblicato nella rivista Tank)
65. Veduta di alcune opere costruttiviste alla mostra triestina 1927 (pubblicato nella rivista Tank)
66. Veduta di alcune opere alla mostra triestina 1927 (riprodotto dalla rivista Tank e Der Sturm, 1929)
67. Edvard Stepančič: Costruzione dinamica dello spazio, 1927 (ricostruzione della rivista Tank)
68. Edvard Stepančič: Costruzione dinamica dello spazio, 1927 (ricostruzione dalla rivista Tank)
69. Costruzione sintetica, 1927 (ricostruzione dalla rivista Tank e dalla rivista Der Sturm)
70. Costruzione sintetica, 1927 (ricostruzione dalla rivista Tank e dalla rivista Der Sturm)
71. Casa collettiva, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank e dalla raccolta Luč, 1928)
72. Ivan Poljak; Studio costruttivista architettonico, 1927 (riproduzione dalla rivista Tank)
73. Ivan Poljak; Studio costruttivista architettonico, 1927 (riproduzione dalla rivista Der Sturm)
74. TEATER—MASSE — Studio architettonico (anche Tank—Teater), 1928, collage e matite colorate, 30,7 x 36,5 cm
75. Due vignette, 1927 (riproduzione dalla rivista Der Sturm)
76. Costruzione Ferdo Delak, 1927/28 (riproduzione dalla rivista Der Sturm)
77. Zorko Lah; „Studio architettonico“, 1927/28 (riproduzione dalla rivista Der Sturm)
78. Edvard Stepančič: Quadro da scena, 1927/28 (riproduzione dalla rivista Der Sturm)
79. Intaglio, 1927/28 (riproduzione dalla rivista Der Sturm)
80. Edvard Stepančič: Progetto scenografico per l'opera Le maschere nere, 1928 (riproduzione dalla rivista Domači prijatelji 1929)
81. Edvard Stepančič: Progetto scenografico per l'opera Le maschere nere, 1928 (riproduzione dalla rivista Domači prijatelji 1929)
82. Edvard Stepančič: Progetto scenografico per l'opera Le maschere nere, 1928 (riproduzione dalla rivista Domači prijatelji 1929)
83. Progetto scenografico per l'opera Le maschere nere, 1928 (riproduzione dalla rivista Illustrazione, 1929)
84. Frontespizio per il numero d'agosto della rivista Illustrazione 1929
85. „Cantiere navale“, attorno al 1930, intaglio 21 x 21,4 cm.
86. Seduta 1, acquaforte, 1930 (?), 9 x 11,5 cm
87. Seduta 2, acquaforte, 1930 (?), 13,5 x 11 cm

NOTA: Nelle opere, dove l'autore non viene nominato, si tratta delle opere di Černigoj. I titoli fra le virgolette non sono originali.

- publication in the review Der Sturm)
78. Edvard Stepančič: Scenic Picture, 1927/28 (reproduction from a publication in the review Der Sturm)
79. Linocut, 1927/28 (reproduction from a publication in Der Sturm)
80. Edvard Stepančič: Design for the scenery for the opera Black Masks, 1928 (reproduction from a publication in the review Domači prijatelji, 1929)
81. Edvard Stepančič: Design for the scenery for the opera Black Masks, 1928, (reproduction from a publication in the review Domači prijatelji, 1929)
82. Edvard Stepančič: Design for the scenery for the opera Black Masks, 1928 (reproduction from a publication in the review Domači prijatelji, 1929)
83. Design for the scenery for the opera Black Masks, 1928 (reproduction from a publication in the review Ilustracija, 1929)
84. Title page for the August issue of the review Ilustracija, 1929)
85. „Ship-yard“, October 1930, linocut, 21 x 21.4 cm
86. Seated 1, etching, 1930 (?), 9 x 11.5 cm
87. Seated 2, etching, 1930 (?), 13.5 x 11 cm

NOTE: Where the author is not stated explicitly, the work is by August Černigoj. The names of works given in inverted commas are not original names.

VRAČANJE H KONSTRUKTIVIZMU

Življenjski kolaž slikarja in grafika, tržaškega rojaka Avgusta Černigoja, sestavlja praktično osem desetletij. In vendar skušamo šele v teh zadnjih desetih letih odkriti, ovrednotiti Černigojev ustvarjalni poizkus, star več kot petdeset let, zaradi katerega smo mu tudi izročili najvišje slovensko kulturno priznanje leta 1976, Prešernovo nagrado za življenjsko delo. Pomeni ta razstava danes, ali to priznanje, staro komaj dve leti, revidiranje naših kritičnih stališč, odkrivanje novih razsežnosti, ki smo jih v Černigojevih deklaracijah in delih, nastalih v petdesetih letih, sicer zaznali, nismo pa se mogli nanje sklicevati kot na ustvarjalno trdno zasnovo, kot na kontinuiteto, za katero danes vemo, da sovпада s Černigojevim bivanjem in študijem na weimarskem Bauhausu leta 1924, in z njegovim strastnim zanosom, da še isti trenutek, konkretno že avgusta meseca istega leta razvname slovenski kulturni prostor z razstavo konstruktivističnih objektov iz papirja v telovadnici srednje tehniške šole v Ljubljani, hkrati ko pripravlja, poln idej, počitniški likovni tečaj naslednjega leta na umetniški šoli Probuda v Ljubljani? Revidiranje stališč prav gotovo, če že ne osveščenje nas samih, podobno kot smo to storili leta 1967 s Srečkom Kosovelom, Černigojevim somišljenikom, z njegovimi Integrali, ki so čakali skoraj štirideset let na izdajo. Skrbni zasebni fotografski arhiv arhitekta Iva Spinčiča, ki je v letih Černigojevega delovnega stika z Ljubljano drugoval z njim kot eden redkih somišljenikov, je sedaj omogočil rekonstrukcijo razstavljenih Černigojevih objektov iz že omenjene ljubljanske razstave in hkrati časovno premostitev za celo polovico stoletja, odkar nam Černigojevo delo ni bilo več prezentno.

Menim, da sedanja razstava nima namena posegati v integriteto pesniške osebnosti Srečka Kosovela, čeprav iz dejstev, ki jih navaja Peter Krečič v svojem tekstu, sledi, da je lahko bil edino Černigoj, ta nemirni in potujoči duh, tisti, ki je seznanil Kosovela z načeli in praktičnimi izvedbami konstruktivističnega mišljenja oziroma izražanja (primerjaj A. Černigoj o Srečku Kosovelu — razgovor z Alfonzom Gspanom, kot ga je 9. 3. 1974 posnel Bogomil Gerlanc in objavil v Literarnem listu 3/1976, Idrija, kjer Gspan med drugim sprašuje: „Anica (Kosovel) se spominja, da ste bili (Černigoj) tiste

POVRATAK KONSTRUKTIVIZMU

Životni kolaž slikara i grafičara, našeg zemljaka iz Trsta, Avgusta Černigoja sačinjava zapravo, ošam decenija. Pa ipak se tek poslednjih decenija pokušava otkriti, pravilno vrednovati Černigojev stvaralački, više od pedeset godina stari pokušaj zbog koga mu je uručeno i najveće slovenačko kulturno priznanje 1976. godine — Prešernova nagrada za životni rad. Znači li to da danas ova izložba, ili ono priznanje od pre dve godine, predstavlja revidiranje gledišta naše kritike, otkrivanje novih dimenzija koje smo u Černigojevim deklaracijama i delima, nastalim tokom pedeset godina, doduše opazili, ali se nismo mogli pozivati na njih kao na stvaralački čvrstu osnovu, kao na kontinuitet o kome danas znamo da se poklapa sa Černigojevim boravkom i studiranjem na vajmarskom Bauhausu godine 1924. i njegovim strastvenim zanosom da istog trenutka, konkretno već avgusta iste godine, rasplamsa slovenački kulturni prostor izložbom konstruktivističkih objekata od papira priređenom u vežbaonici Tehničke srednje škole u Ljubljani, dok je istovremeno, pun ideja, pripremao ferijalni likovni kurs iduće godine u umetničkoj školi Probuda u Ljubljani? Sasvim sigurno znači revidiranje gledišta, a možda i osveščivanje nas samih, slično kao što smo godine 1976. učinili sa Černigojevim istomišljenikom Srečkom Kosovelom i njegovim „Integralima“ koji su gotovo četrdeset godina čekali na objavu. Brižljivo vođena privatna fotografska arhiva arhitekta Ive Spinčiča, koji je u vreme Černigojeva radnog kontakta s Ljubljanom drugovao s njim kao jedan od retkih istomišljenika, omogućila je sada rekonstrukciju izloženih Černigojevih objekata već pomenute izložbe u Ljubljani i istovremeno premoščavanje vremena dugog pola veka otkada nam Černigojev rad više nije bio prezentan.

Mislim da sadašnja izložba ne namerava posezati u integritet pesničke ličnosti Srečka Kosovela, iako iz činjenica što ih u svome tekstu navodi Peter Krečič proizlazi da bi jedino Černigoj, taj nemirni i putujući duh mogao biti onaj koji je Kosovela upoznao sa principima i praktičnim sprovođenjima konstruktivističkog mišljenja, odnosno izražavanja (uporedi A. Černigoj o Srečku Kosovelu — razgovor s Alfonzom Gspanom, koji je 9. 3. 1974. snimio Bogomil Gerlanc i objavio u „Literarnom listu“ 3/1976, Idrija, gde Gspan pored osta-

RITORNO A COSTRUTTIVISMO

Il collage biografico del pittore e grafico triestino Avgust Černigoj è composto praticamente da otto decenni. Eppure si è cercato soltanto negli ultimi dieci anni di scoprire e fare una valutazione del suo esperimento di più di cinquant'anni fa per il quale gli è stato assegnato nel 1976 il più alto riconoscimento nel campo culturale, il premio Prešeren per le sue opere.

Rappresentano forse questa retrospettiva e anche il riconoscimento di due anni fa la revisione dei nostri atteggiamenti critici, la scoperta di nuove dimensioni percepite nelle opere e nelle dichiarazioni di Černigoj, create nei cinquant'anni, alle quali però non abbiamo potuto richiamarsi come a una solida base creativa, come a una continuità della quale oggi si sa che coincide con il soggiorno e lo studio di Černigoj al Bauhaus di Weimar nel 1924, col suo slancio passionale nel modo che aveva potuto nel momento stesso, precisamente nell'agosto dello stesso anno, infiammare l'ambiente culturale sloveno con la mostra di oggetti costruttivistici in carta nella palestra della scuola media tecnica di Ljubljana, e contemporaneamente preparare, pieno di idee, il corso estivo di pittura nell'anno seguente presso la scuola d'arte Probuda a Ljubljana? Certamente è questa una revisione di opinioni, se non proprio un esame di coscienza come è stato quello del 1967 verso Srečko Kosovel, il quale era delle stesse idee come Černigoj, con la pubblicazione dei suoi Integrali, che hanno atteso ben quarant'anni per essere pubblicati. L'archivio fotografico privato di Ivo Spinčič, che era stato compagno e uno dei pochi seguaci di Černigoj durante il suo contatto di lavoro con Ljubljana, ci ha permesso la ricostruzione degli oggetti di Černigoj esposti alla mostra ljubianese già nominata e allo stesso tempo il superamento del ponte vecchio una metà di secolo, cioè dal periodo in cui non ci è stato più presente il lavoro di Černigoj.

Ritengo che l'esposizione attuale non ha intenzione di violare l'integrità della personalità poetica di Srečko Kosovel, anche se dai fatti citati da Peter Krečič nel suo testo consegue che avrebbe potuto essere solo Černigoj, questo spirito inquieto e girovagante, a far conoscere a Kosovel i principi e le elaborazioni pratiche del modo di pensare costruttivistico e della sua espressione (confronta A. Čer-

RETURN TO CONSTRUCTIVISM

The life collage of the painter and graphic artist Avgust Černigoj from Trieste is made up of almost ten decades. And yet we are trying – only in the last ten years – to discover and evaluate Černigoj's creative attempt which is more than fifty years old, the attempt because of which he received the highest Slovene cultural prize in 1976, Prešeren's prize for lifework. Does the present exhibition today, or the awarded prize of two years ago, mean the revision of our critical views and discovery of new dimensions which we have noticed in Černigoj's declarations and works of fifty years, but to which we could not refer as a creative firm basis, as a continuity, about which we know today that it coincided with Černigoj's stay and study in Weimar's Bauhaus in 1924. Have we become aware, in the necessary extent, even up till now of his passionate zeal to conquer the Slovene cultural space in the very same moment by the exhibition of constructivist objects made of paper in the gymnasium of the Technical secondary school at Ljubljana, which induced him to simultaneously plan a summer course at the art school Probuda, Ljubljana, for the following year? It is certainly a revision of views, if not also the growing awareness in us, something similar as happened with Srečko Kosovel, who shared Černigoj's views, and whose Integrali waited for publication for almost forty years. The private photographic archive of architect Ivo Spinčič, one of the rare people to share Černigoj's views in the time of his activity in Ljubljana, has now made possible the reconstruction of the exhibited objects of Černigoj from the exhibition in Ljubljana in 1924, and also the time bridge of half a century, since Černigoj's work has no longer been present to us.

I think it is not the purpose of this exhibition to go into the integrity of the personality of the poet Srečko Kosovel, even though the facts as listed by Peter Krečič in his text induce us to the idea that the restless and travelling spirit of Černigoj could be the only person to acquaint Kosovel with the principles and practical executions of constructivist thought, or rather expression (cf. A. Černigoj about Srečko Kosovel – talks with Alfonz Gspan, as recorded by Bogomil Gerlanc on 9th March 1975 and published in Literarni list

počitnice skupaj s Srečkom in da ste mu kazali, kako se delajo lepljenke. Srečko se je takoj lotil dela in nekaj izrezoval in postavljaj. Se vi tega spominjate? " In Černigoj odgovarja, značilno zanj: „Tega se pa ne spominjam. Verjetno je bilo tako. Lahko pa povem tole: ko sem gledal Integrale, nisem vedel, komu naj pripišem objavljene lepljenke, sebi ali Srečku. Delo je bilo zelo, zelo slično“). Važno je, da smo poleg Integralov odkrili dejansko izvrstne kolažne kompozicije oziroma objekte, ki jih je v letu 1924 Černigoj razstavil v Ljubljani; razstava pa je tedaj in do danes, ne glede na interni značaj, ostala brezodmevna, podobno kot po svoje tudi tista iz leta 1925, ko je Černigoj razstavil v Jakopičevem paviljonu in zlasti na osnovi svojih del v impresionistični, ekspresionistični in kubistični strukturi prikazal obračun z miselnostjo, ki povečuje izrazno umetnost, v imenu nove konstruktivistične umetnosti. Obračun z meščansko estetiko, ki ga je Černigoj tedaj razglašal na lepakih na isti razstavi, in še jasneje v skupnem, svojem in Delakovem, manifestu, objavljenem v Mladini (1926/27, št. 1), toréj ni uspel; vendar iz povsem drugačnih razlogov, to je iz ozke miselnosti, iz nepriznavanja tistih novih umetnostnih pobud, ki bi slovensko občinstvo vrgle iz udobnega naslanjača po Matissovem modelu. Ko danes odkrivamo revolucionarnost in evropsko širino takratnih Černigojevih rezultatov in izjav in če se nato še spomnimo Černigojevega Mojega pozdrava v reviji Tank leta 1927 (cit. delno: „nova umetnost ni individualna, nova umetnost ni luksuzna. Nova umetnost ni tradicionalna, Naša umetnost je stvarstvo duha! Naš tovariš, ki se bojuje v življenjski formi družbe, je junak duha“ (Podpis:) tovariš prof. Avgust Černigoj, konstruktivist“), oziroma pobud za tako imenovano šolo skupine arhitekta Jurija Carmelicha, Avgusta Černigoja in Emilija Marija Dolfija že leta 1925 v Trstu in manifesta, ki ga je v imenu skupine konstruktivistov podpisal Černigoj leta 1927 prav tam, kamor se je moral vrniti, čeprav ni nikoli želel dokončno zapustiti Ljubljane, potem moramo revidirati tudi naslednjo dosedanjo oceno: Razstava (v Jakopičevem paviljonu) seveda ni uspela. Kako naj bi tudi, ko mladi avtor ni mogel v nobenem pogledu kot ustvarjalec tekmovati, ne v tehniki, ne v zamisli z našimi mojstri impresionisti, kaj šele da bi se bil od daleč približal umetniški popolnosti našega Groharja ali Jakopiča“ (Anton Ocvirk: Srečko Kosovel in konstruktivizem, str. 97, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1967).

In prav gotovo še danes grenko izzvenijo Černigojeve besede, zapisane v decembru 1926 ob lastni razlagi likovne opreme uvodne strani tržaške revije Naš glas: „Po vojni sem postal romar . . . Nemcem sem hvaležen, da so me evropsko izobrazili . . .“ In žal so tudi Nemci (revija Der Sturm, januar 1929 v Berlinu v posebnem zvezku Junge slowenische Kunst) najbolj objektivno poročali in vrednotili tudi Černigojeva prizadevanja, ob njegovi razstavi prav tam 1928 še posebej „arhitekturo njegovega gledališča Tank“, njegove ustvarjalne napore v scenografiji in kostumografiji, kar lahko vsaj delno potrdijo tudi eskponati iz Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani. Preostaja nam še ena deklarativna ugotovitev: da bi se lahko namreč Avgust Černigoj enakovredno vključil v del velike mednarodne razstave Tendence dvajsetih let, ki je bila od avgusta do oktobra 1927 odprta v Zahodnem Berlinu. Žal pa v času koncipiranja te

log pita: „Anica (Kosovel) se seča da ste (Černigoj) onih ferija bili zajedno sa Srečkom i da ste mu kazali kako se prave lepljenice. Srečko se odmah prihvatio posla i nešto isecao i lepio. Da li se vi toga sećate? “ I Černigoj odgovara kao što je za njega i karakteristično: „Toga se ne sećam. Verovatno je tako bilo. Ali mogu reći ovo: kad sam gledao „Integrale“, nisam znao kome treba da pripišem objavljene lepljenice, sebi ili Srečku. Rad je bio veoma, veoma sličan“). Važno je to što smo pored „Integrala“ otkrili stvarno izvrstne kolažne kompozicije, odnosno objekte koje je 1924. godine Černigoj izlagao u Ljubljani, mada je izložba tada i do danas, bez obzira na interni karakter, ostala bez odjeka slično kao, na svoj način i ona iz godine 1925, kad je Černigoj izlagao u Jakopičevom paviljonu i osobito, na osnovu svojih radova u impresionističko, ekspresionističkoj strukturi, u ime nove konstruktivističke umetnosti prikazao obračun sa shvatanjem koje uzdiže izraznu umetnost. Obračun sa građanskom estetikom, koji je Černigoj tada proklamovao licima na istoj izložbi i još jasnije u zajedničkom, svome i Delakovem, manifestu objavljenom u „Mladini“ (1926/27, br. 9), dakle, nije uspeo, ali iz sasvim drukčijih uzroka, tj. zbog uskogrudna shvatanja i nepriznavanja onih novih umetničkih podsticaja koji bi slovenačku publiku izbacili iz udobnog naslanjača po Matisovom modelu. Kad danas odkrivamo revolucionarnost i evropsku širinu ondašnjih Černigojevih rezultata i izjava i ako se nato setimo i Černigojeva „Mojega pozdrava“ u časopisu „Tank“ godine 1927. (cit. delimično: „nova umetnost nije individualna, nova umetnost nije luksuzna. Nova umetnost nije tradicionalna. Naša umetnost je ostvarenje duha! Naš drug, koji se bori u životnoj formi društva, junak je duha!“ (Potpis) drug prof. Avgust Černigoj, konstruktivist), odnosno podstreka za takozvanu školu grupe arhitekta Jurija Carmelicha, Avgusta Černigoja i Emilija Dolfija godine 1925. u Trstu i manifesta što ga je u ime grupe konstruktivista godine 1927 potpisao Černigoj baš tu gde se morao vratiti iako nikad nije želeo da konačno napusti Ljubljanu, onda moramo da revidiramo i sledeću dosadašnju ocenu: „Izložba (u Jakopičevom paviljonu) naravno nije uspela. A i kako bi i uspela kad mladi autor nije mogao ni u kom pogledu da se kao stvaralac takmiči ni u tehnici, ni u ideji sa našim mastorima impresionistima, a još manje da se približi umetničkom savršenstvu našeg Grohara ili Jakopiča“ (dr. Anton Ocvirk: Srečko Kosovel in konstruktivizem, str. 97, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1967).

I sasvim sigurno još i danas gorko zvuče Černigojeve reči napisane decembra 1926. prilikom vlastitog objašnjenja likovne opreme uvodne strane tržaškog časopisa „Naš glas“: „Posle rata postao sam litalica . . . Zahvaljujem Nemcima što su me evropski obrazovali . . .“ I, na žalost, Nemci su takođe (časopis Der Sturm, januar 1929. u Berlinu u posebnoj svesci Junge slowenische Kunst) objektivno izveštavali i vrednovali i Černigojeva nastojanja prilikom njegove izložbe u Berlinu 1928., a posebno „arhitekturu njegovog pozorišta Tank“, njegove stvaralačke napore u scenografiji i kostimografiji, što mogu, da, bar delimično, posvedoče i eskponati iz Slovenskega gledališkega muzeja u Ljubljani. Preostaje nam još jedna deklarativna konstatacija: Avgust Černigoj

nigij su Srečko Kosovel — il colloquio con Alfonz Gspan, registrato da Bogomil Gerlanc il 9. 3. 1974 e pubblicato nel Literarni list 3/1976, Idrija, nel quale Gspan fra l'altro chiede: „Anica (Kosovel) ricorda che lei (Černigoj) era stato durante quelle vacanze assieme a Srečko e gli aveva mostrato come fare dei colages. Srečko si mise subito a lavorare, a ritagliare e a comporre certe cose. Lei si ricorda di ciò?“ E Černigoj risponde nel modo tipico per lui: „Non mi ricordo di tutto questo. Probabilmente era stato così. Posso dire solo questo: Quando ho visto gli Integrali non ho saputo a chi attribuire i collages pubblicati, a me o a Srečko. Il lavoro era molto, molto simile.“ L'importante è di aver scoperto accanto agli Integrali delle composizioni di collage eccezionali, cioè degli oggetti esposti da Černigoj a Ljubljana nel 1924; la mostra è rimasta fino a oggi, senza tener conto del suo carattere chiuso, senza risonanza, come pure quella del 1925 quando Černigoj si esibì nel padiglione di Jakopič e presentò su basi delle proprie opere in strutture impressionistiche, espressionistiche e cubistiche il rendiconto con il modo di pensare che esalta l'arte espressiva a nome della nuova arte costruttivista. La resa dei conti con la estetica borghese, proclamata da Černigoj su cartelli alla mostra stessa e ancor più chiaramente nel manifesto comune con Delak e in quello solo suo, pubblicato nella Mladina (1926/27, n.1) dunque non ebbe successo; le ragioni erano ben diverse e stavano nella mentalità stretta, nel non poter riconoscere le nuove iniziative d'arte che avrebbero potuto scacciare il pubblico sloveno dalla comoda poltrona secondo il modello di Matisse. Nello scoprire la rivoluzionarietà e la vastità europea dei risultati di allora di Černigoj e delle sue dichiarazioni e poi nel ricordare il Mio saluto (Moj pozdrav) di Černigoj nella rivista Tank nel 1927 (citazione parziale: „la nuova arte non è individuale, la nuova arte non è esclusiva. La nuova arte non è tradizionale, la Nostra arte è creazione dello spirito! Il nostro compagno che sta combattendo nella forma esistenziale della società è l'eroe dello spirito! Firmato: compagno prof. Avgust Černigoj, costruttivista“), e le iniziative per la cosiddetta scuola del gruppo dell'architetto Jurij Carmelitch, Avgust Černigoj ed Emilio Mario Dolfi già nel 1925 a Trieste e il manifesto, firmato a nome del gruppo costruttivista da Černigoj nel 1927 proprio lì dove aveva dovuto far ritorno, anche se non aveva desiderato mai definitivamente lasciare Ljubljana, dobbiamo anche fare la revisione della critica seguente in vigore fino ad oggi: „La mostra (nel padiglione di Jakopič) naturalmente non è riuscita. In che modo anche avrebbe potuto essere un successo se il giovane autore non ha potuto sotto alcun punto di vista competere come creatore, nè per la parte tecnica, nè per concetto con i nostri maestri impressionisti, e neanche a pensarci che egli avrebbe potuto avvicinarsi da molto lontano alla perfezione artistica dei nostri Grohar o Jakopič“ (Anton Ocvirk: Srečko Kosovel e il costruttivismo, pag. 97, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1967).

E certamente ancor oggi suonano amaramente le parole di Černigoj, scritte nel dicembre del 1926 accanto alla propria spiegazione della parte figurativa della prima pagina della rivista triestina Naš glas: „A guerra finita sono diventato un pellegrino . . . Sono grato ai Tedeschi di avermi dato un'istruzione europea . . .“. E purtroppo sono stati

(3/1976, Idrija. Here Gspan asks, among other things: „Anica (Kosovel) remembers that you (Černigoj) spent that holiday together with Srečko and demonstrated to him how to make collages. Srečko immediately went to work and cut something and set it. Do you remember this?“ Černigoj answers in his characteristic way: „I do not remember this. Probably it was so. But I can tell you this: when I saw Integrali I did not know to whom to attribute the collages, to myself or to Srečko. The work was very, very similar.“) It is of high importance that besides Integrali we have discovered also excellent collage compositions, or rather objects, exhibited by Černigoj in Ljubljana in the year 1924. With regard to its internal character this exhibition remained without echo at that time and all the time up till now, similarly as also the exhibition in 1925, when Černigoj had an exhibition in Jakopič's Pavilion, and on the basis of his works in impressionistic, expressionistic and cubistic structure presented a reckoning with that way of thought which glorified expressive art in the name of the new constructivist art. The reckoning with bourgeois aesthetics, announced at that time by Černigoj on posters at his exhibition, and in an even more clear manner in his joint manifesto with Delak, published in Mladina (1926/27, no. 1) thus did not succeed for entirely different reasons, that is because of the narrow thinking, and because of nonrecognition of those new artistic initiatives which would throw the Slovene public out of the comfortable armchair after Matisse's model. Today, when we are discovering revolutionariness and European dimensions of the results and statements made by Černigoj at that time, and we remember Černigoj's writing „Moj pozdrav“ (My Greeting) in the review Tank in 1924 (Op. cit.: „The new art is not individual, the new art is not luxurious. The new art is not traditional. Our art is the creation of mind! Our comrade fighting in the vital form of society is the hero of spirit!“ signed by: comrade professor Avgust Černigoj, constructivist.“), or rather remember his initiatives for the so-called school of the group of architect Jurij Carmelitch, Avgust Černigoj and Emilio Maria Dolfi already in 1925 in Trieste, and the manifesto signed on behalf of the group of constructivists by Černigoj in 1927 also in Trieste, where he had to return even though he never desired to leave Ljubljana for good, we must certainly revise also the following evaluation of a quite recent date: „The exhibition (in Jakopič's pavilion), of course, did not succeed. How could it, when the young author could not in any way compete either in technique or in the concept with our masters impressionists, let alone approach, even from a great distance, the artistic perfection of our Grohar or Jakopič“ (Anton Ocvirk, Srečko Kosovel and constructivism, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1967, p. 97).

Černigoj's own words as written as his own explanation of the design of the introductory page for Naš glas, a review in Trieste, in 1926 certainly still have a rather bitter taste even today: „After the war I became a pilgrim . . . I am grateful to the Germans for giving me a European education . . .“ Unfortunately it was the Germans only who reported in the most objective way and evaluated Černigoj's endeavours at his exhibition in Germany in 1928, especially „The architecture of his theatre Tank“, his creative efforts in the field of

razstave in selekcije razstavnega gradiva organizatorji niso mogli zabeležiti oziroma najti o Černigoju ničesar, razen njegove izjave v obnavljajočem se arhivu Bauhausa, ki jo je poslal 5. februara 1965: „... bil sem privatni in zunanji udeleženec predavanj pri Moholy Nagiju in Vasiliju Kandinskemu...“

Avgust Černigoj je v svojem življenjskem delovanju prešel precej faz, razpjet med racionalnim in iracionalnim polom v umetnosti. Zdi se, da taka ekstremna opredelitev najbolj odgovarja njegovemu izraznemu značaju, njegovim eksperimentom, kot bi v bistvu lahko poimenovali vse, kar sodi v okvir njegovega konstruktivnega likovnega hotenja. Pri tem je seveda popolnoma vseeno, ali gre za figurativne ali nefigurativne rešitve. Odločilna je navzočnost trdne, notranje in zunanje konstrukcije, ki jo odkrijemo tako v Černigojevih slikarskih tihožitjih štiridesetih let v uporabi cezannovskega sistema, ali v petdesetih letih ob risarskih in v grafiko prenesenih študijah akta, oziroma v šestdesetih letih, to je v kleejevsko členjeni kubični slikarski abstrakciji, do katere se je dokopal v procesu postopnega abstrahiranja predmetnih oblik.

K abstraktni liniji izrazito tektonske kompozicije pa je Černigoj v bistvu vedno težil: in kolikor bolj natančno jih skušamo danes opredeliti, toliko bolj čutimo v njih predvojnega duha iz Černigojevega aktivnega časa, ki kot da ga avtor želi obnoviti (ne ponoviti). Vrsta kompozicij, konstrukcij, ki so nastale po letu oziroma okrog 1970, razkrivajo izrazito arhitektonske, maketno—načrtovalne razsežnosti, omogočajo, da spreminjamo naše očišče, tako da jih opazujemo enkrat v tem svojstvu, postavljene horizontalno, drugič pa kot vertikalno obešene plastične objekte, kjer prihaja do izraza spet čista igra svetlobe in senc, avtorjeva provokacija v izboru in sestavljanju odpadnih materialov (na primer plastičnega rumenega nosilca steklenic za pivo, valovite lepenke in gumastih zamaškov, različnih kosov lesa v sestavljenki, zavrženih obešalnih kljuk in podobno). Černigojeva provokativnost najdenih predmetov, za ustvarjalno likovno dejanje, odkriva svoj smisel v čisti igri, ki nikoli ni bila in tudi sedaj ni sama sebi goli ali celo izključni namen. V enakem kontekstu moramo razumeti tudi nenadno odločitev Avgusta Černigoja, ko se je v času svojega bivanja v idrijski koloniji odločil navidez nenadoma za barvanje nekaterih delov opuščениh, muzejski zbirki pripadajočih strojev na dvorišču idrijskega gradu. Spet gre za idejno—miselno sosledje iz bauhausovske tradicije, to je za umetniško intervencijo v svetu tehnične civilizacije, za likovno sproščeni akt, ne pa za uveljavljanje kakršnekoli oblike avtorsko avtentičnega rokopisa.

Najbolj neposredno povezavo v okviru omenjenega konteksta nahajamo še v Černigojevi povojni grafiki, ki se je, kar je treba poudariti že takoj na začetku, povsem oddaljila od dražječega strukturizma in igre tekstur, ki izvirajo iz spontanosti učinkov samega tehnološkega procesa globoke jedkanice. Černigoj je ostal trdno na stališču, da goji vedno čisto konstruktivno risbo, ne glede na figurativni ali nefigurativni jezik, tako da se mora grafika kot reproduktivna tehnika podrežati osnovni likovni ideji. Linorez, lesorez in jedkanica, pri čemer bi slednjo lahko zamenjala vedno katerakoli oblika ploskega tiska, saj gre samo za reprodukcijo risbe, samo za obdelavo prvega

se, naime, mogao ravnopravno uključiti u veliku međunarodnu izložbu „Tendencije dvadesetih godina“ koja je od avgusta do oktobra 1977. bila otvorena u Zapadnom Berlinu. Ali, na žalost, u vreme koncipiranja te izložbe i selekcije izložbenoga materijala organizatori nisu mogli da zabeleže, odnosno pronađu o Černigoju ništa drugo do njegove izjave u obnovljenom arhivu Bauhausa, poslate 5. februara 1965: „... bio sam privatni i spoljašnji učesnik na predavanjima kod Moholi Nađa i Vasilija Kandinskog...“

U svome životnom delovanju je Avgust Černigoj prolazio kroz mnoge faze između racionalnog i iracionalnog pola umetnosti. Izgleda da takvo ekstremno opredeljivanje najviše odgovara karakteru njegovog izražavanja, njegovim eksperimentima, kako bi se u suštini moglo okarakterisati sve što spada u okvir njegovog konstruktivnog likovnog hotenja. I pritom je, naravno, svejedno da li se radi o figurativnim ili nefigurativnim rešenjima. Odlučujuće je prisustvo čvrste unutrašnje i spoljašnje konstrukcije koju otkrivamo u Černigojevim slikama mrtvih priroda četrdesetih godina u primeni sezansovskog sistema ili pedesetih godina u crtačkim i u grafiku prenesenim studijama akta, odnosno u šezdesetim godinama, tj. u kleejevsko raščanjennoj kubičkoj slikarskoj apstrakciji do koje se dokopao u procesu postepenog apstrahovanja predmetnih oblika.

A Černigoj je u suštini uvek težio apstraktnoj liniji izrazito tektonske kompozicije i ukoliko ih danas pokušavamo preciznije opredeliti, utoliko jače u njima osećamo predratni duh iz Černigojevog aktivnog vremena koje, izgleda, kao da avtor želi da obnovi (a ne da ponovi). Niz kompozicija, konstrukcija, nastalih posle, odnosno oko godine 1970, otkrivaju izrazite arhitektonske, maketno—načrtno dimenzije, omogućuju da menjamo naše gledište, tako da ih posmatramo jedanput u tom svojstvu postavljene horizontalno, a drugi put kao vertikalno obešene plastične objekte gde opet dolazi do izražaja čista igra svetlosti i senki, autorova provokacija u izboru i sastavljanju odpadnih materijala (npr. plastičnog žutog nosioca flaša za pivo, talasastog kartona i gumenih čepova, raznovrsnih komada drveta, odbačenih vešalica i slično). U toj konstelaciji, kad je autoru stalo do novog idejnog prevrednovanja nađenih predmeta, do stvaralačkog likovnog čina, Černigojeva provokativnost otkriva svoj smisao u čisto igri koja nikad nije bila, a nije ni sada, sama sebi goli ili čak isključivi cilj. U istom kontekstu treba shvatiti i neočekivanu odluku Avgusta Černigoja, kad se u vreme svog boravka u idrijskoj koloniji prividno neočekivano odlučio za bojadisanje nekih delova napuštenih, muzejskoj zbirci pridodatih mašina u dvorištu idrijskog zamka. Opet se radi o idejno—misaonom proizlaženju iz bauhausovske tradicije, tj. o umetničkoj intervenciji u svetu tehničke civilizacije, o likovno opuštenu aktu, a ne o afirmisanju bilo kakve forme avtorsko autentičnog rokopisa.

Najneposrednije povezivanje u okviru pomenutog konteksta nalazimo i u Černigojevoj posleratnoj grafici koja se, što treba odmah u početku naglasiti, sasvim udaljila od nadražljivog strukturizma i igre tekstura koje proizlaze iz spontanosti efekata samog tehnološkog procesa cinkografije. Černigoj je ostao čvrsto na stanovištu da gaji uvek čisti konstruktivni crtež bez obzira na figurativni ili nefigurativni jezik, tako da se grafika kao reproduktivna tehnika mora podređivati

pure i Tedeschi (la rivista *Der Sturm*, gennaio 1929 a Berlino in un fascicolo speciale *Junge slowenische Kunst*) a fare il miglior rapporto oggettivo e una valutazione dei suoi sforzi, in occasione della sua mostra nello stesso luogo nel 1929 in particolare „architettura del suo teatro Tank“, dei suoi sforzi creativi nella scenografia e nella costumografia, cosa che può in parte venir confermata dagli esemplari al Museo teatrale sloveno a Ljubljana.

Ci resta ancor una constatazione dichiarativa: che Avgust Černigoj avrebbe potuto esser incluso a pari merito nella grande esposizione internazionale *Le tendenze degli anni Venti*, tenutasi dall'agosto all'ottobre 1977 a Berlino Ovest. Purtroppo al periodo della stesura di questa mostra e della selezione del materiale da esporre gli organizzatori non sono stati in grado di registrare o trovare su Černigoj cosa alcuna tranne la sua dichiarazione nell'archivio in restauro di Bauhaus, spedita da Černigoj il 5 febbraio del 1965: „... partecipai privatamente e fuori corso alle lezioni tenute da Moholy Nagy e Vasilij Kandinski...“

Nel suo cammino e nella sua attività Avgust Černigoj è passato attraverso diverse fasi indeciso fra il polo razionale e quello irrazionale dell'arte. Pare che una così estrema determinazione corrisponda di più al suo carattere espressivo, ai suoi esperimenti come in sostanza potremmo chiamare tutto ciò che si inserisce nell'ambito della sua volontà figurativa costruttivista. Questo vale indifferentemente tanto per le soluzioni figurative come per quelle non figurative. Decisiva è invece la presenza di una solida costruzione interna o esterna che viene scoperta così nelle nature morte di Černigoj degli anni quaranta nell'uso del sistema di Cézanne, come negli studi di nudo in disegni trasposti in grafiche, e rispettivamente negli anni sessanta vale a dire nell'astrazione cubistica dei quadri, fatti di anelli kleeistici, alla quale egli giunse nel processo di una graduale astrazione delle forme degli oggetti.

In sostanza Černigoj de sempre tendeva a una linea astratta della composizione chiaramente tettonica: e più esatta vuole essere oggi la loro definizione, più viene sentito in esse lo spirito dell'anteguerra del periodo attivo di Černigoj, come se l'autore lo volesse rinnovare (e non ripetere). Una serie di composizioni, costruzioni, create dopo a attorno il 1970, rivelano delle dimensioni spiccatamente architettoniche, progettistiche, le quali rendono possibile il cambiamento del nostro punto di vista nel modo che si può osservare una volta in questa loro caratteristica, sistemate per orizzontale, un'altra appese verticalmente, dove si distingue nuovamente il gioco delle luci e delle ombre, la provocazione dell'autore nello scegliere e nel comporre i materiali da scarto (per esempio il contenitore in plastica giallo per le bottiglie di birra, il cartone con la superficie a forma di onde e i tappi di gomma, diversi pezzi di legno nelle composizioni, i ganci da attaccapanni messi fuori uso e altri oggetti simili). La provocatività di Černigoj in questa costellazione quando l'autore tiene a una nuova rievalutazione ideologica degli oggetti trovati, a un'azione creativa figurativa, scopre il proprio senso nel puro gioco, che non è mai stato e non lo è nemmeno ora un fine per se stesso. In un uguale contesto va compresa la decisione improvvisa di Avgust Černigoj durante il suo soggiorno nella colonia di Idrija di dipingere alcune

scene painting and costume designing, at least partially proved also by the exhibits from the Slovene Theatrical Museum in Ljubljana (the review *Der Sturm* for January 1929, Berlin, in a special volume *Junge slowenische Kunst*). One more declaratory statement can be made: Avgust Černigoj could, with equal value, be included in the major international exhibition „Trends in the Twenties“, open in West Berlin between August and October 1977. In the time of preparing this exhibition and its selection of exhibits, the organizers could not, unfortunately, find or note anything about Černigoj with the exception of his statement concerning the archives of Bauhaus which were being renovated; this statement was sent on 5th February 1965: „... I was a private and external participant at the lectures of Moholy Nagy and Vasilij Kandinsky...“

During his life activities Avgust Černigoj has passed several phases strained between the rational and irrational poles of art. Such an extreme definition seems to correspond best to his expressive character, to his experiments, as we could name practically everything belonging to the framework of his constructivist endeavours in fine art. It makes no difference whether we have to do with figural or nonfigural solutions. What is decisive is the presence of solid, internal and external construction which can be discovered in Černigoj's painted still lifes of the forties in the use of Cézanne's system, in drawing and in graphic transferred studies of nudes of the fifties, or rather sixties, that is in the cubical painting abstraction divided in the manner of Klee, which he has reached through the process of gradual abstracting of objective forms.

Černigoj has, in essence, always tended towards the abstract line of an explicit tectonic composition: the more precisely we try to define such compositions today, the more we feel in them the prewar spirit from Černigoj's active time, as if though the author wanted to renew it (not repeat it). Several compositions and constructions coming into existence around 1970, or rather after this year reveal outstandingly architectural, maquette-designing dimensions, and make it possible for us to change our view point, so that we watch them once as horizontally placed, and then again as vertically hanging plastic objects. In this there come to expression again pure play of light and shadow, the author's provocation in selection and putting together waste materials (for instance, plastic yellow carrier for beer bottles, wavy pasteboard and rubber bungs, various pieces of wood put together, waste hooks and similar). In this constellation in which the author is concerned with a new conceptual re-evaluation of the found objects, with a creative artistic act, Černigoj discovers his significance in pure play which has never been, and is not now the exclusive purpose to itself. In the same context we must understand also Černigoj's sudden decision — in the time of his stay in the colony of Idrija — to paint some parts of the deserted machines belonging to the collection of the museum and located in the court of the castle of Idrija. We again have to do with the sequence of idea and thought from the Bauhaus tradition, that is an artistic intervention in the world of technical civilization, with a relaxed act of fine art, and not with putting through any form of the authorial authentic manuscript.

plana, brez kakih drugih, likovno dražljivih učinkov, so tedaj glavne Černigojeve reproduktivne tehnike.

Pregled skozi Černigojevo grafiko nas vodi od kubičnih konstrukcij zanimive predstavite človeške (figurativne) množice v petdesetih letih, v igrive, preproste, nefigurativne, črtaste kompozicije imaginarnih geometrijskih likov, kamor sodijo tudi enakovrstni pretiski fotografij, vzeti iz revijalnega tiska (1967), do serij jedkanic po letu 1970. Te sovpadajo po svojem izrazu z že imenovano provokativno igrivostjo avtorja v prvotno angažiranem smislu (plastični objekti) in so v bistvu tudi konstrukcijske predstavitve imaginarnih teles, pri čemer je še posebej zanimivo, da se Černigoj hkrati v isti likovni strukturi loteva tudi izrazito figurativnih rešitev, ki pa so idejno in vsebinsko vezane na slikarske kolaže, tako da se Černigojev miselno—izrazni krog tudi tokrat smotrno zaključuje.

Vzemimo končno tudi še Černigojeve slikarske kolaže, prav tako okrog leta 1970, ko gre očitno za avtorjevo popartistično različico, večkrat za značilni avtorjev groteskni naglas v interpretaciji ljubzensko—potrošniškega modela, to je v smislu neke vrste družbene reportaže, za katero je Giulio Carlo Argan ugotovil hkrati kot za neokonstruktivistično strujo, da predstavljata, upoštevajoč dejstvo, da tvori eno njenih obeležih predpostavka o predvideni smrti umetnosti, ekstremni in neposredno angažirani tehniki z ozirom na svet slike, ki ga proizvaja industrijska tehnika. Ni slučaj, da se torej Černigoj v zadnjih dveh desetletjih odloča prav za ti dve vrsti izražanja: tako popart kot neokonstruktivizem — tudi v grafiki — sta v svojem bistvu brezosebni, neavtorski umetnostni struji, ki ju je Černigoj v tem svojstvu še poudaril, saj se je v popartističnih različicah izognil standardiziranemu ikonografskemu inventarju v korist igrive, toda trdne konstrukcije, v neokonstruktivističnih pa je razen neposrednega obujanja delovne metode iz nekdanjega Bauhauusa opredelil predvsem oblikovalsko, designirano razsežnost kot srž novodobne potrošniške mentalitete.

V tem, končno širše opredeljenem, družbenem kontekstu, najdemo tudi mesto za Černigojevo tako imenovano pedagoško delo. Od avtorjevega poziva k obisku njegove razstave (1925 v ljubljanskem Jakopičevem paviljonu) „Umetnost za umetnostno izobrazbo ljudstva ter za razumevanje duševne časovne geometrije“ dalje gre vedno za sproščeno izmenjavo misli, dogovarjanja in neposredne uresničitve v duhu, ki ga je Černigoj prinesel s seboj iz Bauhauusa, ga, po njegovem pripovedovanju, skušal odkriti v sodelovanju z učenci na srednje tehniški šoli v času svojega kratkega bivanja v Ljubljani („Mladina — barva — oblika“), oziroma našel zanj odmevno torišče v tržaškem krogu nadarjenih posameznih likovnikov. V takih „pedagoških“ akcijah se je Černigoj tudi sproti „rekreiral“ in ohranil vitalnost svojega izražanja.

Prav gotovo je prav filmski zapis (avtor dr. Žerjal, Trst), ki spremlja Avgusta Černigoja pri eni njegovih likovnih akcij od samega začetka, poudarja vso to vitalno, v bistvu angažirano likovno igro in izzveni ob koncu, ko Černigoj v spontanem dejanju uniči svoje delo, v posmeh današnjemu prevladujočemu merkantilizmu v sodobni umetnosti, ustvaril verno fiziognomijo tistega slovenskega umetnika, ki je leta 1976, ko je prejel Prešernovo nagrado, izjavil, naj bo sedanji

osnovnoj likovnoj ideji. Prema tome su glavne Černigojeve reproduktivne tehnike linorez, drvorez i ujedanka pri čemu bi ovu poslednju uvek mogla da zameni bilo koja forma pljosnate štampe, jer se radi samo o reprodukciji crteža, samo o obradi prvog plana bez ikakvih drugih nadražljivih efekata.

Šetnja kroz Černigojevu grafiku nas vodi od kubičnih konstrukcija zanimljivog predstavljanja ljudske (figurativne) mase u pedesetim godinama u nestašne, jednostavne, nefigurativne, crtaste kompozicije imaginarnih geometrijskih likova kamo spadaju i preštampavanja fotografija iz časopisne štampe (1967) do serija ujedanki posle godine 1970. Ove se po svome izrazu poklapaju sa već pomenutom provokativnom nestašnošću autora u prvobitno angažovanom smislu (plastični objekti) i u suštini su takođe konstrukciona predstavljanja imaginarnih tela, pri čemu je i posebno zanimljivo to što se Černigoj istovremeno u istoj likovnoj strukturi prihvata i izrazito figurativnih rešenja koja su, pak, idejno i sadržajno, povezana za slikarske kolaže, tako da se Černigojev misaono—izražajni krug i ovog puta smotreno zaključuje.

Uzmimo, konačno, i Černigojeve slikarske kolaže, takođe oko 1970. godine, gde se, očigledno, radi o autorovoj popartističkoj varijanti, često o karakterističnom autorovom grotesknom akcentu u interpretaciji ljubavno potrošačkog modela, tj. u smislu jedne vrste društvene reportaže za koju je Đulio Karlo Argan (Giulio Carlo Argan) utvrdio istovremeno, kao i za neokonstruktivističku struju, da, uvažujući činjenicu da jedno od njihovih obeležja čini pretpostavka o predvidenoj smrti umetnosti, predstavljaju ekstremne i direktno angažovane tehnike s obzirom na svet slike koji proizvodi industrijska tehnika. Nije, dakle, slučaj to što se Černigoj poslednje dve decenije odlučuje baš za te dve vrste izražavanja: i popart i neokonstruktivizam su — i u grafici — u svojoj suštini bezlične, neavtorske umetničke struje koje je Černigoj u tom svojstvu i naglasio time što se u popartističkim varijantama oslobodio standardizovanja ikonografskog inventara u korist nestašne ali čvrste konstrukcije, dok je u neokonstruktivističkim, uz direktno buđenje radnog metoda i nekadašnjeg Bauhauusa, odredio pre svega stvaralačku, dizajnersku dimenziju kao srž novodobnog potrošačkog mentaliteta.

U ovom, konačno, šire određenom društvenom kontekstu pronalazimo i mesto za Černigojev takozvani pedagoški rad. Od autorova pozivanja za posetu njegove izložbe (1925. u Jakopičevom paviljonu u Ljubljani) „Umetnost za umetničko obrazovanje naroda i razumevanje duhovne vremenske geometrije“ uvek se radilo o slobodnoj razmeni mišljenja, dogovaranju i direktnom realizovanju u duhu koji je Černigoj doneo sobom iz Bauhauusa i, po njegovom pripovedanju, pokušao da ga otkrije u saradnji s učenicima u Tehničkoj srednjoj školi u vreme svoga kratkog boravka u Ljubljani („Omladina — boja — forma“), odnosno našao za njega odjek u krugu talentovanih pojedinaca likovnika u Trstu. U takvim „pedagoškim“ akcijama se Černigoj uzastopno „rekreirao“ i sačuvao vitalnost svoga izražanja.

Sasvim sigurno je baš filmska beleška (autor dr. Žerjal, Trst) koja Avgusta Černigoja prati kod jedne od njegovih likovnih akcija već od početka, ističe svu tu vitalnu, u suštini angažovanu likovnu igru i na kraju, kad Černigoj spontanom činom unušti svoj rad, odjekne kao

parti di vecchi macchinari abbandonati e appartenenti alla collezione da museo sul cortile del castello di Idrija. Si tratta nuovamente di una conseguenza ideologica della tradizione del Bauhaus, vale a dire di un intervento artistico nel mondo della civilizzazione tecnica, di un atto figurativamente disimpegnato e non dell'affermazione di una qualsiasi forma di manoscritto autentico d'autore.

Il collegamento più diretto nell'ambito del contesto nominato si trova nella grafica di Černigoj del dopoguerra la quale, e bisogna sottolineare fin da principio, si è allontanata completamente dallo strutturalismo eccitante e dal gioco delle stesure derivanti da effetti spontanei del processo tecnologico stesso dell'acquaforte bassa. Černigoj è rimasto fermo sulla posizione di preferire sempre il disegno puramente costruttivistico, si tratti di linguaggio figurativo o quello non figurativo, nel modo che la grafica come tecnica di riproduzione si debba sottomettere all'idea figurativa di base. L'incisione, sia quella in legno o l'acquaforte, l'ultima potendo essere sempre sostituita da una qualsiasi forma di stampa a livello dal momento che si tratta della sola riproduzione del disegno, per l'elaborazione di un primo piano, senza altri effetti, figurativamente interessanti, sono dunque le tecniche da riproduzione principali di Černigoj.

Una rassegna della grafica di Černigoj ci porta da costruzioni cubistiche con delle interessanti rappresentazioni di massa (figurative) negli anni cinquanta a delle composizioni di figure geometriche, semplici e giocose, vergate e non figurative, fra le quali si inseriscono, della stessa specie, anche le ristampe di fotografie, prese dalla stampa da riviste (1967), fino a una serie di acquaforti dopo il 1970. Queste coincidono per la loro espressione con la già citata giocosità provocativa dell'autore nel significato iniziale impegnato (gli oggetti plastici) e sono in sostanza anche delle rappresentazioni costruttivistiche di corpi immaginari; è interessante in particolare l'osservazione come Černigoj affronti nella medesima struttura anche delle soluzioni spiccatamente figurative, le quali sono però concettualmente e per contenuto collegate ai collages di pittura e venga così racchiuso in un modo il cerchio di espressione e di concetto di Černigoj.

Prendiamo infine i suoi collages, pure degli anni attorno al 1970, dove si ha da fare con la variante pop-art dell'autore, spesso per un suo accento grottesco nell'interpretazione del motivo d'amore o quello consumistico, vale a dire nel senso di un reportage sociale per il quale Giulio Carlo Argan constata come per la corrente neo-costruttivista che rappresentano, considerando il fatto che sia uno dei loro caratteri la supposizione della morte predestinata dell'arte, due tecniche estreme e direttamente impegnate riguardo al mondo del quadro, prodotto dalla tecnica industriale. Non è per caso dunque che Černigoj negli ultimi due decenni si decida proprio per questi due modi di esprimersi: sia la pop-art come il neo-costruttivismo — anche nella grafica — sono nella loro sostanza due correnti d'arte impersonali, non d'autore, messe in rilievo da Černigoj proprio in questa loro caratteristica, dal momento che ha evitato nelle sue varianti popartistiche l'inventario iconografico ormai standardizzato in favore della costruzione solida anche se giocosa, e in

The most direct connection in the sense of the mentioned context can be found also in Černigoj's postwar graphic art, which has gone — this must be emphasized right at the beginning — a long way from the structuralism and the play of texture deriving from the spontaneous effects of the very technological process of etching. Černigoj persisted in cultivating pure constructivist drawing, irrespective of figural or nonfigural language, so that the graphic, as a reproductive technique, must be subordinated to the basic artistic idea. Thus Černigoj's main reproductive techniques are lino-cut, wood-cut and etching; the last of them could always be replaced by any form of plane print, since it is concerned only with the reproduction of the drawing, the elaboration of the first plane, without any other artistic pleasing effects.

The survey of Černigoj's agraphic works leads us from the cubical constructions of interesting presentations of human (figural) mass in the fifties, to the playful, simple linear compositions of imaginary geometrical figures, into which we can put also similar transferred prints of photographs taken from reviews (1967), up to the series of etchings after the year 1970. According to their expression the latter coincide with previously mentioned provocative playfulness of the author in the original involved sense (plastic objects) and in essence also represent constructional representation of imaginary bodies; at this it is of special interest that Černigoj undertakes, in the very same artistic structure, also outstandingly figural solutions which are related — from the point of view of the idea and content — to painting collages, so that Černigoj's cycle of thought and expression is significantly closed here also.

Let us finally turn to Černigoj's painting collages also around the year 1970. With these we obviously have to do with the author's popartist variant, frequently also with his characteristic grotesque accent in the interpretation of the love consumer's model, that is in the sense of some kind of social report; about which Giulio Carlo Argan has established that, together with the neoconstructivist trend, they represent the extreme and directly involved techniques with regard to the world of the picture produced by industrial technique. At this we must take into account the fact that the supposition of the anticipated death of art forms one of their characteristic features. Thus it is not mere chance that Černigoj has decided for this very two kinds of expression in the last two decades: both popart and neoconstructivism — also in graphic art — are in their very essence impersonal, nonauthorial artistic trends. Černigoj has even emphasized these characteristics, since in the popartist variants he avoids the standardized iconographical inventory for the benefit of a playful but solid construction, whereas in his neoconstructivist variants he, besides direct reviving of the working method of former Bauhaus, he defines above all the artistic designed dimension as the core of the new consumer's mentality.

In this finally more widely defined social context we can find also place for Černigoj's so-called pedagogical work. From his early invitation to visit his exhibition (in 1925 in Jakopič's pavilion in Ljubljana): „Art for the sake of artistic education of the people and for the understanding of the spiritual geometry of time“ onwards,

„umetnik bolj socialno naravnan, času primeren, progresiven in politično zadržan“. In tako se tudi zdi na tem mestu umestno citirati misel Alberta Moravije, da sveta s filozofijo ni mogoče spremeniti, pač pa je naloga intelektualca, ne da spreminja svet, temveč da govori resnico.

Aleksander Bassin

ruganje današnjem dominantnom merkantilizmu savremene umetnosti, stvorila vernu fizionomiju onog slovenačkog umetnika koji je 1976. godine, primajući Prešernovu nagradu, izjavio da današnji „umetnik treba da bude socijalnije usmeren, vremenu primeran, progresivan i politički uzdržan“. I tako izgleda umesno da se na ovom mestu citira misao Alberta Moravije da se svet filozofijom ne može izmeniti, već da je zadatak intelektualca ne da menja svet, već da govori istinu.

Aleksander Bassin

quelle neo-costruttiviste, accanto al rianimare diretto del metodo di lavoro del Bauhaus di una volta, ha stabilito soprattutto la dimensione designata di modellamento come essenza della mentalità dell'epoca moderna del consumismo.

In questo, finalmente più ampiamente definito contesto sociale, troviamo il posto per il cosiddetto apporto pedagogico di Černigoj. Dall'appello dell'autore a visitare la sua mostra (nel 1925 a Ljubljana nel padiglione di Jakopič) „L'arte per l'istruzione artistica del popolo e per la comprensione della geometria spirituale del tempo“ in poi si ha sempre da fare con un disimpegnato scambio di pensieri, di un intendere e di una realizzazione diretta nello spirito che Černigoj aveva portato con sé dal Bauhaus e aveva, secondo quanto racconta, cercato di scoprirlo nella collaborazione con gli allievi della scuola tecnica a Ljubljana al tempo del suo breve soggiorno a Ljubljana („Gioventù – colore – forma“) e ne aveva poi trovato il campo d'azione rispettivamente nel cerchio dei singoli artisti di talento triestini. Černigoj si „ricreava“ man mano in simili azioni „pedagogiche“ conservando la vitalità della propria espressione.

Il filmato (dell'autore dott. Žerjal, Trieste) che accompagna Avugst Černigoj ad una sua azione figurativa dal suo inizio, rileva certamente tutto il vitale e in sostanza impegnato gioco figurativo di Černigoj, e risuona alla fine, mostrando Černigoj che distrugge in un'azione spontanea la propria opera, come la derisione del mercantilismo che domina nell'arte contemporanea; esso ha creato una fisionomia fedele di quell'artista sloveno che nel 1976, ricevendo il premio Prešeren, dichiarò che l'artista odierno „sia più socialmente indirizzato, conforme ai tempi, progressista e politicamente riservato“. E così pure ci pare in questo luogo opportuno citare il pensiero di Alberto Moravia che non si può cambiare il mondo con della filosofia, ma è compito degli intellettuali, non di cambiare il mondo, ma di esprimere la verità.

Aleksander Bassin

we always have to do with a relaxed exchange of thoughts, conversation and direct realization of the spirit which Černigoj brought with him from Bauhaus, and – according to his own account – tried to find in cooperation with his pupils at the Secondary Technical School during the time of his short stay at Ljubljana („Youth – colour – form“), or rather, for which he found an echoing ground in the circle of individual gifted artists in Trieste. In such „pedagogical“ actions Černigoj continuously „recreated“ himself and preserved the vitality of his expression.

By following Černigoj in one of his artistic actions from the very beginning, emphasizing all this vital and essentially involved artistic play, and ridiculing present predominant mercantilism of contemporary art when, in the end, Černigoj spontaneously destroys his work, the short filmed record (made by Dr. Žerjal from Trieste) has certainly created the true physiognomy of that Slovene artist who – in the year 1967 when receiving Prešeren's prize – stated that the present „artist should be more socially orientated, appropriate to time, progressive, and politically reserved“. So here it seems appropriate to end with the quotation from Alberto Moravia, that the world cannot be changed by philosophy. however, it is the task of intellectuals not to change the world but rather to speak the truth.

Aleksander Bassin

SEZNAM RAZSTAVLJENIH GRAFIK

Naslovi grafik v navednicah niso izvirni. Mere grafik se nanašajo na plošče

1. Struktura, jedkanica, 1946 (?), 14 x 19,6 cm
2. Kompozicija, lesorez, 1947, 24,2 x 27,2 cm
3. Konstrukcija, jedkanica, 1950 (?), 15 x 10,5 cm
4. Polifem, jedkanica, 1950 (?), 16 x 10,2 cm
5. Materinstvo, jedkanica, 1951 (?), 15,9 x 11 cm
6. Avtoportret, jedkanica, 1952 (?), 28 x 12 cm
7. „Konstrukcijski simbol“, jedkanica, 1956, 24,6 x 17,6 cm
8. Idila, lesorez, 1960, 11,9 x 11,7 cm
9. „Barvne strukture“, barvni linorez, 1965, 41,3 x 30,1 cm
10. Tarok 4, jedkanica, 1966, 17,2 x 7,5 cm
11. Tarok 5, jedkanica, 1966, 17,2 x 7,5 cm
12. „Roma“, jedkanica, 1966, 13,6 x 11,1 cm
13. Strukture, jedkanica, 1966, 23,5 x 12 cm
14. „Rdeče – črno“, barvni linorez, 1967, 36 x 22,6 cm
15. „Oblika“, barvni linorez, 1967, 41,5 x 32,3 cm
16. „Pretisk“, linorez na barvni tisk, 1967, 33,7 x 24,8 cm
17. Tekoči trak, barvni linorez, 1968, 38,9 x 14,5 cm
18. „Pretisk“, linorez na barvni tisk, 1970, 34,5 x 25,8 cm
19. „Avtoportret AP“, jedkanica, 1970, 25,5 x 16,6 cm
20. Sekvence, jedkanica, 1971, 29,2 x 24,5 cm
21. „Mehanična konstrukcija“, jedkanica, 1973, 19,7 x 14,4 cm
22. „Konstrukcija“, jedkanica, 1973, 20,1 x 14,9 cm
23. „Konstrukcija“, jedkanica in akvatinta, 1973, 29,5 x 24,7 cm
24. „Človek – konstrukcija“, jedkanica, 1973, 24 x 29,8 cm
25. „Konstrukcija“, barvna jedkanica in akvatinta, 1973, 20,3 x 15 cm
26. „Zebrasta konstrukcija“, jedkanica in akvatinta, 1973, 19,6 x 15 cm
27. „Konstrukcija v prostoru“, jedkanica in akvatinta, 1973, 19,8 x 14,6 cm
28. „Akt – tarča“, jedkanica in akvatinta, 1973, 19,6 x 14,9 cm
29. „Oprsje“, jedkanica in akvatinta, 1973, 14,5 x 9,5 cm
30. „Tri“, jedkanica in akvatinta, 1973, 15 x 9,7 cm
31. „Protest“, jedkanica in akvatinta, 1973, 15 x 9,7 cm
32. „Akt“, jedkanica in akvatinta, 1973, 14,8 x 9,9 cm
33. „Prostor – konstrukcija“, jedkanica in akvatinta, 1973, 12,7 x 9,5 cm
34. „Zebrasta konstrukcija“, jedkanica in akvatinta, 1973, 19,8 x 14,8 cm
35. „Konstrukcija – človek“, jedkanica in akvatinta, 20,5 x 14,9 cm
36. „Dvojna glava“, 1973, jedkanica in akvatinta, 12 x 9,8 cm

SPISAK IZLOŽENIH GRAFIKA

Nazivi grafika pod navodnicima niso izvorni. Dimenzije grafika odnose se na plošče

1. Struktura, ujedanka, 1946 (?), 14 x 19,6 sm
2. Kompozicija, drvorez, 1947, 24,2 x 27,2 sm
3. Konstrukcija, ujedanka, 1950 (?), 15 x 10,5 sm
4. Polifem, ujedanka, 1950 (?), 16 x 10,5 sm
5. Materinstvo, ujedanka, 1951 (?), 15,9 x 11 sm
6. Autoportret, ujedanka, 1952 (?), 28 x 12 sm
7. „Konstrukcijski simbol“, ujedanka, 1956, 24,6 x 17,6 sm
8. Idila, drvorez, 1960, 11,9 x 11,7 sm
9. „Bojane strukture“, linorez u boji, 1965, 41,3 x 30,1 sm
10. Tarok 4, ujedanka, 1966, 17,2 x 7,5 sm
11. Tarok 5, ujedanka, 1966, 17,2 x 7,5 sm
12. „Roma“, ujedanka, 1966, 13,6 x 11,1 sm
13. Strukture, ujedanka, 1966, 23,5 x 12 sm
14. „Crveno – črno“, linorez u boji, 1976, 36 x 22,6 sm
15. „Oblik“, linorez u boji, 1967, 41,5 x 32,3 sm
16. „Pretisk“, linorez na kolor štampu, 1967, 33,7 x 24,8 sm
17. Tekuća traka, linorez u boji, 1968, 38,9 x 14,5 sm
18. „Pretisk“, linorez na kolor štampu, 1970, 34,5 x 25,8 sm
19. „Avtoportret AP“, ujedanka, 1970, 25,5 x 16,6 sm
20. Sekvence, ujedanka, 1971, 29,2 x 24,5 sm
21. „Mehanična konstrukcija“, ujedanka, 1973, 19,7 x 14,4 sm
22. „Konstrukcija“, ujedanka, 1973, 20,1 x 14,9 sm
23. „Konstrukcija“, ujedanka, 1973, 29,5 x 24,7 sm
24. „Čovek – konstrukcija“, ujedanka, 1973, 24 x 29,8 sm
25. „Konstrukcija“, ujedanka u koloru, akvatinta, 1973, 20,3 x 15 sm
26. „Zebrasta konstrukcija“, ujedanka i akvatinta, 1973, 19,6 x 15 sm
27. „Konstrukcija u prostoru“, ujedanka i akvatinta, 1973, 19,8 x 15,6 sm
28. „Akt – meta“, ujedanka i akvatinta, 1973, 19,6 x 14,9 sm
29. „Poprsje“, ujedanka i akvatinta, 1973, 14,4 x 9,5 sm
30. „Tri“, ujedanka i akvatinta, 1973, 15 x 9,7 sm
31. „Protest“, ujedanka i akvatinta, 1973, 15 x 9,7 sm
32. „Akt“, ujedanka i akvatinta, 1973, 14,8 x 9,9 sm
33. „Prostor – konstrukcija“, ujedanka i akvatinta, 1973, 12,7 x 9,5 sm
34. „Zebrasta konstrukcija“, ujedanka i akvatinta, 1973, 19,8 x 14,8 sm
35. „Konstrukcija – čovek“, ujedanka i akvatinta, 1974, 20,5 x 14,9 sm
36. „Dvojna glava“, ujedanka i akvatinta, 1973, 12 x 9,8 sm

ELENCO DELLE GRAFICHE ESPOSTE

I titoli delle grafiche fra virgolette non sono originali. Le misure si riferiscono alle tavole

1. Struttura, acquaforte, 1946, (?), 14, x 19,6 cm
2. Composizione, incisione in legno, 1947, 24,2 x 27,2 cm
3. Composizione, acquaforte, 1950 (?), 15 x 10,5 cm
4. Polifemo, acquaforte, 1950 (?), 16 x 10,2 cm
5. Maternità, acquaforte, 1951 (?), 15,9 x 11 cm
6. Autoritratto, acquaforte, 1952 (?), 28 x 12 cm
7. Simbolo costruttivo, acquaforte, 1956, 24,6 x 17,6 cm
8. Idillio, incisione in legno, 1960, 11,9 x 11,7 cm
9. „Strutture colorate“, intaglio colorato, 1965, 41,3 x 30,1 cm
10. Tarocco 4, acquaforte, 1966, 17,2 x 7,5 cm
11. Tarocco 5, acquaforte, 1966, 17,2 x 7,5 cm
12. Roma, acquaforte, 1966, 13,6 x 11,1 cm
13. Strutture, acquaforte, 1966, 23,5 x 12 cm
14. „Rosso-nero“, intaglio colorato, 1967, 36 x 22,6 cm
15. „Forma“, intaglio colorato, 1967, 41,5 x 32,3 cm
16. „Ristampa“, intaglio in stampa colorata, 1967, 33,7 x 24,8 cm
17. Tappeto trasportatore, intaglio colorato, 1968, 38,9 x 14,5 cm
18. „Sovrastampa“, intaglio in stampa colorata, 1970, 34,5 x 25,8 cm
19. „Autoritratto AP“, acquaforte, 1970, 25,5 x 16,6 cm
20. Sequenze, acquaforte, 1971, 29,2 x 24,5 cm
21. „Costruzione meccanica“, acquaforte, 1973, 19,7 x 14,4 cm
22. „Costruzione“, acquaforte, 1973, 20,1 x 14,9 cm
23. „Costruzione“, acquaforte e acquatinta, 1973, 29,5 x 24,7 cm
24. „Uomo — costruzione“, acquaforte, 1973, 24 x 29,8 cm
25. „Costruzione“, acquaforte colorata e acquatinta, 1973, 20,3 x 15 cm
26. „Costruzione a zebra“, acquaforte e acquatinta, 1973, 19,6 x 15 cm
27. Costruzione nello spazio“, acquaforte e acquatinta, 1973, 19,8 x 14,6 cm
28. „Nudo bersaglio“, acquaforte e acquatinta, 1973, 19,6 x 14,9 cm
29. „Ritratto in mezza figura“, acquaforte e acquatinta, 1973, 14,5 x 9,5 cm
30. „Tre“, acquaforte e acquatinta, 1973, 15 x 9,7 cm
31. „Protesta“, acquaforte e acquatinta, 1973, 15 x 9,7 cm
32. „Nudo“, acquaforte e acquatinta, 1973, 14,8 x 9,9 cm
33. „Spazio — costruzione“, 1973, acquaforte e acquatinta, 1973, 12,7 x 9,5 cm
34. „Costruzione a zebra“, 1973, acquaforte e acquatinta, 1973, 20,5 x 14,9 cm
35. „Uomo — costruzione“, acquaforte e acquatinta, 1974, 20,5 x 14,9 cm
36. „Testa doppia“, 1973, acquaforte e acquatinta, 1973, 12 x 9,8 cm

THE LIST OF GRAPHIC WORKS

The names of graphic works given in inverted commas are not original names
The measurements refer to plates.)

1. Structure, etching, 1946 (?), 14 x 19.6 cm
2. Composition, woodcut, 1947, 24.2 x 27.2 cm
3. Construction, etching, 1950 (?), 15 x 10.5 cm
4. Polypheme, etching, 1950 (?), 16 x 10.2 cm
5. Maternity, etching, 1951 (?), 15.9 x 11 cm
6. Self-portrait, etching, 1952 (?), 28 x 12 cm
7. „Construction Symbol“, etching, 1956, 24.6 x 17.6 cm
8. Idyll, woodcut, 1960, 11.9 x 11.7 cm
9. „Colour Structures“, coloured linocut, 1965, 41.3 x 30.1 cm
10. Taroc 4, etching, 1966, 17.2 x 7.5 cm
11. Taroc 5, etching, 1966, 17.2 x 7.5 cm
12. „Roma“, etching, 1966, 13.6 x 11.1 cm
13. Structures, etching, 1966, 23.5 x 12 cm
14. „Red — black“, coloured woodcut, 1967, 36 x 22.6 cm
15. „Forms“, coloured woodcut, 1967, 41.5 x 32.3 cm
16. „Overprint“, linocut on coloured print, 1967, 33.7 x 24.8 cm
17. The moving belt, coloured linocut, 1968, 38.8 x 14.5 cm
18. „Overprint“, linocut on coloured print, 1970, 34.5 x 25.8 cm
19. „Self-portrait AP“, etching, 1970, 25.5 x 16.6 cm
20. Sequences, etching, 1971, 29.2 x 24.5 cm
21. „A Mechanical Construction“, etching, 1973, 19.7 x 14.4 cm
22. „Construction“, etching, 1973, 20.1 x 14.9 cm
23. „Construction“, etching and aquatint, 1973, 29.5 x 24.7 cm
24. „Man — Construction“, etching, 1973, 24 x 29.8 cm
25. „Construction“, coloured etching and aquatint, 1973, 20.30 x 15 cm
26. „Zebine construction“, etching and aquatint, 1973, 19.6 x 15 cm
27. „Construction in Space“, etching and aquatint, 1973, 19.8 x 14.6 cm
28. „Nude — Target“, etching and aquatint, 1973, 19.6 x 14.9 cm
29. „Bust“, etching and aquatint, 1973, 14.5 x 9.5 cm
30. „Three“, etching and aquatint, 1973, 15 x 9.7 cm
31. „Protest“, etching and aquatint, 1973, 15 x 9.7 cm
32. „Nude“, etching and aquatint, 1973, 14.8 x 9.9 cm
33. „Space — Construction“, etching and aquatint, 1973, 12.7 x 9.5 cm
34. „Zebine Construction“, 1973, etching and aquatint, 1973, 19.8 x 14.8 cm
35. „Construction — Man“, 1974, etching and aquatint, 20.5 x 14.9 cm
36. „Double Head“, etching and aquatint, 1973, 12 x 9.8 cm

SEZNAM SLIKARSKIH DEL

1. Laško I, olje, vez. plošča, 1957, 39 x 62 cm
2. Laško pri postaji, olje, platno, 1957, 50 x 63 cm
3. Zdravilišče, olje, platno, 1957, 42 x 81 cm
4. Trnovo – Bistrica, olje, platno, 1957, 56,5 x 69 cm
5. Elektrarna Laško, olje, platno, 1957, 55 x 64,5 cm
6. Strehe, olje, platno, 1957, 54 x 64 cm
7. Rudnik Laško, olje, platno, 1957, 54 x 58 cm
8. Laško – hiše, olje, platno, 1957, 51 x 69,5 cm
9. Laško – most, olje, platno, 1957, 54 x 65 cm
10. Tihožitje, olje, platno, 1958, 56 x 65,5 cm
11. Kompozicija, olje, platno, 1959, 50 x 69 cm
12. Rastline, olje, platno, 1961, 50 x 70,5 cm
13. Dinamika, olje, platno, 1961, 60,5 x 70 cm
14. Horizontalna sinteza, 1961, olje, platno, 60,5 x 70 cm
15. Nemirno podajanje, olje, platno, 1961, 50,5 x 60 cm
16. Mala horizontalna sinteza, olje, platno, 1961, 33 x 70,5 cm
17. Turistke, kolaž, papir, 1968, 56 x 38,5 cm
18. Kompozicija, mešana tehnika, 1969, 37 x 54 cm
19. Kompozicija II, mešana tehnika, 1969, 35 x 41,5 cm
20. Črni relief, les, 1969, 39,5 x 31,5 cm
21. Črno – beli objekt, 1969, les, 38,5 x 39 cm
22. Črni objekt, 1969, les, 39 x 34,5 cm
23. Belo–srebrni objekt, 1969, les, 46,5 x 42 cm
24. Sestavljena slika, plastika, 1971, 82 x 58 cm
25. Kompozicija, mešana tehnika, 1971, 170 x 100 cm
26. Lepljenka 71, mešana tehnika, 1971, 57 x 34,5 cm
27. Strukture, mešana tehnika, 1971, 82,5 x 32 cm
28. Bodoči čas, mešana tehnika, 1971, 72 x 51 cm
29. Lepljenka, kolaž, papir, 1971, 66 x 51 cm
30. Collage, kolaž, papir, 1971, 92 x 37 cm
31. Sestava snovi, mešana tehnika, 1972, 58 x 45 cm
32. Struktura, mešana tehnika, 1972, 69 x 54 cm
33. Konstrukcija, mešana tehnika, 1972, 60 x 60 cm
34. Strukture, mešana tehnika, 1972, 73 x 35 cm
35. Kompozicija 72, mešana tehnika, 1972, 60 x 37 cm
36. Roke 73, mešana tehnika, 1973, 48,5 x 97 cm
37. Stvar, mešana tehnika, 1973, 68 x 80 cm
38. Brez naslova, mešana tehnika, 1973, 76 x 27,5 cm
39. Belo – črno, mešana tehnika, 1973, 52 x 72 cm
40. Lepljenka na krojno polo, papir, 1973, 93 x 42,5 cm
41. Lepljenka na krojno polo, papir, 1973, 90 x 52 cm
42. Manekenka, 1973, kolaž, 56 x 55 cm
43. Detajl freske Danes, 1973, kolaž, 48,5 x 65,7 cm
44. Sexi turizem, 1973, kolaž, 49 x 59,4 cm
45. Sexi turizem, 1973, kolaž, 59,5 x 50,5 cm
46. Poklon Picassu, 1973, kolaž, 90 x 70 cm
47. Spomin na Bauhaus 1923/24, 1973, skulptoslika, 66,1 x 86 cm
48. Čas in človek, kolovž, 1972, 66 x 51,5 cm
49. Popoldne, olje, platno, 1958, 90 x 65 cm
50. Konstrukcija, lepljenka, 1972, 89 x 60 cm

SPISAK SLIKARSKIH RADOVA

1. Laško I, ulje, vez. ploča, 1957, 39 x 62 sm
2. Laško kod stanice, ulje, platno, 1957, 50 x 63 sm
3. Sanatorijum, ulje, platno, 1957, 42 x 81 sm
4. Trnovo – Bistrica, ulje, platno, 1957, 56,5 x 69 sm
5. Elektrana Laško, ulje, platno, 1957, 55 x 64,5 sm
6. Krovovi, ulje, platno, 1957, 54 x 64 sm
7. Rudnik Laško, ulje, platno, 1957, 54 x 58 sm
8. Laško – kuće, ulje, platno, 1957, 51 x 69,5 sm
9. Laško – most, ulje, platno, 1957, 54 x 65 sm
10. Mrtva priroda, ulje, platno, 1958, 56 x 65,5 sm
11. Kompozicija, ulje, platno, 1959, 50 x 69 sm
12. Biljke, ulje, platno, 1961, 50 x 70,5 sm
13. Dinamika, ulje, platno, 1961, 60,5 x 70 sm
14. Horizontalna sinteza, ulje, platno, 1961, 60,5 x 70 sm
15. Nemirno dodavanje, ulje, platno, 1961, 50,5 x 60 sm
16. Mala horizontalna sinteza, ulje, platno, 1961, 33 x 70,5 sm
17. Turistke, kolaž, papir, 1968, 56 x 38,5 sm
18. Kompozicija, mešovita tehnika, 1969, 37 x 54 sm
19. Kompozicija II, mešovita tehnika, 1969, 35 x 41,5 sm
20. Crni reljef, les, 1969, 39,5 x 31,5 sm
21. Crno–beli objekt, 1969, drvo, 38,5 x 39 sm
22. Crni objekt, drvo, 1969, 39 x 34,5 sm
23. Belo–srebrni objekt, drvo, 1969, 46,5 x 42 sm
24. Sastavljena slika, plastika, 1971, 82 x 58 sm
25. Kompozicija, mešovita tehnika, 1971, 170 x 100 sm
26. Lepljenica 71, mešovita tehnika, 1971, 57 x 34,5 sm
27. Strukture, mešovita tehnika, 1971, 82,5 x 32 sm
28. Buduće vreme, mešovita tehnika, 1971, 72 x 51 sm
29. Lepljenica, kolaž, papir, 1971, 66 x 51 sm
30. Collage, kolaž, papir, 1971, 92 x 37 sm
31. Sastav materije, mešovita tehnika, 1972, 58 x 45 sm
32. Struktura, mešovita tehnika, 1972, 69 x 54 sm
33. Konstrukcija, mešovita tehnika, 1972, 60 x 60 sm
34. Strukture, mešovita tehnika, 1972, 73 x 35 sm
35. Kompozicija 72, mešovita tehnika, 1972, 60 x 37 sm
36. Ruke 73, mešovita tehnika, 1973, 48,5 x 97 sm
37. Stvar, mešovita tehnika, 1973, 68 x 80 sm
38. Bez naslova, mešovita tehnika, 1973, 76 x 27,5 sm
39. Belo–crno, mešovita tehnika, 1973, 52 x 72 sm
40. Lepljenica na tabak za krojenje, papir, 1973, 93 x 42,5 sm
41. Lepljenica na tabak za krojenje, papir, 1973, 90 x 52 sm
42. Manekena, 1973, kolaž, 56 x 55 sm
43. Detalj sa freske Danas, 1973, kolaž, 48,5 x 65,7 sm
44. Sexi turizam, 1973, kolaž, 49 x 59,4 sm
45. Sexi turizam, 1973, kolaž, 59,5 x 50,5 sm
46. Poklon Picassu, 1973, kolaž, 90 x 70 sm
47. Uspomena na Bauhaus 1923/24, 1973, skulptoslika, 66,1 x 86 sm

ELENCO DELLE OPERE DI PITTURA

1. Laško I, olio, compensato, 1957, 39 x 62 cm
2. Alla stazione di Laško, olio, tela, 1957, 50 x 63 cm
3. Sanatorio, olio, tela, 1957, 42 x 81 cm
4. Trnovo — Bistrica, olio, tela, 1957, 56,5 x 69 cm
5. Centrale elettrica di Laško, olio, tela, 1957, 54 x 58 cm
6. Tetti, olio, tela, 1957, 54 x 64 cm
7. Miniera di Laško, olio, tela, 1957, 54 x 58 cm
8. Laško — case, olio, tela, 1957, 51 x 69,5 cm
9. Laško — ponte, olio, tela, 1957, 54 x 65 cm
10. Natura morta, olio, tela, 1958, 56 x 65,5 cm
11. Composizione, olio, tela, 1959, 50 x 69 cm
12. Piante, olio, tela, 1961, 50 x 70,5 cm
13. Dinamica, olio, tela, 1961, 60,5 x 70 cm
14. Sintesi orizzontale, 1961, olio, tela, 60,5 x 70 cm
15. Porgere inquieto, olio, tela, 1961, 50,5 x 60 cm
16. Piccola sintesi orizzontale, olio, tela, 1961, 33 x 70,5 cm
17. Turiste, collage, carta, 1968, 56 x 38,5 cm
18. Composizione, tecnica mista, 1969, 37 x 54 cm
19. Composizione II, tecnica mista, 1969, 35 x 41,5 cm
20. Rilievo in nero, linoleum, 1969, 39,5 x 31,5 cm
21. Oggetto bianco-nero, 1969, legno, 38,5 x 39 cm
22. Oggetto nero, 1969, legno, 39 x 34,5 cm
23. Oggetto bianco-argento, 1969, legno, 46,5 x 42 cm
24. Quadro composto, plastica, 1971, 82 x 58 cm
25. Composizione, tecnica mista, 1971, 170 x 100 cm
26. Collage 1971, tecnica mista, 1971 57 x 34,5 cm
27. Strutture, tecnica mista, 1971, 82,5 x 32 cm
28. Tempo futuro, tecnica mista, 1971, 72 x 51 cm
29. Collage, collage, carta, 1971, 66 x 51 cm
30. Collage, collage, carta, 1971, 92 x 37 cm
31. Composizione della materia, tecnica mista, 1972, 58 x 45 cm
32. Struttura, tecnica mista, 1972, 69 x 54 cm
33. Costruzione, tecnica mista, 1972, 60 x 60 cm
34. Strutture, tecnica mista, 1972, 73 x 35 cm
35. Composizione 72, tecnica mista, 1972, 60 x 37 cm
36. Mani 73, tecnica mista, 1973, 48,5 x 97 cm
37. Cosa, tecnica mista, 1973, 68 x 80 cm
38. Senza titolo, tecnica mista, 1973, 76 x 27,5 cm
39. Bianco-nero, tecnica mista, 1973, 52 x 72 cm
40. Collage su carta-modello, carta, 1973, 93 x 42,5 cm
41. Collage su carta-modello, carta, 1973, 90 x 52 cm
42. Indossatrice, 1973, collage, 56 x 55 cm
43. Particolare dell'affresco Oggi, 1973, collage, 48,5 x 65,7 cm
44. Turismo sexi, 1973, collage, 49 x 59,4 cm
45. Turismo sexi, 1973, collage, 59,5 x 50,5 cm
46. Omaggio a Picasso, 1973, collage, 90 x 70 cm
47. Ricordo di Bauhaus 1923/34, 1973, sculturoquadro, 66,1 x 86 cm

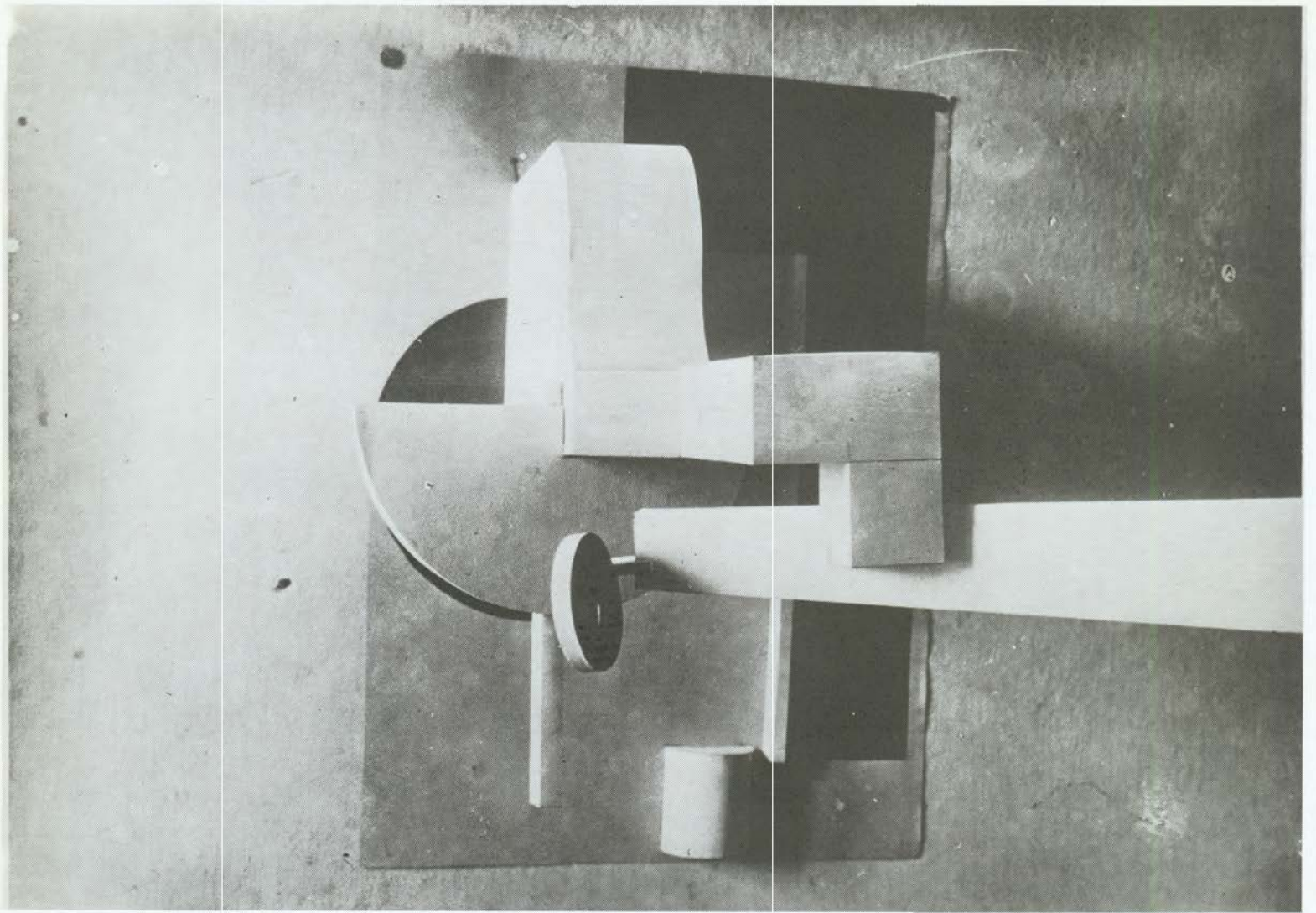
LIST OF PAINTINGS

1. Laško I, oil, on plywood, 1957, 39 x 62 cm
2. Laško at the railway station, oil on canvas, 1957, 50 x 63 cm
3. Spa, oil on canvas, 1957, 42 x 81 cm
4. Trnovo — Bistrica, oil on canvas, 1957, 56.5 x 69 cm
5. Power station Laško, oil on canvas, 1957, 55 x 64.6 cm
6. Roofs, oil on canvas, 1957, 54 x 64 cm
7. The mine of Laško, oil on canvas, 1957, 54 x 58 cm
8. Laško — houses, oil on canvas, 1957, 51 x 69.5 cm
9. Laško — the bridge, oil on canvas, 1957, 54 x 65 cm
10. Still life, oil on canvas, 1958, 56 x 65.5 cm
11. Composition, oil on canvas, 1959, 50 x 69 cm
12. Plants, oil on canvas, 1961, 50 x 70.5 cm
13. Dynamic, oil on canvas, 1961, 60.5 x 70 cm
14. Horizontal Synthesis, oil on canvas, 1961, 60.5 x 70 cm
15. Restless Submission, oil on canvas, 1961, 50.5 x 60 cm
16. A Small Horizontal Synthesis, oil on canvas, 1961, 33 x 70.5 cm
17. Tourists, collage, paper, 1968, 56 x 38.5 cm
18. Composition, mixed technique, 1969, 37 x 54 cm
19. Composition II, mixed technique, 1969, 35 x 41.5 cm
20. Black relief, hard wood, 1969, 39.5 x 31.5 cm
21. A White—Black Object, wood, 1969, 38.5 x 39 cm
22. A Black Object, wood, 1969, 39 x 34.5 cm
23. A Black—Silver object, wood, 1969, 46.5 x 42 cm
24. Copound painting, plastics, 1971, 82 x 58 cm
25. Composition, mixed technique, 1971, 170 x 100 cm
26. Collage 71, mixed technique, 1971, 57 x 34.5 cm
27. Structures, mixed technique, 1971, 82.5 x 32 cm
28. Future Time, mixed technique, 1971, 72 x 51 cm
29. Collage, paper, 1971, 66 x 51 cm
30. Collage, paper, 1971, 92 x 37 cm
31. Composition of Material, mixed technique, 1972, 58 x 45 cm
32. Structure, mixed technique, 1972, 69 x 54 cm
33. Construction, mixed technique, 1972, 60 x 60 cm
34. Structures, mixed technique, 1972, 73 x 35 cm
35. Composition 72, mixed technique, 1972, 60 x 37 cm
36. Hands 73, mixed technique, 1973, 48.5 x 97 cm
37. A Thing, mixed technique, 1973, 68 x 80 cm
38. Without Title, mixed technique, 1973, 76 x 27.5 cm
39. White — Black, mixed technique, 1973, 52 x 72 cm
40. Collage on pattern sheet, paper, 1973, 93 x 42.5 cm
41. Collage on pattern sheet, paper, 1973, 90 x 52 cm
42. The mannequin, collage, 1973, 56 x 55 cm
43. Detail of the Fresco Today, collage, 1973, 48.5 x 65.7 cm
44. The sexy tourism, collage, 1973, 49 x 59.4 cm
45. The sexy tourism, collage, 1973, 59.5 x 50.5 cm
46. In the memory of Picasso, collage, 1973, 90 x 70 cm
47. The memory of Bauhaus 1923/24, painted sculpture, 1973, 66.1 x 86 cm

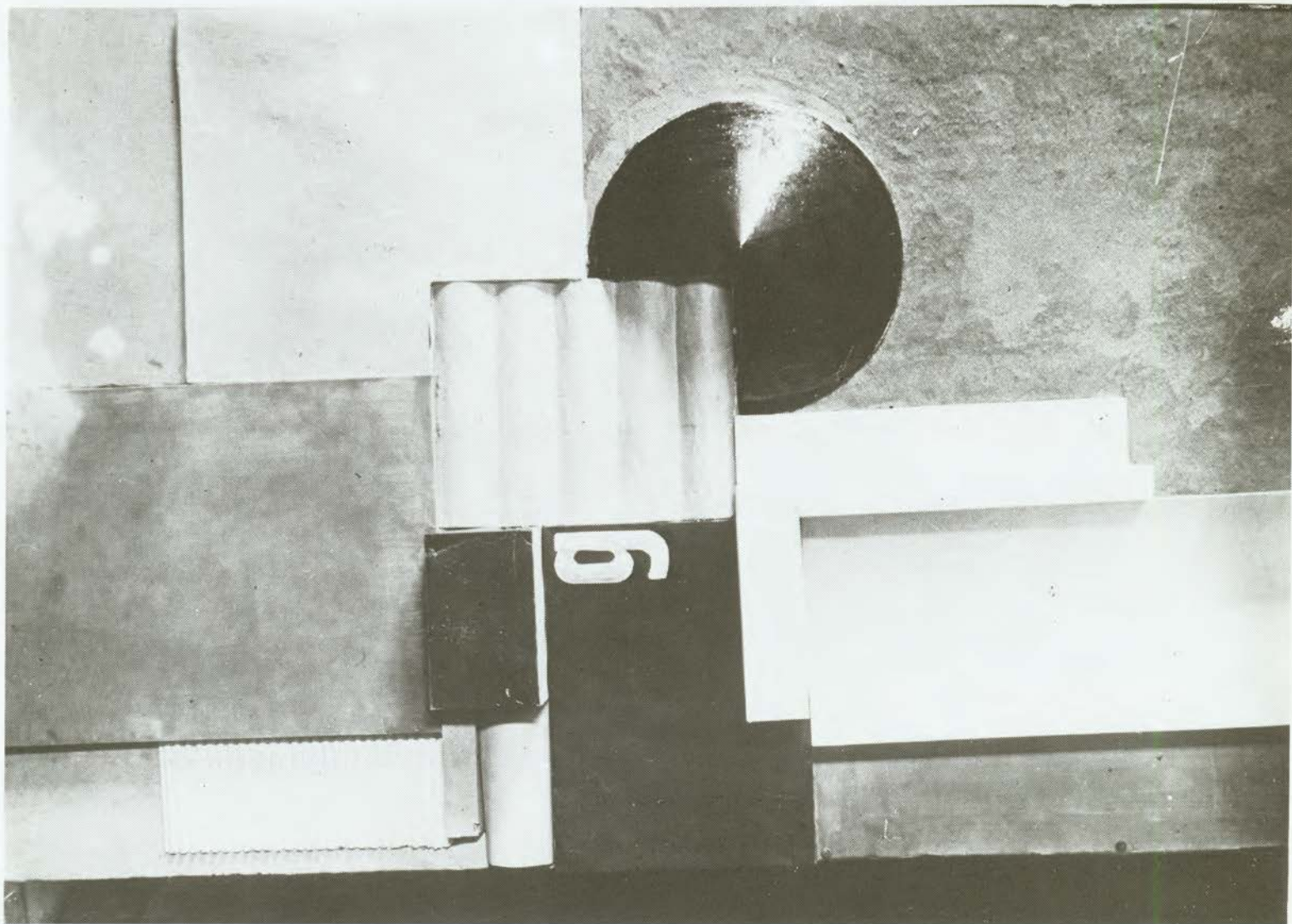
**AVGUST
ČERNIGOJ**

Zaglavje in ilustracija Zavrtné pošasti, 1923
Zaglavlje i ilustracija Zavrtné pošasti, 1923
Illustrazione dell racconto „Zavrtné pošasti“, 1923
Head illustration and illustration „Malicious Monsters“, 1923



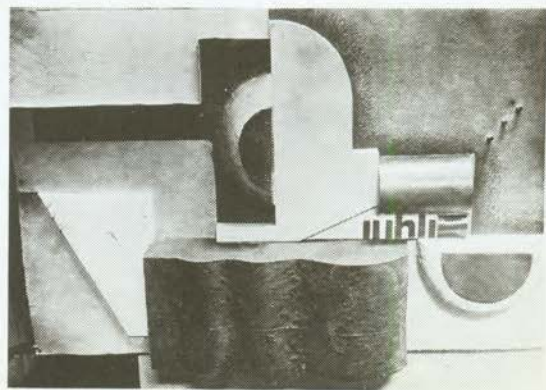


Kontrarelief, 1924
Kontrarelief, 1924
„Contorrelievo“, 1924
„Counterrelief“, 1924



„Relief jublj“, 1924
 „Relief jublj“, 1924
 „Rilievo jublj“, 1924
 „Relief jublj“, 1924

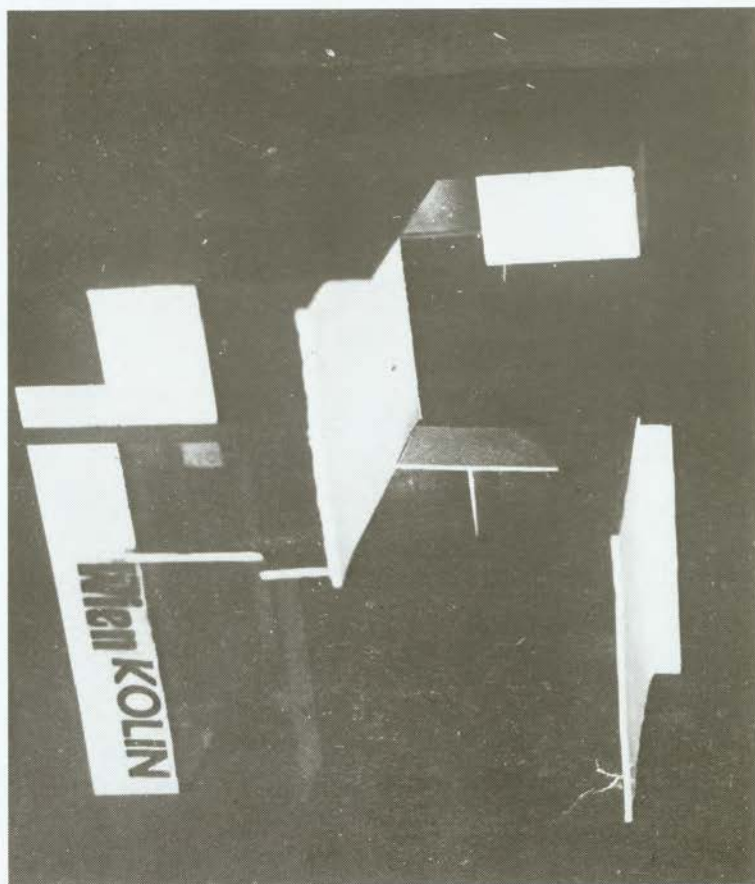
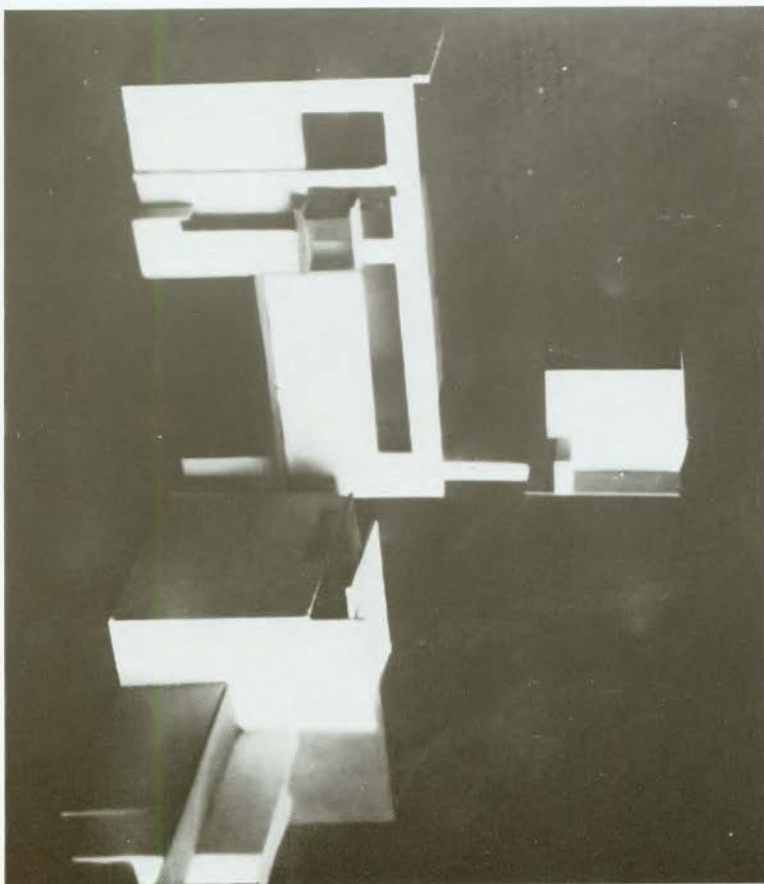
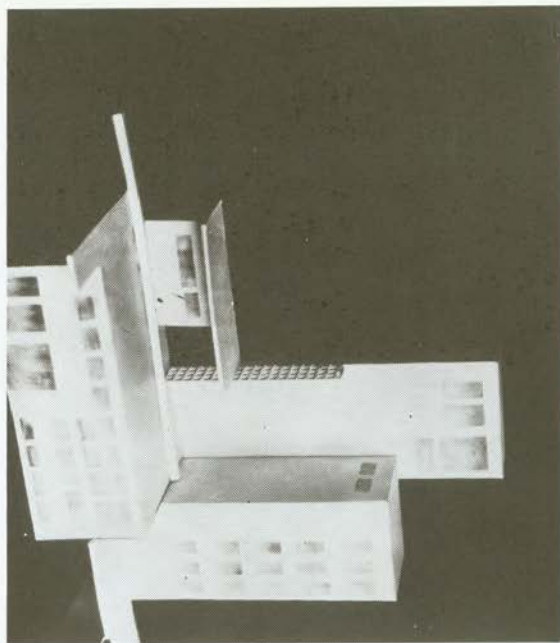
„Relief 6“, 1924
 „Relief 6“, 1924
 „Rilievo 6“, 1924
 „Relief 6“, 1924

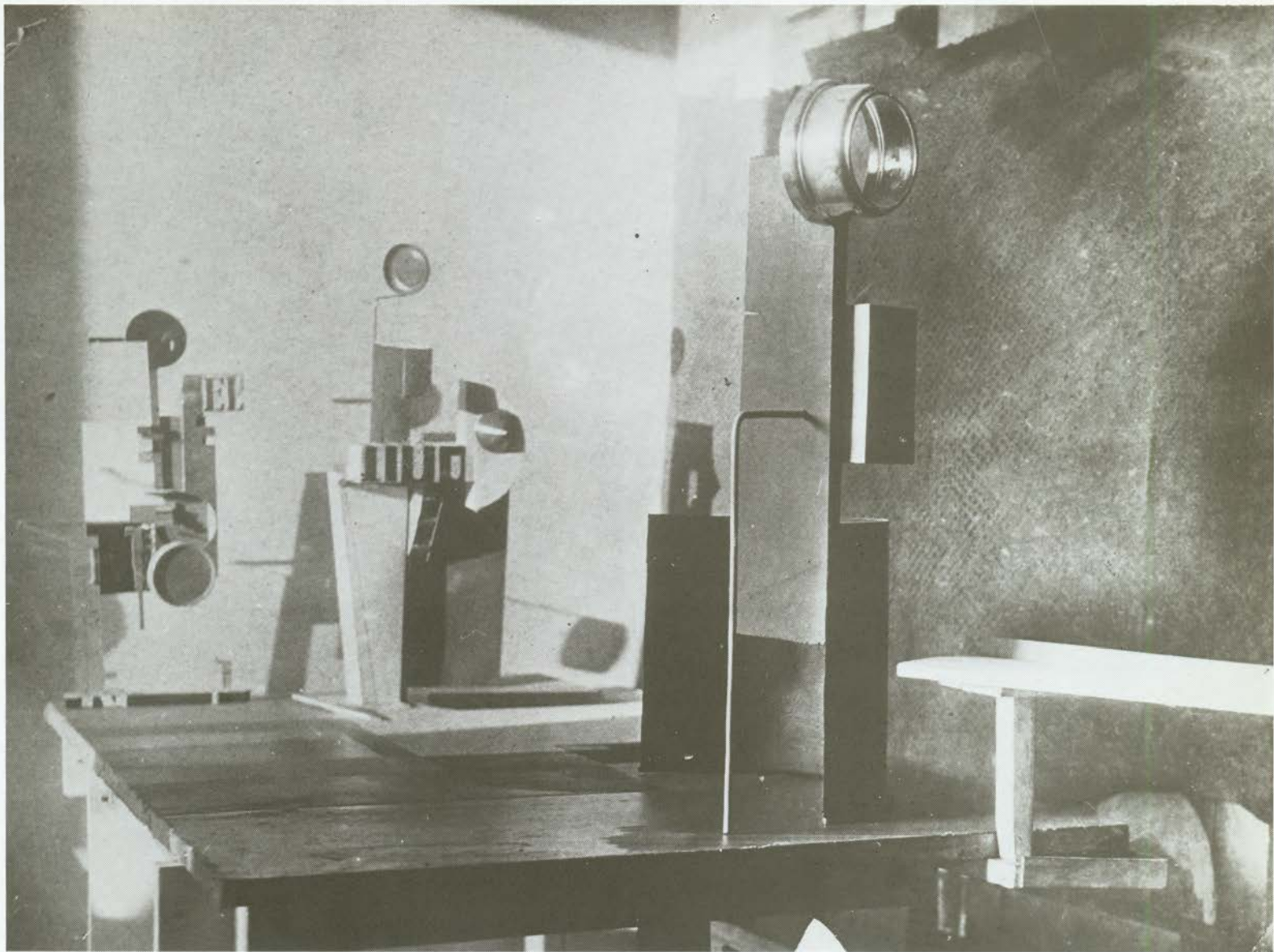


„Objekt“, 1924
„Objekt“, 1924
„Oggetto“, 1924
„Object“, 1924

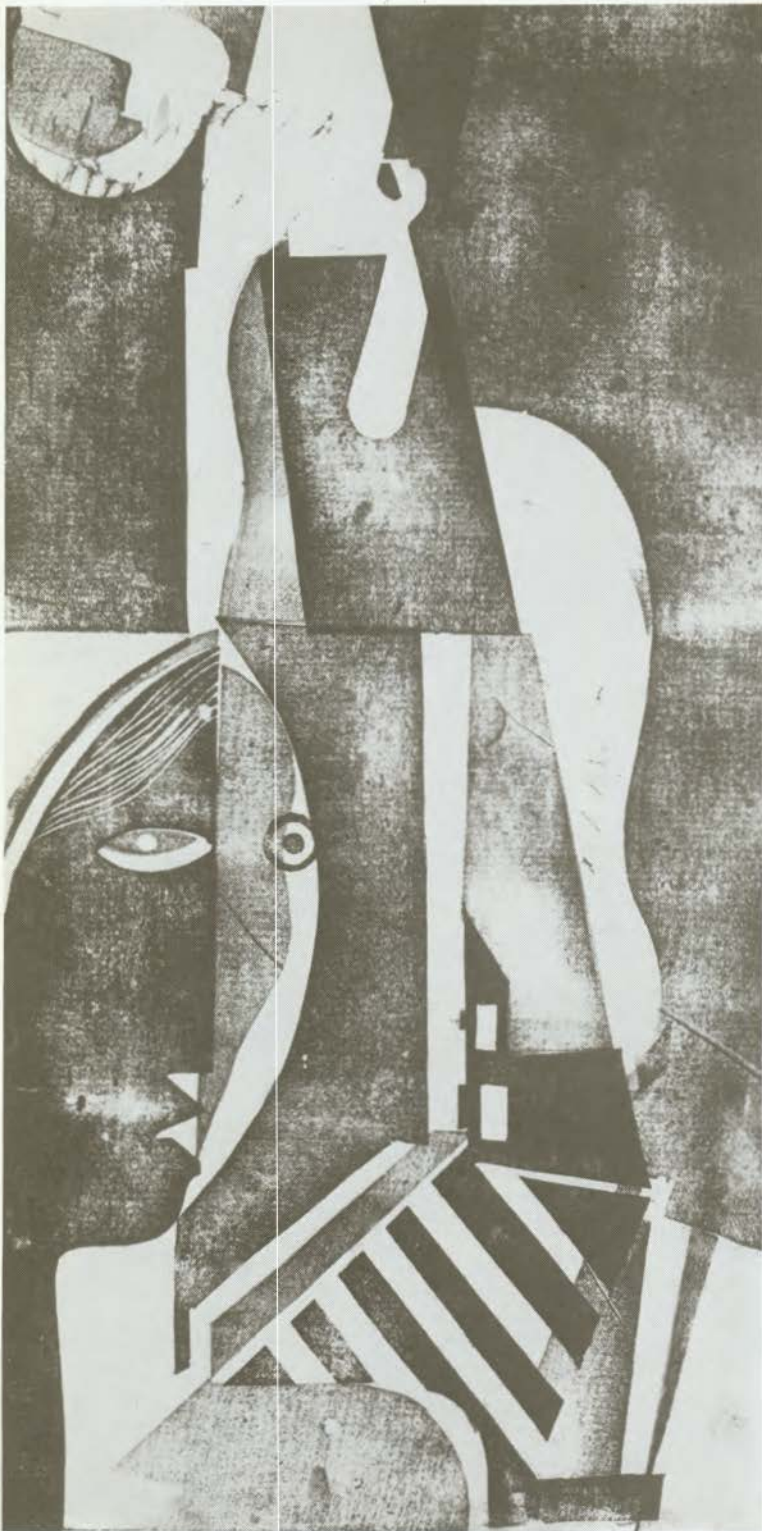
„Objekt Wien KOLIN“, 1924
„Objekt Wien KOLIN“, 1924
„Oggetto Wien KOLIN“, 1924
„Object Wien KOLIN“, 1924

„Objekt KLINIKA“, 1924
„Objekt KLINIKA“, 1924
„Oggetto KLINIKA“, 1924
„Object KLINIKA“, 1924





„Skulpture“, 1924
„Skulpture“, 1924
„Sculpture“, 1924
„Sculptures“, 1924

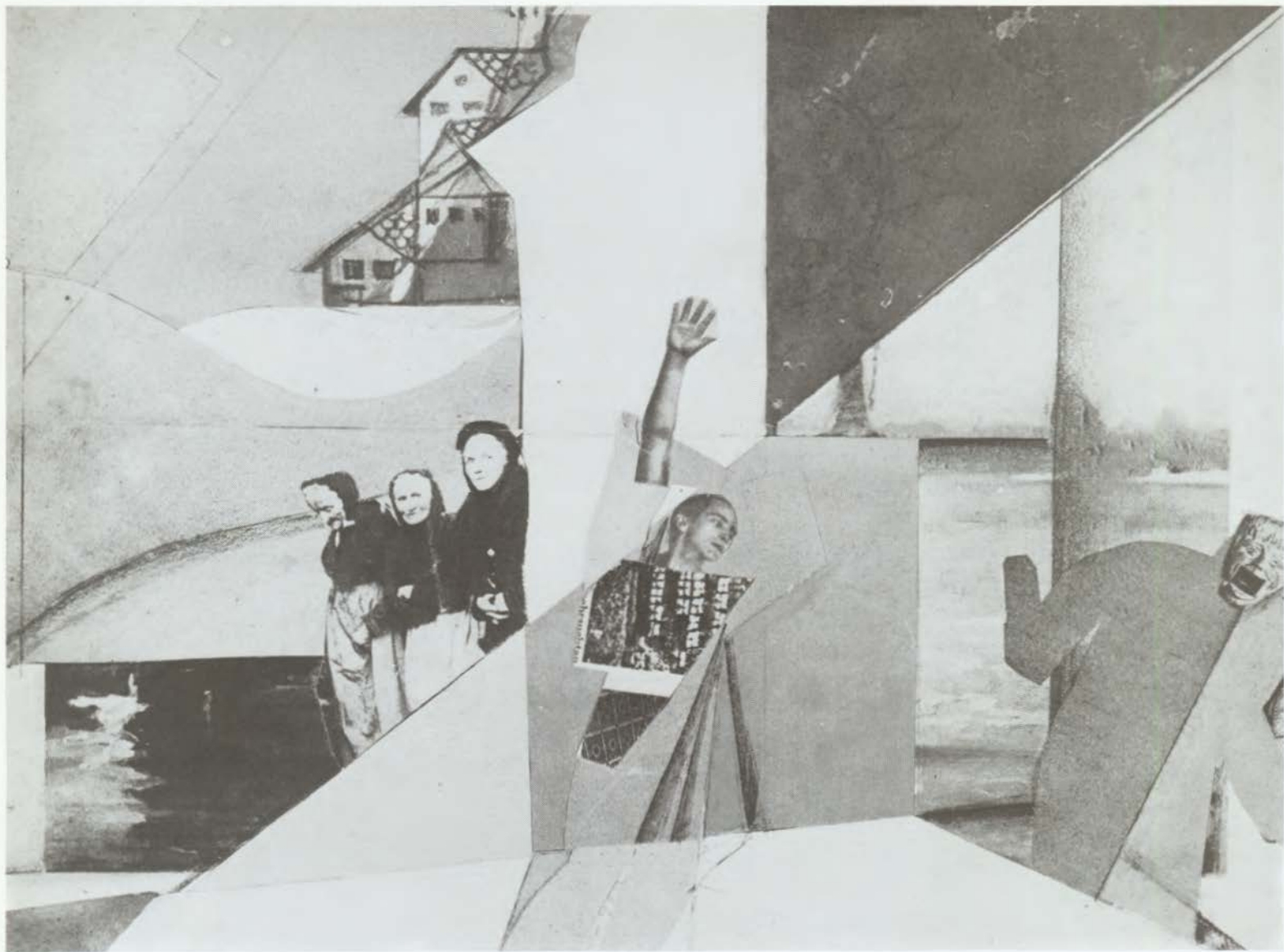


„Linorez“, 1926
„Linorez“, 1926
„Intaglio“, 1926
„Lincut“, 1926

„Chaplin“, 1926
„Chaplin“, 1926
„Chaplin“, 1926
„Chaplin“, 1926



Kostumski osnutek, 1926
 Osnutak kostima, 1926
 Disegno costumografico, 1926
 Costume design, 1926
 Kinoroman, 1926
 Kinoroman, 1926
 Cineromanzo, 1926
 Cinema-novel, 1926

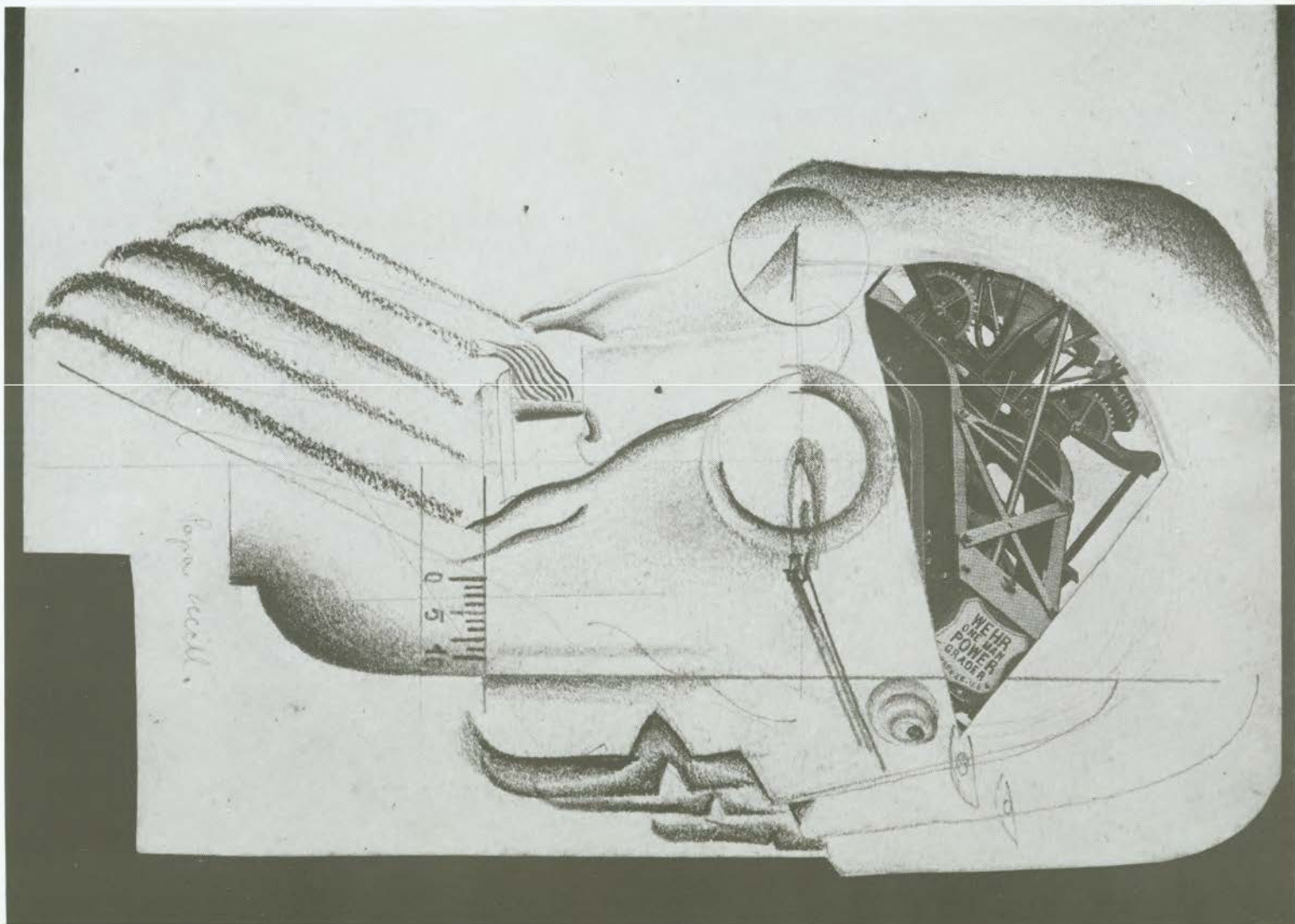


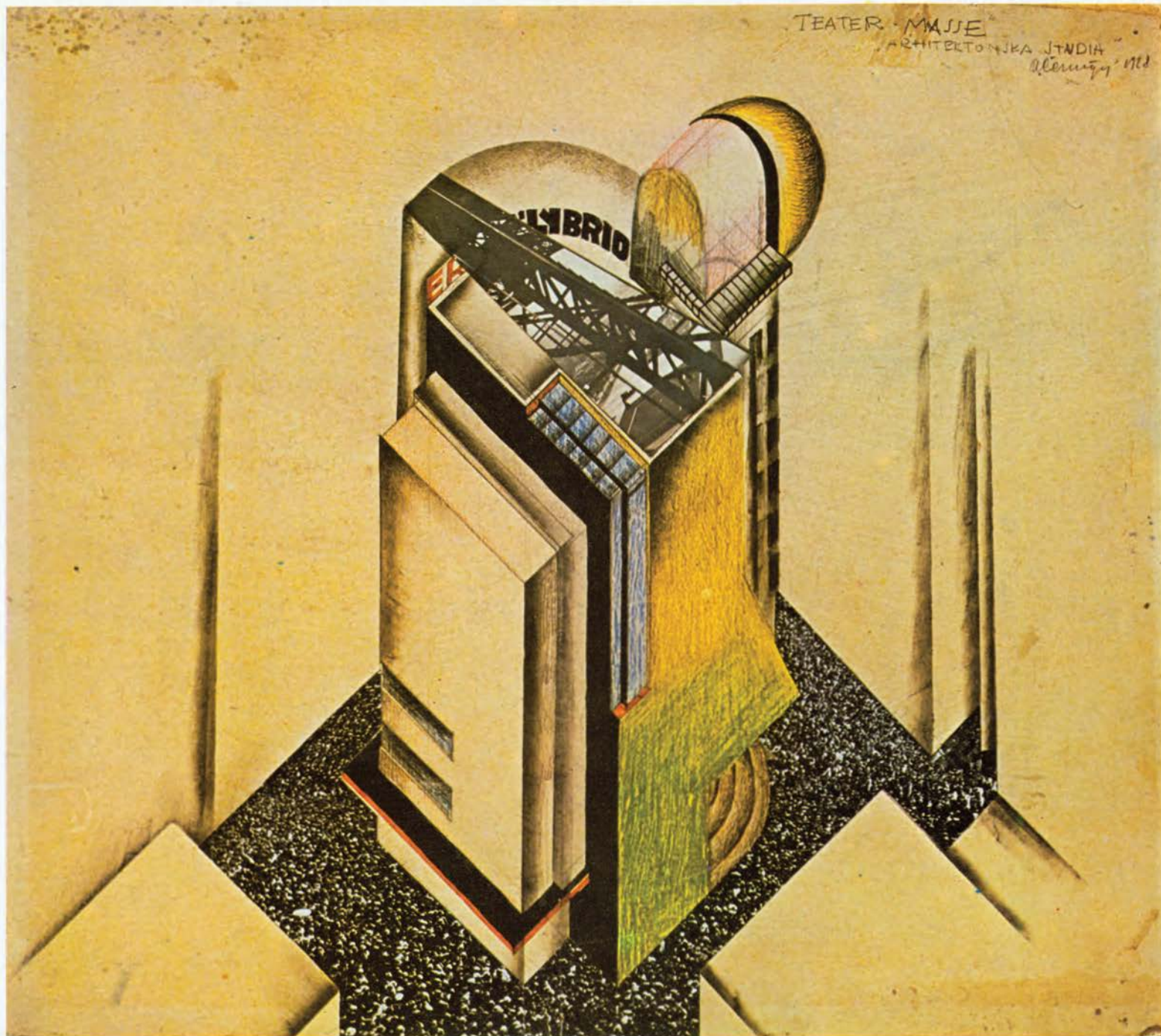
Scenski osnutek, 1926
Scenski osnutek, 1926
Abbozo scenico, 1926
Scenic design, 1926



Scenski osnutek, 1926
Scenski osnutek, 1926
Abbozo scenico, 1926
Scenic design, 1926

Arhitekt Rado Kregar, 1926
Arhitekt Rado Kregar, 1926
Architetto Rado Kregar, 1926
Architect Rado Kregar, 1926

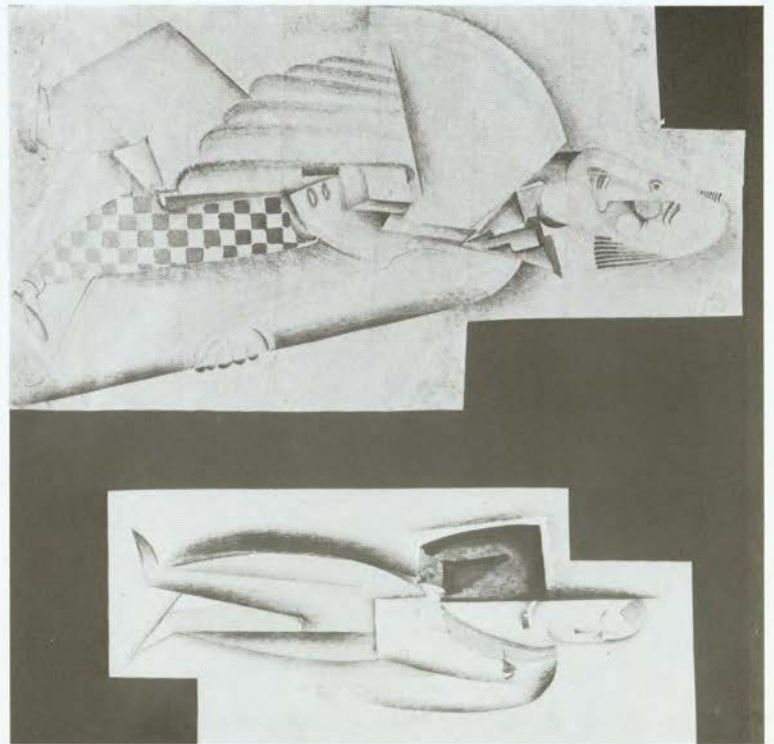
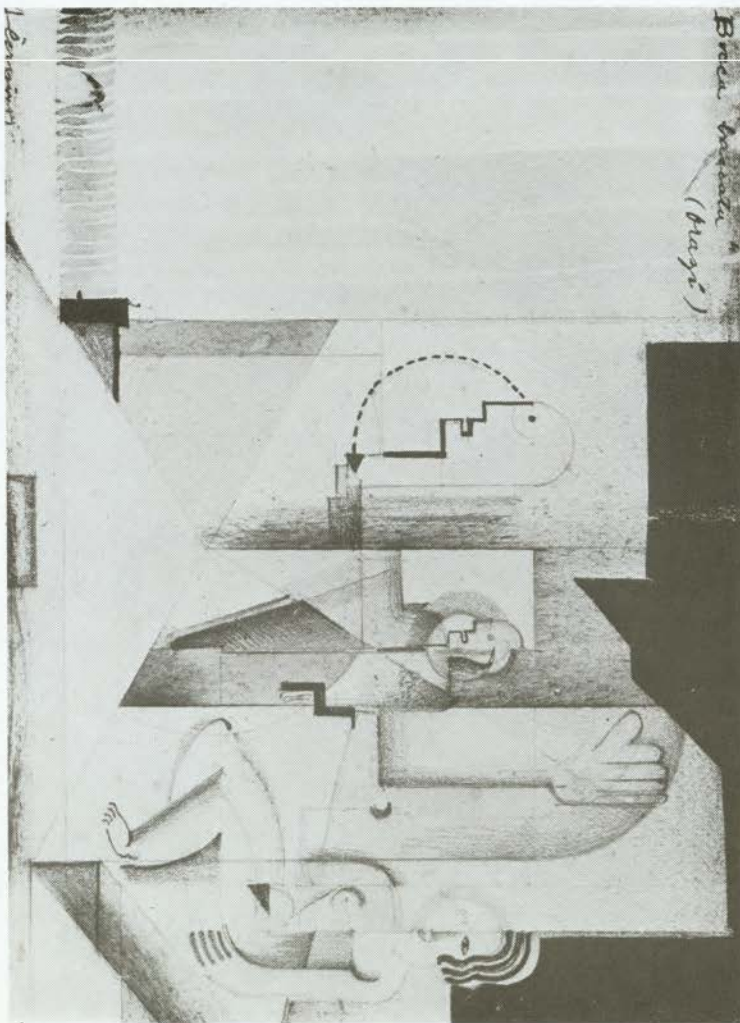




Teater-Masse, 1928
Teater-Masse, 1928
Teater-Masse, 1928
Teater-Masse, 1928

Kostumska osnutka, 1926
Osnuci kostima, 1926
2 disegni costumografici, 1926
Two costume designs, 1926

Scenski osnutek, 1926
Scenski osnutak, 1926
Abbozo scenico, 1926
Scenic design, 1926

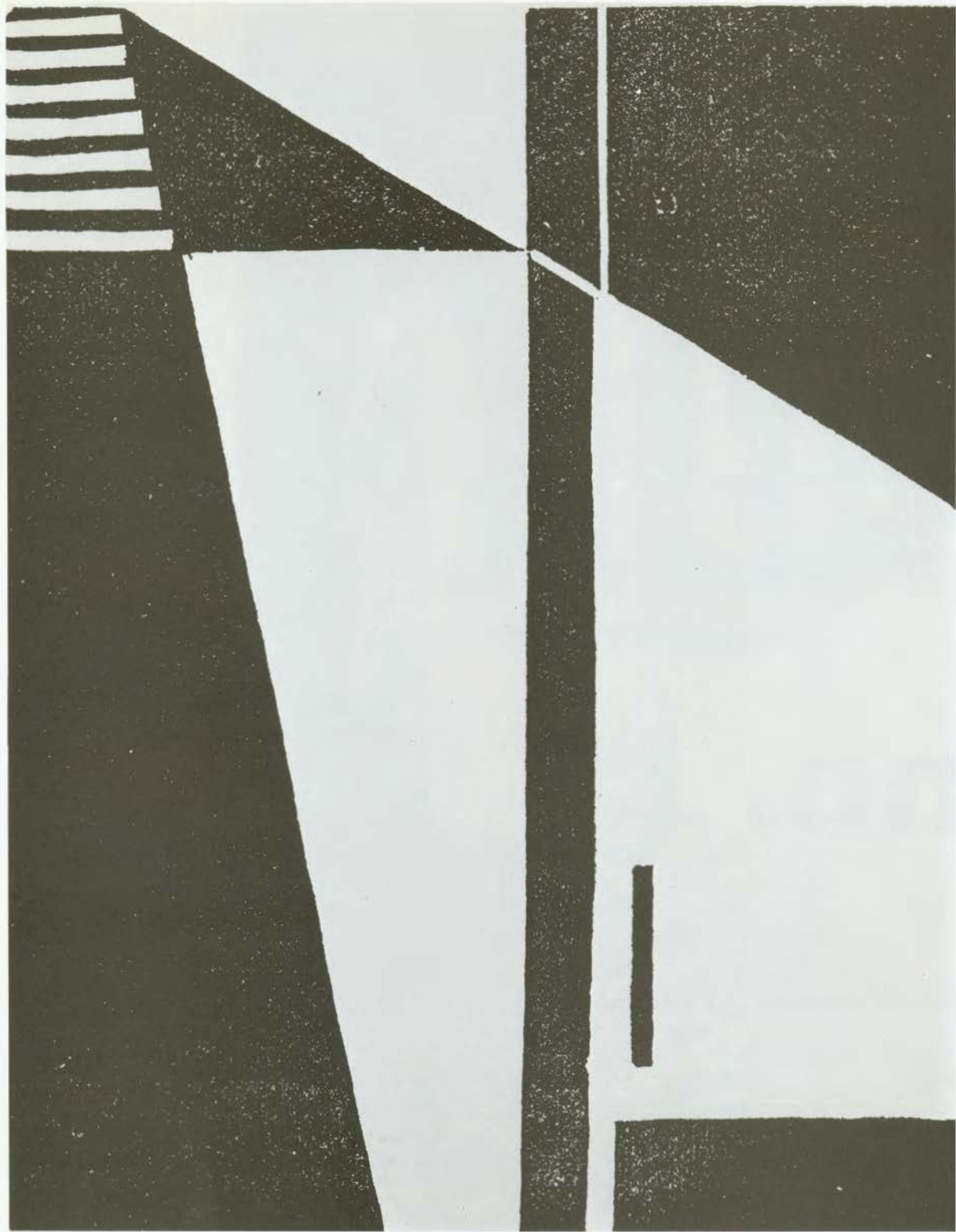




Pesnik Srečko Kosovel, 1926
Pesnik Srečko Kosovel, 1926
Poeta Srečko Kosovel, 1926
Poet Srečko Kosovel, 1926



Linorez, 1926
Linorez, 1926
Intaglio, 1926
Linocut, 1926



Linorez, 1926
Linorez, 1926
Intaglio, 1926
Linocut, 1926



Naslovnica revije Tank, 1927
Naslovna strana časopisa „Tank“, 1927
Frontespizio per la rivista Tank, 1927
Titel page for the review Tank, 1927

moj pozdrav!

živel tank, mednarodna revija za novo umetnost v ljubljani — v sloveniji!

za pokret, kateremu bo naša nova revija življenje in sila: za novo slovensko in mednarodno umetnost, volite in propagirajte vsi, ki živite v duhu časa.

slovenski mladi generaciji toplo = bojevito silo za borbo.

vsi proti stari umetnosti!

vsi proti staremu pojmovanju!

vsi proti stari malodušnosti!

vsi proti stari pasivnosti in degeneraciji!

živela nova umetnost = zidajoča!

" " " " = sintetična!

" " " " = kolektivna!

preko intimne meje naroda mora ogromna sila v svet, kjer se borba istotako razvija in zmaga.

tudi mi mladi slovenski pionirji moramo stegniti roko v smislu solidarnosti za novo bodočo se generacijo.

nova umetnost ni individualna.

" " " " luksusna.

" " " " tradicionalna.

nova umetnost je kolektivni izraz nove generacije.

" " " " lepota nove religije.

" " " " lepota " pravičnosti.

ne umetnost reklame

" " " " razstave

" " " " cerkve.

naša umetnost je stvarstvo duha!

naš tovariš, ki se bojuje v življenjski formi družbe, je junak duha!

zahtevamo odkritosrčnost, če tudi je nevarna.

" " " " bridkost, " " " " požrtvovalna.

" " " " ekspanzivnost, " " " " kaznjiva.

tank je glasilo našega stremljenja in borbe duha.

tank ni " kompromisa in afekcije.

tank je " resnice in borbe.

tank " " nove umetniške generacije.

tovarišu in voditelju novega pokreta ferdo delaku najlepšo

hyalo za trudapolno zmago!

živela revija tank!

" nova umetnost!

" mlada ljubljana!

trst 1. oktobra 1927.

tovariš prof. avgust černigoj, konstruktivist,

1/2 štev. tanka

prva štev. naše revije je dokument časa naše aktivnosti in stremljenja vse naše čuteče mladine, umetniki smo se združili, da stvorimo nov svet lepote — dobrote — pravičnosti. Toda naše stremljenje ni samo teoretično ali sentimentalno-individualno, naše novo stremljenje je **multiplikator** vsega obstoječega: vidljivega in čutiljivega bitnega momenta. ne da bi nas morda zadrževala kaka **intimnost** ali lokalne neprilike, pripravljeni smo na vsak moment, za **vsako borbo**.

arhitektura

sliko-kiparstvo

muzika-poezija

so glavni činitelji nove generacije.

evropa mora propasti vsled prenapetega egoizma

= = = = nezavednega individualizma

= = = = prostega terorizma.

naše stremljenje se začne, kjer se konča za vselej evropska dekadenca.

naš borec je absolutna moč

= = = prvo-kolektivni „jaz“.

mi se ne bojimo lokalne metafizike in neumno omejenih fraz intimnega jaza. naše stremljenje je in **mora biti**

revolucionarno in **ne** evolucionarno.

vzbudil se je v evropi nekaj **novcentizem** (pri latinčih), **ekspresijonizem** (pri anglo-saksoncih) = reakcija vsakega novega duha? zopet neke vrste **klasicizem**.

pazimo!

moramo preprečiti vsako takovrstno gibanje in ga apriorno uničiti. stara evropska kultura ne zna shajati s starimi poezijami, zato izoblikuje in dela novo poetično dobo iz starega kramarskega monumenta njihove tradicije, t. j. današnji **ekspresijonizem** = **novcentizem**. (v ljubljani že dalj časa opažamo neko vrsto forsirane arhitekture v plečnikovi ali vurnikovi šoli, ki jo imenujejo narodno arhitekturo, ima pa lahko izvor iz secesije. enako nahajamo v slikarstvu in kiparstvu: brata kralja, dolinarja in druge, ki naj poginejo v oni majhni filisterski ljubljani.)

zavedno se moramo boriti proti takim lokalizmom.

najmočnejši morajo zmagati.

vsi stari umotvori naj poginejo v galerijah in palačah, kjer nimajo druge funkcije, ko da se praše in časovno poginejo.

živela nova umetnost — brez galerije-muzeja in cerkve

= = = mora živeti, koristiti in služiti.

bodimo ponosni na naš novi pokret ter agitirajmo zanj, da dokažemo našo absolutno kvalitativno eksistenco.

zdravo prijatelj delak

prof. avgust černigoj - trst.



Gruppo costruttivista di Trieste.

Il gruppo presenta elementi del tutto nuovi all'ambiente locale, cosicché tutte le nuove forze d'arte vivono, combattono.

Nei attivisti arch. Carmelich Giorgio, prof. A. Černigoj, G. Vlah, E. Stepanich abbiamo per meta l'arte + oggetto = funzione cioè sintesi totale del movimento nello spazio. Di fronte alla vecchia concezione della pittura, scultura letteraria, la nostra attività tende a una nuova pittura **scultura assoluta** vibrazione di colore + spazio + tempo = forma, ovvero funzione per se stessa esistente e vitale-pura. Noi combattiamo a priori la forma dell'arte di riproduzione naturaistica o fantastica mistica, e l'attuale letteratura individualista dell'ultima generazione decadente.

La nostra attività consiste nel dare **oggetto al movimento** con il colore, materia e forma, perciò i nostri elementi sono puri — astratti.

La costruzione astratta esiste nella sua totale impronta per l'artista e per l'osservatore, ambedue devono estrarre ciò che è sensitività espressione prodotta dall'oggetto. Perciò la formazione degli oggetti esposti consiste di **materiali + colore + forma = assieme** tattile nel tempo e nello spazio, contribuendo con ciò lo stato sintetico = espressione vera e pura dell'Arte oggettiva (e non come per la pittura fino ad oggi „L'art pour l'art“ soggettivistica).

L'arte è distintamente il prodotto collettivo-multiplo = sintesi perfetta di tempo e spazio = contemporaneità.

Non più arte riproduttiva
figurativa

Bassi arte sintetica costruttiva
- oggettiva tattile
- utile collettiva.

Prof. A. ČERNIGOJ.

ELENCO

- | | | |
|-----|-------------------|--|
| 1. | Prof. A. Černigoj | Costruzione sintetica. |
| 2. | " | " " |
| 3. | " | " " |
| 4. | " | Forze organiche. |
| 5. | " | Ritratto. |
| 6. | " | Costruzione coloristica. |
| 7. | " | Architetture. (Palazzo delle legazioni a Ginevra, progetto). |
| 8. | " | Casa collettiva (progetto). |
| 9. | " | Clinica di provincia (progetto). |
| 10. | " | Studi scenodinamici. |
| 11. | Stepanich Edoardo | Costruz. dinamica spaziale. |
| 12. | " | " " |
| 13. | " | " Cromazioni figurative. |
| 14. | " | " " |
| 15. | " | " " |
| 16. | Vlah Giuseppe | Studio anatomico. |
| 17. | " | Natura viva |
| 18. | Carmelich Giorgio | Intersezazioni. |
| 19. | " | Scomposizioni. |
| 20. | " | Studio per balletto. |

Moj pozdrav! manifest, 1927

Moj pozdrav! manifest, 1927

Il mio saluto! manifest, 1927

My greeting! manifesto, 1927

1 1/2 štev. Tanka, manifest, 1927

1 1/2 br. Tanka, manifest, 1927

1 1/2 nr. Tank, manifesto, 1927

1 1/2 issue of Tank, manifesto, 1927

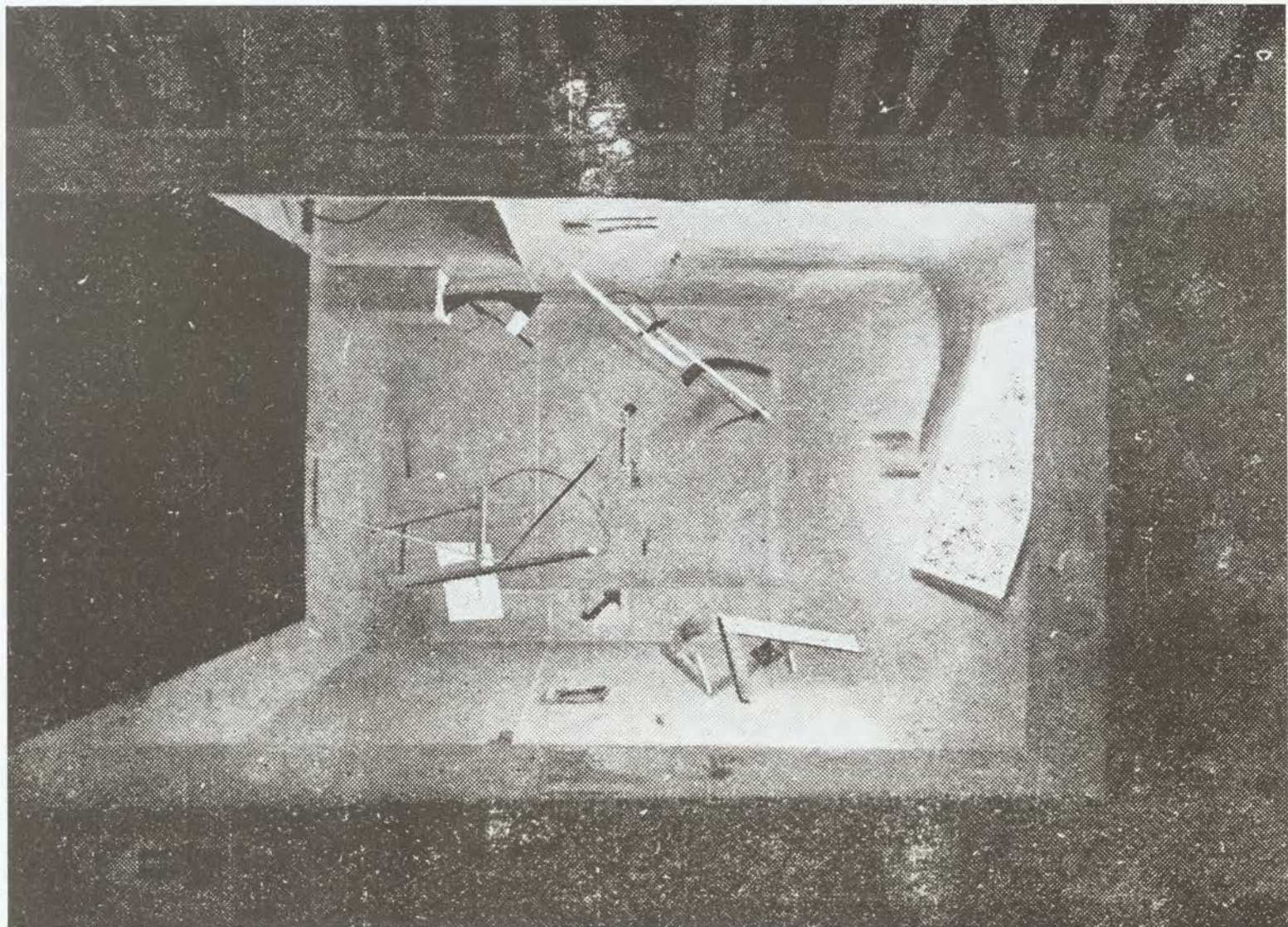
Tržaška konstruktivistična skupina, manifest 1927

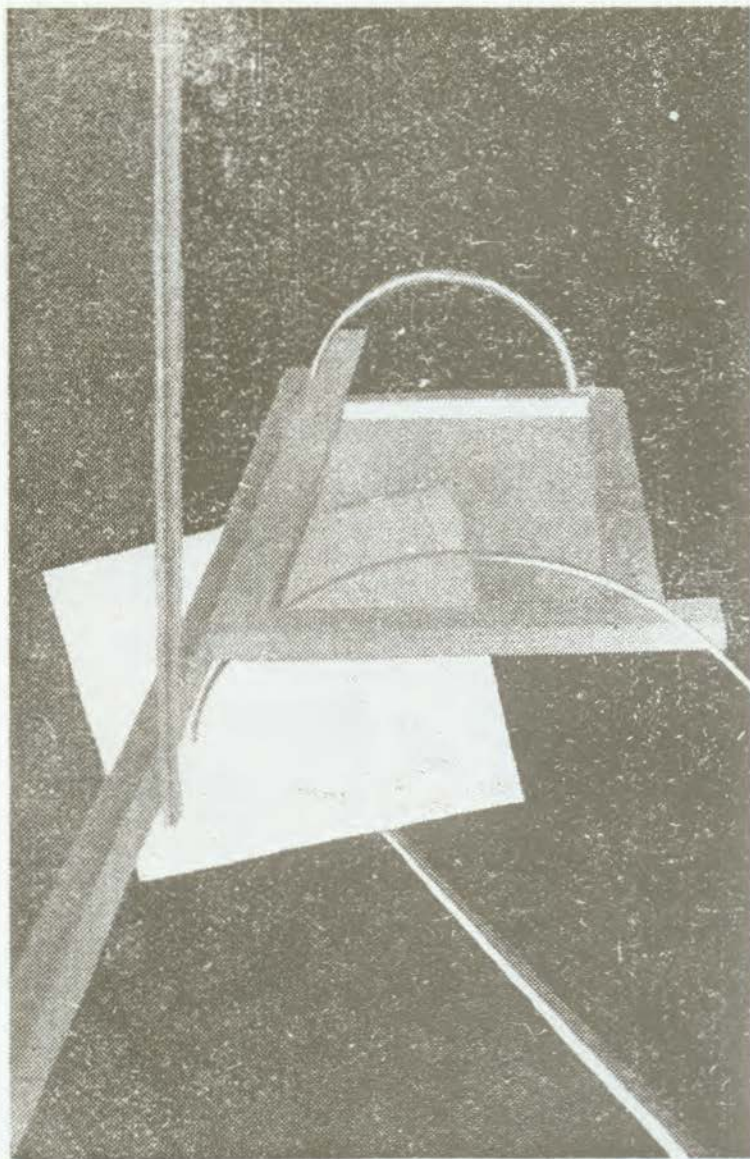
Grupa trščanskih konstruktivista, manifest 1927

Gruppo costruttivista di Trieste, manifesto 1927

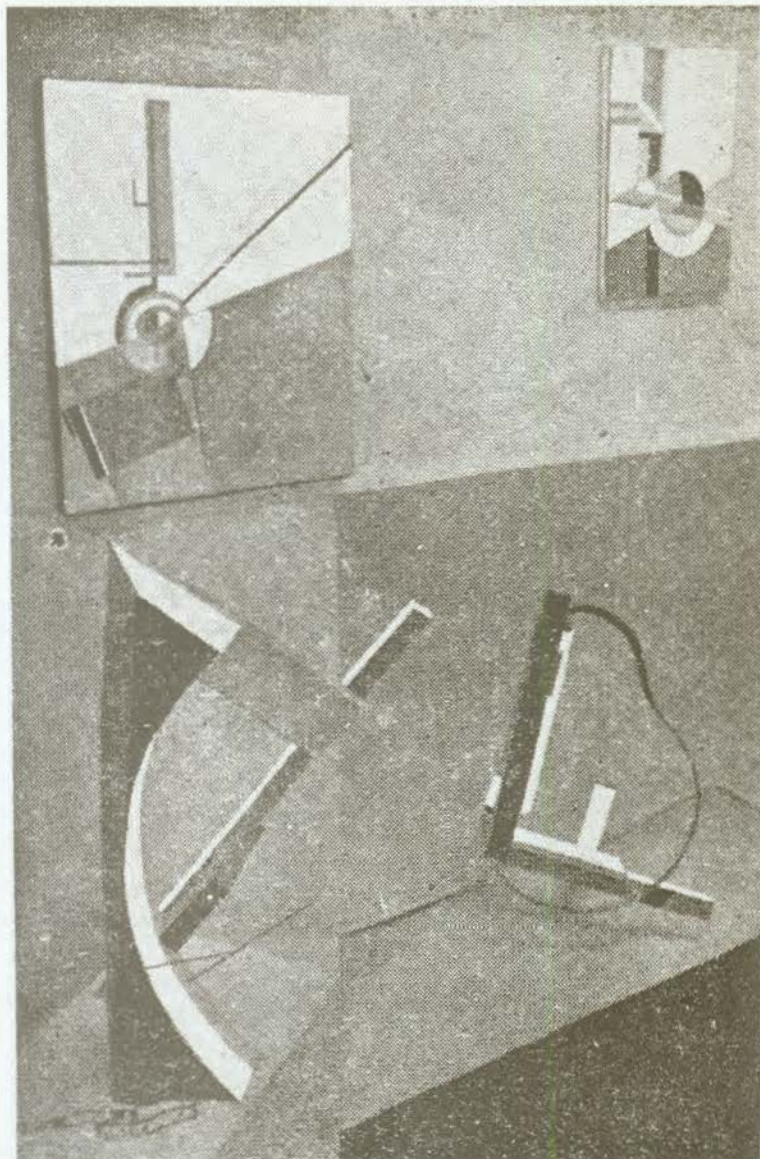
Gruppo costruttivista di Triesta, manifesto 1927

Konstruktivistična razstava v Trstu, 1927
Konstruktivistička izložba u Trstu, 1927
Esposizione costruttivista a Trieste, 1927
The constructivist exhibition in Trieste, 1927





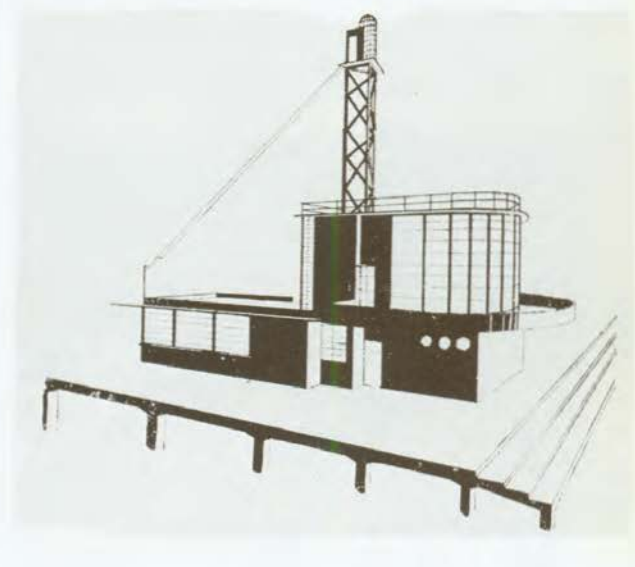
Edvard Stepančić: Dinamična prostorska konstrukcija, 1927
Edvard Stepančić: Dinamična prostorska konstrukcija, 1927
Edvard Stepančić: Costuzione dinamica spaziale, 1927
Edvard Stepančić: Dynamic Space Construction, 1927



Z razstave v Trstu, 1927
Sa izložbe u Trstu, 1927
Dal'esposizione di Trieste, 1927
From the exhibition in Trieste, 1927



Konstrukcija Ferdo Delak, 1927/28
Konstrukcija Ferdo Delak, 1927/28
Costruzione Ferdo Delak, 1927/28
Construction Ferdo Delak, 1927/28



Ivan Poljak: Arhitektonska študija, 1927

Ivan Poljak: Arhitektonska študija, 1927

Ivan Poljak: Studio architettonico, 1927

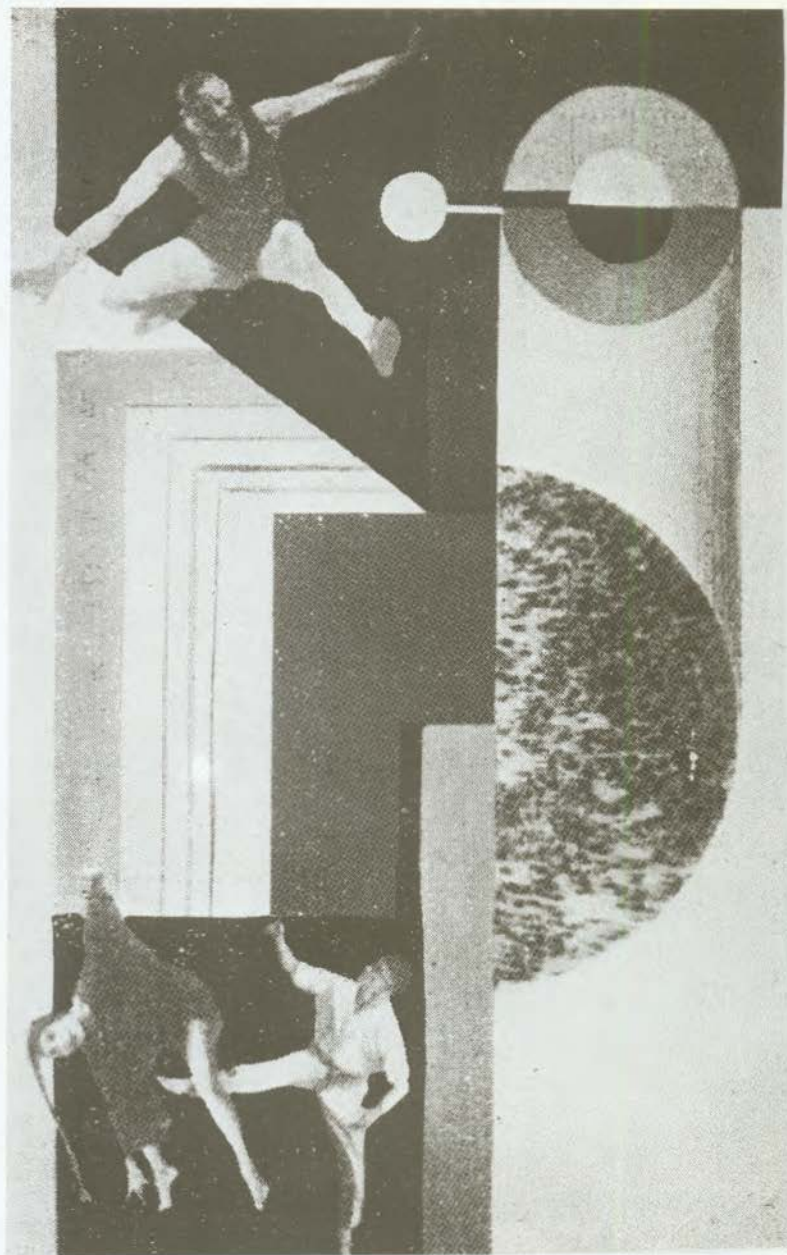
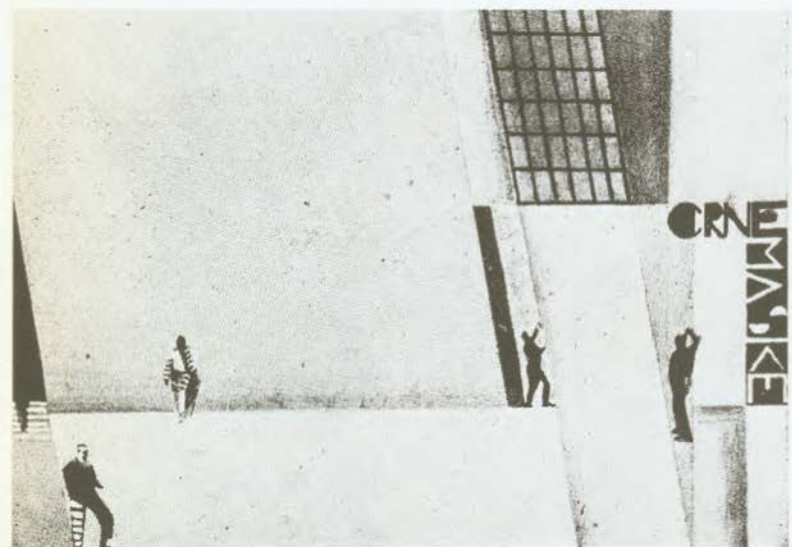
Ivan Poljak: Architectonic Study, 1927

Zorko Lah: Arhitektonska študija, 1927/28

Zorko Lah: Arhitektonska študija, 1927/28

Zorko Lah: Studio architectonico, 1927/28

Zorko Lah: Architectonic Study, 1927/28

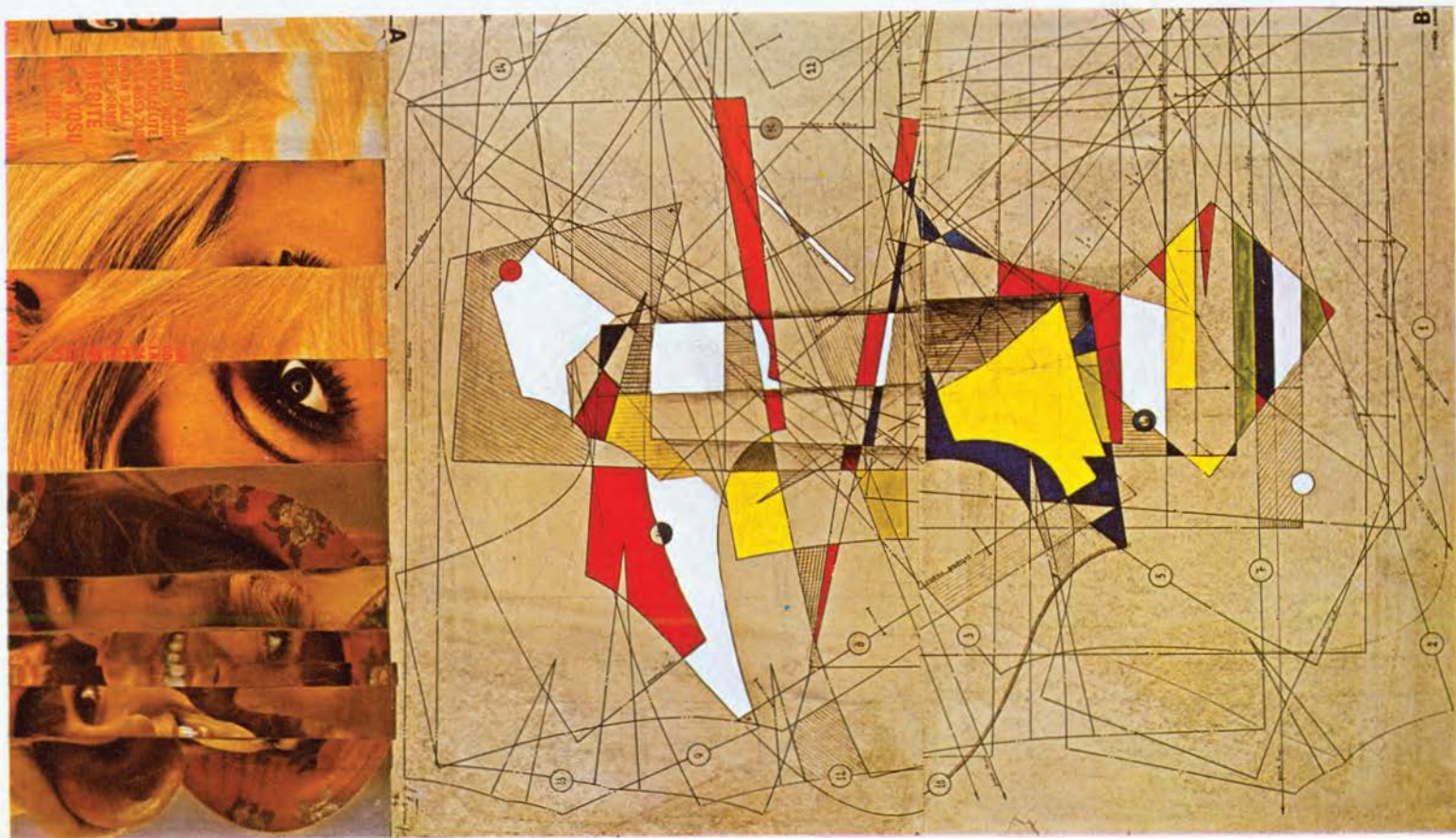


Edvard Stepančič: Scenski osnutek, 1928
Edvard Stepančič: Osnutek scenografije, 1928
Edvard Stepančič: Progetto scenografico, 1928
Edvard Stepančič: Design for the scenery, 1928

Edvard Stepančič: Linolej, 1927
Edvard Stepančič: Linolej, 1927
Edvard Stepančič: Linoleum, 1927
Edvard Stepančič: Linoleum, 1927

Edvard Stepančič: Scenska slika, 1927/28
Edvard Stepančič: Scenska slika, 1927/28
Edvard Stepančič: Quadro da scena, 1927/28
Edvard Stepančič: Scenic picture, 1927/28

Lepljenka na krojno polo, 1974
Lepljenica na tabak za krojenje, 1974
Collage su carta modello, 1974
Collage on pattern sheet, 1974

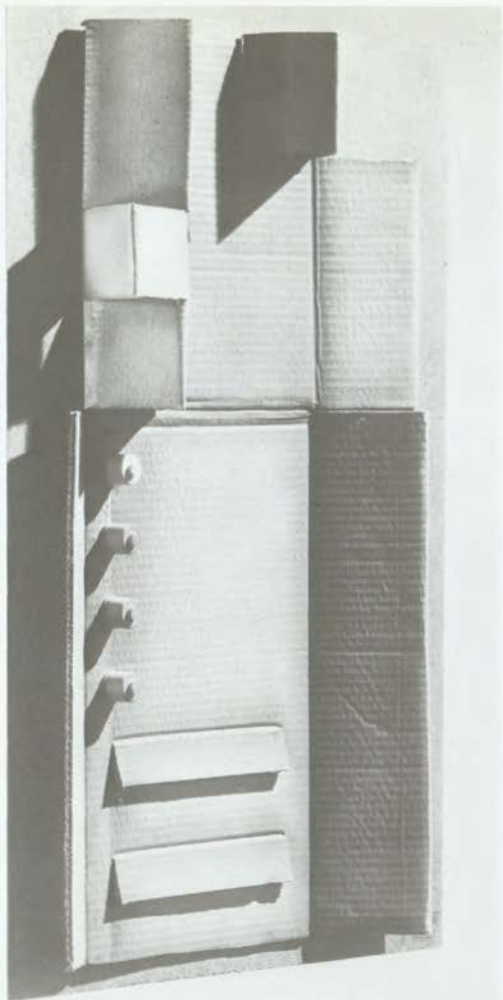




Laško, 1957
Laško, 1957
Laško, 1957
Laško, 1957

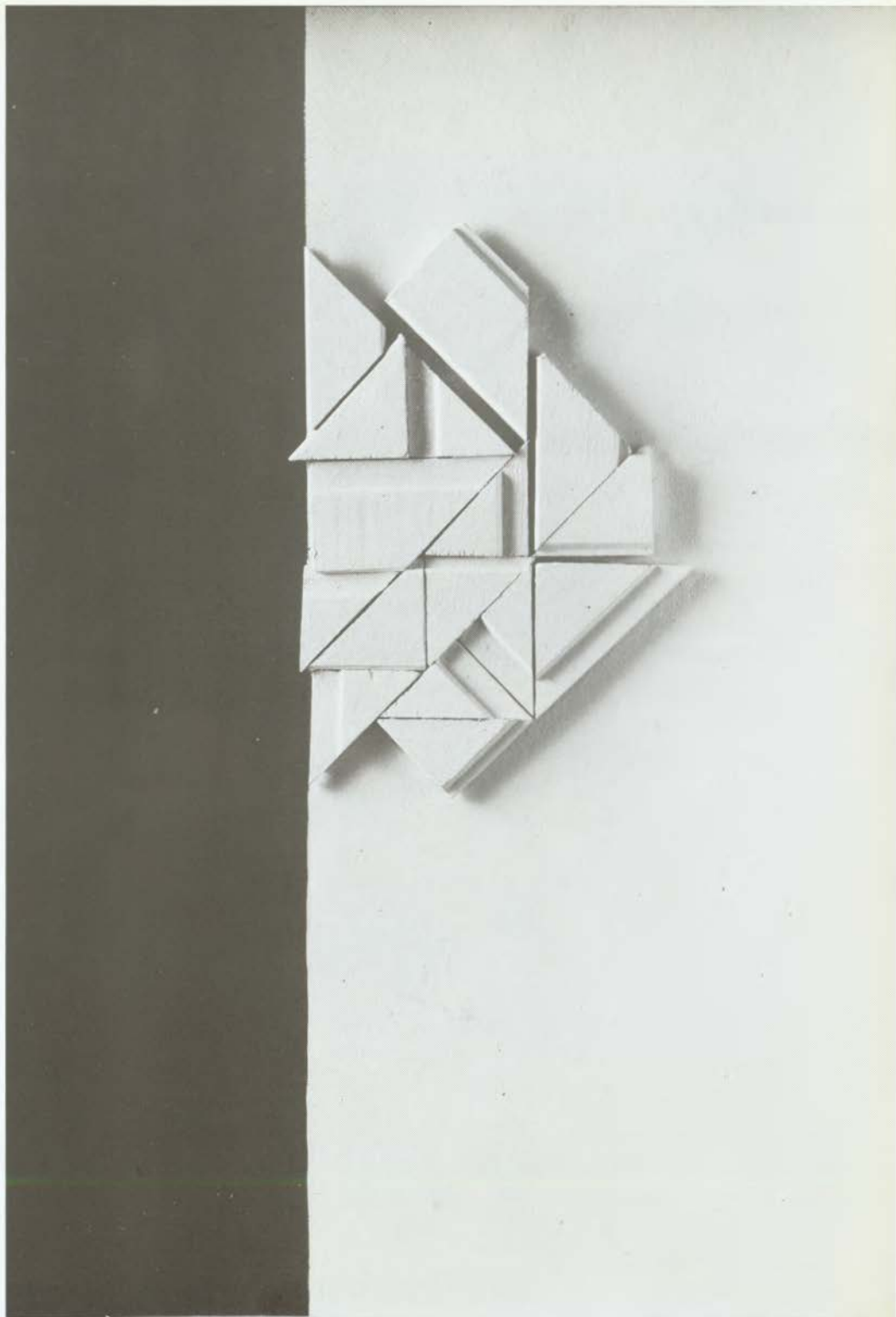


Laško, 1957
Laško, 1957
Laško, 1957
Laško, 1957



Belo—crno, 1973
Belo—crno, 1973
Bianco—nero, 1973
White and Black, 1973

Konstrukcija, 1972
Konstrukcija, 1972
Costruzione, 1972
Construction, 1972



Stvar, 1973
Stvar, 1973
Cosa, 1973
A Thing, 1973

