



AVGUST ČERVENÝ

galerije grada zagreba
41000 zagreb, jugoslavija
habdelićeva 2; p. p. 233

27.38.
galerija trena zagreba
biblioteka
inv. br. 3661



ZTT
EST

Izdalo Založništvo tržaškega tiska.

Peter Krečič **Avgust Černigoj**





AVGUST
ČERNIGOLJ

Avgust Černigoj

Peter Krečič

Pobuda Založništva tržaškega tiska za monografsko obdelavo umetnostne in življenjske poti Avgusta Černigoja je prišla, ne glede na umetnikovo osemdesetletnico, ki jo je praznoval avgusta leta 1978, o pravem času. Prav v zadnjih letih se nam je posrečilo osvetliti njegov najzgodnejši in, kot se je izkazalo, v novejši slovenski umetnosti gotovo najbolj revolucionaren prispevek – njegov konstruktivizem, ki ga je poskušal z veliko poguma, zanosa in predrzne retorike uveljaviti na Slovenskem v dvajsetih letih. Zasluga za to odkritje gre Mestnemu muzeju iz Idrije, ki je ob sodelovanju Arhitekturnega muzeja iz

Summary

1978 was the year of Avgust Černigoj's eightieth jubilee. An initiative, as is the publication of this monography, comes as part of the celebrations of his birth anniversary, but it also comes in recognition of his high artistic achievements which touched upon some of the essential moments in the development of our century's culture. During the last few years it has been possible to ascertain the full significance and the revolutionary impact of his earliest constructivist work. A closer critical analysis has brought to light his deep involvement, his personal contribution to constructivism, and the courage, determination and bold rhetoric with which the then young artist tried to impose his work and ideas both in Ljubljana and Trieste during the Twenties. A recent retrospective exhibition which presented, along with numerous originals, a number of reconstructions of the by now lost constructivist works, remains determinant for an in depth evaluation of Černigoj's work. It is by now clear that we can consider his first constructivist involvement as the source and as a key with which to read all of his subsequent activity.

1898 - 1916

Černigoj was born at St. Anna in Trieste on 24 August 1898. His father Maksimiljan was a dockworker in the city's harbour and originally came from Dobravlje in the Vipava valley. His mother, Maria Grgič was born in Padriče, on the

town's outskirts. Avgust was the second amongst seven children. After finishing his Elementary education in via Belvedere, he attended the Secondary grades in via Giotto. Later, he worked as an apprentice decorator, but was soon persuaded by his working master to enter the Professional School of Art in via Battisti. Between 1912 - 1916, Černigoj followed the courses in the decorative painting department and had, amongst others, Wostry as his teacher. His studies were granted by a scholarship endowed by the baroness Marenzi.

1916 - 1924

Černigoj spent the war years as an Austrian soldier. Drafted in 1916 he was first stationed at Gornja Radgona, then transferred to Škofja Loka, and met combat on the front line somewhere near the Romanian border where he remained until the end of the war. His first known drawings date back to the war years. Besides a solid craftsmanship they already show some stylistic affinity with the then incipient expressionism and can be compared with Božidar Jakac's dry points of the Prague period.

At war's end he returned to Trieste and continued painting and sculpting in a small classroom of the De Amicis school which he was allowed to use as a studio. To earn a living he worked in the shipyard. Soon after, on proposal of the School Authorities, the young Černigoj

Ljubljane pripravil obsežno retrospektivno razstavo s številnimi izvirniki iz tistih let in rekonstrukcijami izgubljenih konstruktivističnih objektov. Razstava je bila za ovrednotenje Černigojevega dela ključnega pomena. Izkazalo se je namreč, da je njegov prvi konstruktivizem v vsej širini pojma, ki mu je v pretežni meri sam na Slovenskem opredelil vsebino in meje, bistveno izhodišče, ključ za razumevanje vsega njegovega poznejšega delovanja.

In tu prihajamo do paradoksa, ki ga pričujoča monografija ni mogla prikriti. Černigojev zgodnji konstruktivizem, o katerem so celo strokovnjaki do nedavnega malo vedeli, saj so bili izvirniki domala izgubljeni, slikovna dokumentacija pa razpršena po nekaj revijah, nam je po tej raz-

stavi znan skoraj do nadrobnosti. Pač pa zastavlja še nekatera vprašanja pravzaprav njegov poznejši opus, ki je neprimerno bolje ohranjen in ki ga je Černigoj sproti in celo večkrat razstavljal. O njem je kritika tudi dovolj obsežno pisala. Najprej je tu vprašanje njegovih del, števila, hranišč, dokumentacije itd. Černigoj je namreč izjemno plodovit. Dela hitro, hitro riše, skicira, pa tudi zahtevnejše tehnike in razsežnosti površin, ki naj bi jih poslikal, mu ne jemljejo preveč časa. Tak je po naravi, impulziven; zamika ga določen učinek, izraz, ki mu kar se da hitro poskuša iznajti zadovoljivo formo. Zato se raje loteva vedno novih del, kjer načeto problematiko razvija, jo prekine z drugim delom ali domislico in se potem spet vrača k prejšnjim, včasih tudi čez leta.

Sommario

Nel 1978 Augusto Černigoj ha compiuto ottant'anni. Il pretesto per molte iniziative che gli sono state dedicate è legato a questa ricorrenza; ma costituivano esse anche il riconoscimento della sua vasta attività artistica, che ha toccato nel vivo momenti formali fondamentali per la cultura slovena e per quella europea. Nel corso di questi ultimi anni l'opera di Černigoj è stata oggetto, in numerose occasioni, di un'analisi critica sempre più ravvicinata, che ha rivelato gli aspetti rivoluzionari del suo discorso tematico di base, il suo personalissimo modulo costruttivista degli anni '20, quando il giovane artista cercò di imporre con grande coraggio, slancio e spregiudicatezza dei moduli espressivi allora inediti sia a Lubiana che a Trieste. Esistono ancora numerosi originali che risalgono a quel periodo e sono stati oggetto di una recente mostra retrospettiva, essendo integrati dalle ricostruzioni fedeli delle opere costruttiviste ormai perdute. Tutto l'insieme del quadro ambientale che se n'è ricavato ha dimostrato quanto importante fosse quel momento per l'inquadramento storico-critico di tutta l'opera successiva di Černigoj e per la comprensione stessa di tutta la sua lunga attività creativa.

1898 - 1916

Černigoj è nato il 24 agosto 1898 a Trieste, nel rione di S. Anna. Suo padre, Massimiliano Černigoj, lavorava al porto di Trieste come facchi-

no; proveniva da Dobravlje, nella Valle del Vipacco, la madre, Maria Grgič, era nativa di Padriciano. Augusto è stato il secondo di sette figli. Dopo la scuola elementare di via Belvedere egli ha frequentato quella Cittadina di via Giotto. Subito dopo cominciava a lavorare per "apprendere un mestiere", secondo un'allocuzione locale, si impiegò cioè da apprendista imbianchino, e fu proprio qui che il suo datore di lavoro lo spinse ad iscriversi alla Scuola Professionale d'Arte di via Battisti. Durante gli anni dal 1912 al 1916 Augusto Černigoj frequentò così la sezione di pittura decorativa di quella scuola che aveva Wostry come insegnante; ma continuò gli studi anche in seguito e questo gli fu possibile per aver ottenuto una borsa di studio della baronessa Marenzi.

1916 - 1924

Nell'anno 1916 in Europa c'è la guerra ed anche a Černigoj, come a tanti, giunge il richiamo nell'esercito austriaco. Ed egli ricorda ancora il primo raduno dei coscritti a Gornja Radgona, poi quello successivo a Škofja Loka, nell'attesa di essere mandato al fronte. Non andò tuttavia sulla linea italiana, ma al confine rumeno dove rimase fino alla fine di quel primo conflitto mondiale. Durante questo periodo, nei forzati momenti di inazione, egli cominciò ad elaborare i primi disegni a matita, ritratti ed esterni, i quali già denotano anche per la critica odierna un

Ko je našel tisto, kar ga je v določeni problematiki zanimalo, se loti pogostoma nekaj čisto novega. Pri takem načinu dela nastaja vrsta likovnih utrinkov v razponu od mojstrskih izdelkov do povprečnih del in včasih tudi ponesrečenih poskusov. Značilno je, da se tudi grafike loteva na isti način: ustvarjalna strast ga prevzema najbolj tedaj, ko jo ima v delu, ko obdeluje grafično ploščo. Potem napravi odtis, poskusi še nekajkrat, da dobi kar se da čist odtis in takrat je kreativni del procesa končan. Vse drugo ga ne zanima več, ne koliko grafik bi se dalo natisniti in še manj, kako bi se prodajale. Pri pregledovanju njegovih del sem le redko naletel na več kot pet odtisov iste plošče; njegove grafike so torej prejkone unikati. Iz istega razloga ni Černigoja nikdar posebno skr-

bela usoda njegovih del. Njegova zgodnja konstruktivistična dela so bila že zasnovana tako, da jih je po razstavi lahko odvrigel, saj mu je bil najpomembnejši koncept, ideja in provokacija. Poznejša dela, ki so nastajala v klasični slikarski, risarski in grafični maniri, pa so imela "trajnejši" značaj. Teh Černigoj ni zavrzel, a jih je zelo pogostoma prepuščal prijateljem, podaril ljudem iz okolice, ki ga je trenutno obdajala, pozabil v razstaviščih, kjer je razstavljal itn. V svojem tržaškem ateljeju v Ulici Torrebianca je tedaj le manjši del njegovega opusa, a celo ta šteje nekaj tisoč del: največ risb, akvarelov, grafik, manj oljnih slik in objektov. Če naj bom torej pošten pri obravnavanju tega izjemnega ustvarjalca in njegovega dela, moram uvodoma

began to teach drawing at the Gymnasium of Postojna. Here he produced a great number of paintings, sculptures and his first small expressionistically flavored engravings. His first contacts with the progressive elements of the Slovene national consciousness also date back to this period, these he absorbed with the wide open mindedness of an artist ready to exchange views and to dialogue with the rest of the world. In 1922 he qualified in Bologna as a Drawing and Art History teacher for the Secondary Schools. In the autumn of the same year, following the example of many Triestine artists, he left for München. For a while he attended the München Academy under professors Becker and Gundhal, but soon turned away from traditional subjects and started experimenting with collage. As a result his presence at the Academy became undesired. His try at the München Professional Art School had a similar conclusion. In these years he started collaborating with the youth-journal "Novi rod" and sent to its editor in Trieste Josip Ribičič several cover designs and many illustrations which were poetically inspired in the way of Klee's drawings.

The formal daring and the originality of his work were beyond the traditionally minded editor's ideals, it came to a quarrel after which the collaboration ended.

During his stay in München Černigoj got acquainted with Srečko Kosovel's sister and through her came into contact with this sensitive expressionist poet. Kosovel's revolutionary out-

looks as well as his social involvement were also the reason for which Černigoj decided to go to Ljubljana instead of returning to Trieste. Early in 1924 he was on the road again, this time heading stright for the Bauhaus in Weimar. His whole work has been tending in that direction, and after having seen an exhibition of Vassily Kandinsky at the Golz Gallery he became determined to attend the school. He followed the basic course which was under Kandinsky's direction and had as a teacher Laszlo Moholy - Nagy who introduced him to constructivism and to the many activities which took place in the other departments.

1924 - 1929

Upon his return to Ljubljana, he organized his first constructivist exhibition which took place in August 1924 in the city's Technical School. Černigoj exhibited architectural models, sculptures, Tatlinian "counter relieves", engine parts, the over-alls of an American worker, and posted revolutionary manifests. The daily press ignored the exhibition. This, in turn, had a conflagrating effect upon the artistic community which was at that time mainly expressionistically oriented. His art's revolutionary message which drew its basic elements from contemporary Russian artistic movements aroused the curiosity and gained consent among the young Left-oriented intellectuals. In the following year (July 1925) he

povedati, da sem pregledal in deloma popisal le glavnino (vsaj tako upam) Černigojevega opusa in da pišem le na osnovi tega, kar sem si ogledal. Pričujoča študija je potemtakem prvi poskus sintetične ocene Černigojevega delovanja, ki jo bo treba vsekakor izpopolnjevati in poglobljati. Prepričan sem namreč, da se nam bodo prav ob Černigoju, bolj kot pri kateremkoli slovenskem umetniku njegove generacije, pokazale prvine geneze moderne umetnosti v evropski razsežnosti, njenih miselnih izhodišč, njene drugačnosti v pojavljanju in funkciji glede na umetnost prejšnjih obdobj. Hkrati bo ob tem prihajala na dan Černigojeva osebnost, njegov nekonformizem, njegova iskrena spontana naprednost, ki je človekoljubna in demokratična,

ki pogumno in anarhično naivno prihaja na dan prek njegove umetniške izpovedi, oziroma prek njegovega odnosa do umetniškega ustvarjanja nasploh. Odlike Černigojeve osebnosti so odlike njegove umetnosti. Njegova borbenost se je pokazala ravno tedaj, ko je bila v umetnosti najbolj potrebna in v tem mu ni bil nihče enak. Če je kaj vrednega v Černigojevi umetnosti, je to iskrenost v izrazu, je nekonformistična umetnostna drža, ki nikdar ne računa z zahtevami umetnostnega tržišča in s pričakovani okolice. Vselej mu je bil pomembnejši določen umetnostni koncept, medtem ko je likovno izvedbo prepuščal svojemu talentu in trenutnim okoliščinam, včasih čisti improvizaciji. Njegova dela, tudi tista, ki so jim očitali pretiran racionalizem

tratto felice e una buona predisposizione all'analisi grafica. Lo stile, cui si apparentano i suoi primi tentativi, è quello del nascente espressionismo e ricorda i primi disegni e le incisioni di Božidar Jakac della fase praghese. Alla fine della guerra, tornato a Trieste, avendo trovato un lavoro al cantiere, non abbandonava la passione artistica dedicandosi alla ricerca figurativa, pittura, ma anche scultura, in una piccola aula della Scuola De Amicis. E accadde allora che su proposta del Provveditore agli Studi il giovane Černigoj cominciò ad insegnare disegno al Ginnasio di Postumia. Aveva ormai a disposizione del tempo per dedicarsi all'attività, che sentiva congeniale, e cominciò la sua vera opera di ricerca: risalgono a quel periodo un buon numero di dipinti, di lavori plastici, le prime ricerche sull'incisione grafica; ma anche, e sebbene egli sia rimasto allora e dopo sempre aperto a recepire tutte le suggestioni tematiche e culturali, è in quel periodo che matura completamente la sua coscienza nazionale slovena.

La vocazione di Černigoj è stata sempre quella del maestro, e così, pur nelle difficoltà esistenziali attraversate, egli curò tuttavia di perfezionare la sua professionalità anche in questo campo: così nel 1922 sosteneva a Bologna l'esame, che gli attribuiva il diritto di insegnare Disegno e Storia dell'Arte nelle Scuole Superiori. Spinto dallo stesso interesse e curiosità per i nuovi fermenti artistici, e imitando in ciò molti altri professori triestini e alcuni esponenti autorevoli della cultura locale, nell'autunno dello stesso anno

Černigoj si recava a Monaco di Baviera per conoscere i metodi e i temi sviluppati nell'ambito della famosa Accademia. Conobbe allora i professori Becker e Gundhal; ma già i suoi interessi divergevano dalla figurazione tradizionale, rendendolo scomodo all'Accademia; egli si rivolgeva alla Scuola Professionale d'Arte del capoluogo bavarese, dove, peraltro, la sua fortuna non si rivelò molto dissimile. E intanto aveva cominciato a collaborare con un giornale giovanile triestino, il "Novi rod", spedendo al direttore di esso, Josip Ribičič, varie bozze di copertina e numerose illustrazioni di sapore Kleeiano. Queste sue creazioni presentavano una spregiudicatezza formale e delle novità, non sempre facili da assumere in un ambiente tradizionale; egli finiva per litigare col direttore del periodico estinguendo così anche la sua collaborazione con esso. Ma a Monaco aveva incontrato la sorella di Srečko Kosovel, e attraverso ad essa, era venuto in contatto con il sensibilissimo poeta espressionista. L'impegno sociale e rivoluzionario del Kosovel e il fascino esercitato su di lui dal messaggio di quel giovane intellettuale portarono allora anche Černigoj a Lubiana, dove si trattenne senza ritornare a Trieste. All'inizio del 1924, Černigoj si recava nuovamente in Germania e questa volta a Weimar. Aveva già visto alla Galleria Golz una esposizione di Vasilij Kandinsky ed ora la sua curiosità lo spingeva a cercar di conoscere quella scuola, dove anche Kandinsky insegnava, e di cui tanto si discuteva: la "Bauhaus". Si trovò a frequentare il corso tenuto da Moholy-

(predvsem konstruktivistična pa tudi poznejša dela), so najprej konceptno dozorela in kažejo ponavadi zanesljivo potezo spretnega oblikovalca, niso pa vselej sistematični in do kraja preračunani, v sebi sklenjeni umetniški organizmi. O Černigoju lahko trdimo, da je na prvo mesto postavil koncept, uspešnost likovne izvedbe pa le "predpostavljaj", se pravi, da ni nikdar iskal uglajene lepote zaradi nje same. S tem se je uvrstil med umetnike, ki so gledali daleč v prihodnost. Velik del najaktualnejše umetnostne tvornosti sedanjega časa namreč dospeva z beleženjem obrobnih, drobnih sprememb in zasebnih, celo intimnih izsečkov iz umetnikovega življenja, brez želje po občeveljavnosti sporočenih doživetij na prelomno točko med "konceptom" in "iz-

delkom". Lepotnost je dosežena mimogrede ali je kar samoumevna. Černigojeva nenehna borba za eksistenco, njegov politični izgon iz Ljubljane, negotovo bivanje v Trstu med dvema vojnama, popotovanja od cerkve do cerkve, kjer slika med vojno, skromni zaslužki profesorja na slovenski gimnaziji in učiteljišču po vojni, skromna pokojnina itd. so tako tudi posledica njegovih umetniških pogledov, njegove razborite ustvarjalnosti. Res je doživel vrsto priznanj in med njimi je gotovo najbolj bleščeče Prešernova nagrada za življenjsko delo, ki jo je prejel leta 1976. Toda ta je prišla kot toliko drugih precej pozno in Černigoj, ki se ni nikdar rad pritoževal, je pred kamerami ljubljanske televizije tik pred podelitvijo nagrade z bridkostjo ugotavljal, da

exhibited once more in the Jakopič Pavilion in Ljubljana. With this exhibition he aimed to present in didactical terms the constructivist way towards a new art. The critics voiced their total disagreement. In autumn 1925, after he had been working as an assistant teacher at the Technical School for less than six months, he was forced to leave Ljubljana because some communist printed matter had been found in his mail. Back in Trieste he tried to found a school taking the Bauhaus as a reference point and got in touch with some young artists like Giorgio Carmelich and Emilio Mario Dolfi. Nothing came of the school, instead, Černigoj's studio – apartment, a basement located in via della Fornace, became a meeting place for many Slovene and Italian artists and intellectuals. These formed a nucleus which took part in 1927 at the "Mostra Sindacale" (an exhibition sponsored by the Trade Unions) under the heading of the "Triestine Constructivist Group". As the "School's" leader Černigoj pursued a very lively activity as an artist, as a writer of programmatic manifestos, and quite important, as a scenographer at the Slovene theater of S. Giacomo. He produced several constructivist scenes for this theater. These scene and costume designs have been preserved and now represent the only original works of Slovene constructivism. They evidence Černigoj's great inventivity and are comparable in quality with the constructivist works of Lisicki, Vesnin and Eizenstein. The presence of the Constructivist Group at the above mentio-

ned 1927 exhibition is worth being recalled since it succeeded in creating a total environment which functioned as an artistic whole and as an expression of a collective effort. His constructivist postulates at the time of this exhibition emphasized the force and actuality of abstraction. He conceived abstraction as a synthesis of internal activity, as a glimpse of that which is not visible. In this sense a constructivist work stresses the relativity of our perceptual experience in relation to time, space and light.

In realizing the difficulties which the traditionally trained audiences had in approaching constructivism, he tried to underscore its rational aspects, and proposed an approach based on feeling and sensation.

In autumn 1927 he began publishing his linocuts in the vanguard magazine "Tank" published in Ljubljana by his friend, editor and theater director, Ferdo Delak. It was mostly thanks to Delak if the work of the Slovene vanguard was exhibited in Berlin in 1928 on the occasion of Herwarth Walden's fiftieth anniversary. The January issue of his magazine "Der Sturm" reported the event and commented the exhibited works.

His marriage in Trieste with Doroteja Roter and the birth of his son Cezar in 1926 mark two important events in his personal life.

1929 - 1945

Towards 1929 Černigoj gradually turned away

žal prejema to nagrado v letih, ko more manj pri-
spevati, kot bi lahko, če bi jo bil prejel že prej.
Na dnu te njegove usode pa je nerazumevanje
včasih konkretnega dela, še pogosteje pa
konteksta, v katerem je delo nastalo, se pravi
Černigojevega odnosa do ustvarjalnega
postopka in logike, ki mu narekuje razmeroma
nagle prehode od ene smeri do druge in ki omo-
goča hkratno sožitje različnih umetnostnih prije-
mov. Najbolj drastično se je to pokazalo že z
njegovim prvim nastopom v Ljubljani, ko je pro-
pagiral konstruktivistično umetnost. Špelca Čo-
pič je pred leti zapisala (1): "Tu naletimo po-
novno na problem asimilacijskih možnosti in
zmožnosti slovenskega slikarskega in javnega
okolja, ki mu tudi najprepričevalnejše ideje ne pri-

neso novega, če niso podprte z enakovrednimi
ustvarjalnimi zgledi za slikarje in če ni vsaj ozek
krog občinstva dozorel, da jih sprejme. Pri še
vedno močni slikovni orientaciji slovenskega
okolja so bile konstruktivistične koncepcije ob-
sojane že vnaprej".

Nadrobnejše raziskave tega obdobja so pokaza-
le, da je imel Černigoj tedaj vsaj med mladimi le-
vičarji ozek krog, ki ga je sprejemal. Toda krog
tistih, ki jim je bil nevaren, je bil širši. Raztezal se
je tako na kulturno kot na politično področje.
Vendar se tudi tedaj, ko so minili najhujši časi
fašizma v Italiji, pa povojna leta, ko so se v Trstu
odpirala nova, svobodnejša obzorja, za Černigoja
v bistvu ni veliko spremenilo, četudi je dobil pri-
mernejšo zaposlitev. Imel je veliko razstav (kako

Nagy, nella sezione diretta da Kandinsky.

1924-1929

Nell'agosto del 1924 Augusto Černigoj allestì la
sua prima mostra costruttivista nella palestra
della Scuola Tecnica di Lubiana. Vi compariva-
no plastici architettonici, sculture, "controrilie-
vi" tatliniani, parti di macchine, la tuta di un o-
peraio americano; il tutto era corredato da slo-
gans rivoluzionari. La manifestazione non venne
neppure recensita dai quotidiani, ma ottenne il
consenso degli artisti, interessati a quell'epoca
delle nuove tematiche espressioniste; e il mes-
saggio d'arte rivoluzionaria, che traeva i suoi e-
lementi di base dai movimenti artistici russi, su-
scitò la curiosità e il consenso dei giovani intel-
lettuali di sinistra. Nel luglio dell'anno seguente,
1925, l'iniziativa veniva ripetuta nel Padiglione
Jakopič a Lubiana: nelle intenzioni si trattava di
una manifestazione didattico-espositiva tenden-
te all'affermazione degli schemi dialogici, propri
del movimento costruttivista, nell'ambito del di-
scorso letterario e artistico. Il silenzio della criti-
ca d'allora esprimeva chiaramente la chiusura
degli ambienti ufficiali di fronte ad una siffatta
proposta. Poco dopo Augusto Černigoj, che da
meno di un semestre lavorava da assistente
presso la Scuola Tecnica, doveva lasciare Lubia-
na, nell'autunno di quello stesso anno 1925, a
causa di alcune pubblicazioni comuniste trovate
in mezzo alla sua posta. Dalla città della Slove-
nia a Trieste. Pazientemente anche qui egli co-

mincia a proporre il nuovo discorso artistico, di
cui è diventato depositario: il suo riferimento è,
ormai, solo la Bauhaus. Si accompagnavano
con lui alcuni giovani tra i quali giova ricordare
Giorgio Carmelich ed Emilio Mario Dolfi. Non
venne fondata una vera e propria scuola, ma
nella sua casa, allora situata in uno scantinato di
via della Fornace, si trovavano molti intellettuali
triestini, sloveni e italiani, alcuni dei quali più tar-
di, nel 1927, avrebbero esposto le loro opere alla
Mostra Sindacale triestina sotto la denominazio-
ne di Gruppo Costruttivista. Černigoj partecipa
al movimento in maniera molteplice: egli rappre-
senta il caposcuola; è uno degli artisti che elabo-
ra inediti schemi figurativi; scrive testi di critica e
stende manifesti programmatici; lavora contem-
poraneamente, quale scenografo, con il Teatro
popolare sloveno di S. Giacomo. Il modulo cui
sono ispirate le sue soluzioni scenografiche è, e-
videntemente, costruttivista. Le bozze delle sce-
nografie e dei costumi sono state conservate e
rappresentano oggi praticamente le uniche ope-
re originali del costruttivismo sloveno. Esse te-
stimoniano la grandissima capacità inventiva di
Černigoj e regge ancora il paragone con le opere
costruttiviste di un Lisicki, di un Vesnin, di un
Ejzenstein. La partecipazione del gruppo co-
struttivista triestino alla mostra sindacale del
1927 è degna di essere ricordata per il fatto di
aver realizzato, nello spazio ad esso attribuito un
ambiente unitario che era pensato e come am-
biente e come opera collettiva. I postulati co-
struttivisti evidenziati allora da Černigoj giocava-

odmevne so bile denimo prve razstave tržaških umetnikov v Ljubljani v prvih povojnih letih!), kritika je bila naklonjena; nato javni nastopi v Ljubljani in Trstu, zunaj meja Italije in Jugoslavije, javna naročila...

Ni pa bilo tistega resničnega priznanja, ki tudi v današnjem času odmerja družbeno veljavo — ni bilo reprezentančnega naročila ali povabila; do nedavnega niti poštene retrospektivne razstave niti bogatejšega kataloga.

Šele na pragu njegove osemdesetletnice ga je počastilo mesto Trst z nekoliko bolj ambiciozno predstavitvijo v palači Costanzi (2). Leto pozneje mu je Mestni muzej iz Idrije ob sodelovanju Arhitekturnega muzeja iz Ljubljane priredil obsežno retrospektivo konstruktivističnih izvirnikov, re-

konstrukcij in novejših del, ki se navezujejo na njegova tovrstna izhodišča (3). Ob razstavi je izšel obsežen katalog s številnimi barvnimi in črno-belimi reprodukcijami, celotna prireditev s ponovitvami v Moderni galeriji v Ljubljani, v salonu Muzeja sodobne umetnosti v Beogradu, v Galeriji Meduza v Kopru pa je izzvala številne kritike in priložnostne zapise. V prvem navdušenju je neki novinar menil, da gre za dogodek desetletja. Černigojeva "najpomembnejša vrnitev v Ljubljano" (saj za Ljubljano mu je najbolj šlo, ko pa mu je nekoč pokazala tako nestrpen obraz) je terjala globlje vrednotenje njegovega prispevka k slovenskim zgodnjim avantgardizmom in razmerja do sočasnega evropskega dogajanja, predvsem pa odgovor na vprašanje,

from constructivism. Two years earlier he started collaborating with the architect Gustav Pulitzer, the owner of the STUARD (studio which specialized in ship and interior decorations).

This work did not significantly interfere with his artistic outlooks. It was the general European situation towards the end of the Twenties, when the vanguard movements began to dissolve almost everywhere that influenced Černigoj more decisively. While working for Pulitzer in the period between 1927 and 1937 he produced a series of large paintings and ship-interior decorations. He devoted himself almost entirely to oil painting, sculpture and photography. His works of the Thirties recall the artistic atmosphere which prevailed amongst the major Italian artists of the period from Carlo Carrà to Giorgio De Chirico - formally this means a return to order under the "valori plastici" ideals. Harbour scenes and still-lives tactically rendered with soft color shades become his new subject matter. He made a great number of crayon-drawings representing different views of Trieste, which he later transferred on lithographic stone and printed. The exact modulation in his painting which rigorously followed each object's contour, gradually loosened and turned to a quick, sketchy brush stroke in defining the essential color orchestration and the object's substance. A great many drawn and painted portraits, landscapes and female nudes are known from this period. His second son Theodor was born in 1936.

After breaking up with Pulitzer, he was again confronted with the problem of earning a living. In autumn 1937 he organized a larger exhibition of his oils and prints in Ljubljana hoping to obtain some painting commissions. His hopes were not deceived and he was given the opportunity to decorate and to paint several middle class homes in Ljubljana. Some portrait sculptures, a considerable graphic production and some ceramics evidence his continuous vitality and formal curiosity. His "Neorealism" — as far as it can be defined as such, since his figures in this period are frequently nearer to magic realism and decoration — is close in feeling to the painting of the young Slovene "poetic-realists" although he does not follow their technique. Towards the end of the Thirties he accentuated the trend towards magic realism — particularly in his graphic works.

Somewhere around 1940 Černigoj returned to Trieste and moved from his flat in via della Fornace to an attic apartment in via Torrebianca where he is still living. During the Second World War he mostly stayed away from Trieste. Starting in 1942, he frescoed several churches on the Adriatic Coast. He first painted the parish church at Drežnica working with Zoran Mušič, next came St. Anne's church at Grahovo in Baška Grapa. In that same year he frescoed the presbytery, the new wooden ceiling and the way of the Cross at Knežak. During 1944 he was still frescoing the presbytery and the nave of the parish church at Košana and finally, in 1945 he

ki ga je dal Stane Bernik v naslov svojega obsežnega razmišljanja ob idrijski razstavi: Černigojev konstruktivizem in mi (4). Če si namreč nekoliko pobliže ogledamo vabila, ki jih je prejemal Černigoj za sodelovanje na tej ali oni slikarski koloniji, na razstave doma in v svetu, opazimo, da so bila to malone vselej vabila prijateljev, dobrih znancev, ki jih je osvojil s svojo vedro naravo, s svojimi dovtipi, šele nato z umetnostjo. In tudi zadnji najtehtnejši retrospektivi sta bili delo njegovih prijateljev. Osrednje slovenske kulturne institucije so doslej pokazale malo zanimanja zanj. Vzroke za to bi lahko strnili v ugotovitvi, da sprva s svojo revolucionarno umetnostno držo ni bil po volji močno ekspresionistično obarvani kulturni klimi v Ljubljani (leve ideje, ki so

bile konstruktivizmu imanentne, niso šle v račun meščanskim politikom in ideologom) in je bil zato nenavadno hitro odpravljen in pozabljen. Po vojni s svojim zajedljivim svobodnjaštvom ni ustrežal ne socialistično-realističnemu tipu umetnika niti se pozneje ni znal udinjati umetnostnim poslovnežem in pristati na zakonitosti tržišča, proizvodne discipline itd. Če torej pogrešamo poglobljenih sodb o njegovi umetnosti, če so v pregledih novejšega slovenskega slikarstva in umetnosti na Primorskem in celo v enciklopedijah temeljni podatki o njegovem šolanju, delovanju v Ljubljani in Trstu dostikrat napačni, je to posledica vseh teh različno obarvanih predsodkov in zgodovinskih okoliščin. Med besedili, ki so poskušala prodreti globlje v

no attorno ad un duplice assunto: la forza di impatto dell'astrazione in quanto sintesi di una attività interiore, quasi un momento estetico delle cose invisibili; la relatività della percezione dell'opera in differenti condizioni di spazio, di tempo, di luce. E nella sua enunciazione teorica egli proponeva allora una lettura "sentimentale" della creazione costruttivista, considerando la difficoltà del grosso pubblico, educato su esempi artistici tradizionali, ad adattarsi a nuovi schemi tematici di ricerca. Nell'autunno del 1927 iniziava a pubblicare con periodicità le sue incisioni su linoleum nelle pagine della rivista d'avanguardia "Tank" edita a Lubiana dal suo amico regista Ferdo Delak. Ed è soprattutto merito di Delak se le creazioni dell'avanguardia slovena furono esposte a Berlino nell'anno 1928 in occasione del cinquantenario di Herwarth Walden, accompagnando la cosa con una conferenza illustrativa; e comparvero ampiamente documentate nel numero di gennaio della sua rivista "Der Sturm". Intanto Černigoj aveva sposato a Trieste nel 1926 la lubianese Doroteja Roter ed era nato nello stesso anno il primo figlio Cesare.

1929 - 1945

Verso il 1929 si concludeva il momento costruttivista di Augusto Černigoj. Due anni prima aveva cominciato a lavorare con l'architetto Gustavo Pulitzer, titolare dello studio per l'arredamento di navi ed edifici "STUARD" (Studio d'archi-

tettura e decorazione): questo rapporto di lavoro non intervenne nel definire l'evoluzione formale dell'arte di Černigoj, mentre più decisiva appare per lui la situazione generale europea, verso la fine degli anni venti, quando un po' dovunque cominciarono a tramontare i movimenti d'avanguardia. Il periodo che corre tra gli anni 1927 e 1937 rappresenta quindi un momento di interiorizzazione, di riflusso. Lavorando per Pulitzer, elabora una serie di grandi quadri e di decorazioni interne navali. Si applicava con continuità alla ricerca figurativa in pittura, in scultura e in fotografia; ma i dipinti attorno agli anni trenta ricordano temi e soluzioni artistiche, di cui in Italia i maggiori esponenti erano, in quegli anni, Carlo Carrà e Giorgio de Chirico. Černigoj subisce quel fascino prestigioso e, per lui, ciò rappresenta, dal lato formale, una ricerca nuova sui "valori plastici"; dal lato sostanziale, di un "ritorno all'ordine". I temi elaborati sono degli esterni, il porto, interni con nature morte; appaiono volumi tangibili e colori tenui. Numerosi sono anche i disegni a carboncino di vedute triestine, preparate per un successivo uso litografico. Il "ritorno" alla figurazione tradizionale era stato contrassegnato da un intervento accurato del colore, che aderiva perfettamente all'oggetto, ma, poco a poco, la esatta modulazione si trasfigura in un tratto veloce del pennello, più simile allo schizzo. Risalgono a questa epoca anche alcuni efficaci ritratti, disegnati e dipinti, ancora paesaggi e nudi femminili. Nel 1936 era nato l'altro figlio Teodoro.

fenomen Černigojeve umetnosti in spoznanja zaokroževati, naj na prvem mestu omenim kritični odziv na prvo konstruktivistično razstavo v Ljubljani, avtorja Staneta Meliharja (5). Ta tekst je namreč eden redkih zgledov pisanja kritika, ki ocenjuje umetnost iz formalnih in idejnih izhodišč, ki mu jih izdelki sami ponujajo, ki primerja razstavljenega dela z deli pobudnikov konstruktivizma po svetu in jih vidi zato v širšem umetnostnem kontekstu. Posebno mesto med tistimi, ki so opozarjali na Černigoja med njegovim prvim ljubljanskim nastopom in na poznejše konstruktivistično delovanje v Trstu, gre njegovemu prijatelju Ferdu Delaku. Še več, mlado revolucionarno gibanje je v teatru, kot si ga je zamišljal Delak, sprejemalo Černigojev konstruktivizem

pri oblikovanju scene in kostumov kot bistveni sestavni del mladega avantgardističnega gibanja med Slovenci. O njem je najprej pisal v reviji Mladina (6), posebno mesto pa mu je odmeril v avantgardistični reviji Tank (7), kjer je Černigoj objavil največ svojih zgodnjih linorezov in tri manifeste. Delaku gre naposled zasluga, da se je glas o slovenski mladi avantgardi zaslišal tudi zunaj naših meja. Izkoristil je poznanstvo s Herwarthom Waldenom, urednikom berlinske revije Der Sturm in ta je napolnil leta 1929 celo januarsko številko Sturma s predstavitvami mladih slovenskih ustvarjalcev, ki so po tem ali onem merilu sodili v Delakovo predstavo o slovenski avantgardi. Tako je skupaj s Heinzem Luedeckejem pisal o "revolucioniranju" slovenske umetnosti

decorated the presbytery and the nave of the church at Bač. This vast and remarkably qualitative effort includes most of Černigoj's pre-war themes from portraits, still-lives, and interior scenes, to landscapes which prevail. During the war years he slightly changed his stroke, his landscapes became brighter and formally livelier.

Immediately after the war he exhibited a large number of paintings in Trieste in viale XX settembre. He meant this exhibition to represent an artistic balance of the work done during the war. At that time he also got in touch with a group of artists from several places on the Adriatic Coast (later on only from Trieste). This group played a considerable role in opening up new artistic horizons for the artists in Slovenia during the early Fifties.

1945 - 1978

In 1946 Černigoj began to teach drawing first in the Slovene Scientific Gymnasium and later in the Slovene Institute for Elementary School teachers in Trieste. His teaching activity has strongly contributed to the formation of several young artists and intellectuals who at present form a solid group taking part in the cultural and political life of Trieste. He had been teaching in both schools for a very long period and stopped only in 1970.

Seascapes, views of the Slovene and Istrian

coasts as well as of the outskirts of Trieste predominate in his first post-war works. In the beginning of the Fifties he abandons his sketchy approach and replaces it with a more structured composition, this is particularly noticeable in his still-lives, interiors and figures. In 1949 and 1951 he published two collections of prints dedicated to Slovene poets and writers. Some of the prints in the latter already announces Černigoj's formal developments towards a geometrical sectioning of the plane. From a kind of neo-cubism in the style of which he produced some outstanding female figures reduced to their essential features and many still-lives and landscapes, Černigoj reached geometric abstraction and later on in the Sixties approached informal compositions. His pictorial and graphic basis remained essentially rational, and tended towards decoration more than to expression. During this period Černigoj's art becomes once more radical and almost raw, although his technique remains as perfect as always, lacking however the emotional component which was common to many of the Slovene representative of the informal art movement. Černigoj was more interested in a full pictorial effect rather than in literary extrapolations. In view of this standpoint he further intensified his pictorial method of applying a heavy impasto on the un-primed canvas. Soon, he began introducing "concrete objects" on to his canvas, such as strings, pots and photographs. These works date back to 1963. After a series of beautiful abstract prints on the

(8), Luedecke pa je posebej pisal o Černigoju in Delaku (9).

Omembe vredna je slikovna oprema člankov, saj so objave nekaterih del, predvsem Černigoja in Edvarda Stepančiča, edini dokazi, da so sploh kdaj obstajala.

Zdi se, da je bil Černigoj v Trstu sprejet s strani tiska bolj naklonjeno kot v Ljubljani. Na tako zadržanje tedaj delujočih piscev, kritikov, novinarjev in drugih je v precejšnji meri vplival izredno slab položaj Slovencev v fašistični Italiji, ki je silil ogroženo skupnost, da je strnila svoje vrste in ščitila osnovo svoje nacionalne zavesti — kulturno samobitnost. Černigojeva borbenost je bila potemtakem že sama po sebi potrebna, angažirujoča vrlina, ki so se je

domala vsi izobraženci dobro zavedali. Sam konstruktivizem pa med njimi ni našel peresa, ki bi se lahko po pronicljivosti merilo z Meliharjevim, niti propagatorskega, ki bi se po navdušenju lahko primerjalo z Delakovim. Tako se zvečine srečujemo le z naklonjenimi besedili, ki pa se redko spuščajo v globljo analizo Černigoje-Černigoja v okviru širšega pregleda slikarjev in kiparjev novejšega časa na Primorskem, ki ga je vega dela. V tem pogledu je tipična predstavitev napisal Albert Širok (10) za zbornik Luč leta 1928. Černigoj se je razmeroma dobro predstavil sam z vrsto člankov o lastnem delu v Trstu (11), s pisanjem propagandističnih besedil za novo umetnost, s kritikami in poročili ter manifesti. Čeprav se je izražal precej nejasno, kar je šlo do-

Dopo la rottura del rapporto di lavoro con l'architetto Pulitzer, Černigoj era intanto rimasto di nuovo privo di un vero lavoro, e, nell'autunno del 1937 era tornato a Lubiana. Colà aveva organizzato una sua esposizione con lo scopo di procurarsi delle committenze per dipinti più grandi. Una ricerca che non andò delusa ed egli firmò allora numerose decorazioni per interni ed esterni di case borghesi del capoluogo sloveno. La sua ricerca formale non conosce sosta e ne sono testimonianza i lavori di pittura tradizionale — sul tema del modellamento del capo — la cospicua produzione grafica, le prove con la ceramica. Il suo "neorealismo", nella misura in cui può essere definito tale, poichè tutte queste immagini sono spesso più vicine al realismo magico e alla decorazione, si apparenta spiritualmente alla pittura, alle tematiche dei giovani artisti sloveni appartenenti alla corrente del realismo pittorico-poetico, sebbene se ne discosti nella tecnica. Ma questo orientamento gioca un ruolo sempre più preponderante ed egli si uniforma ai concetti del realismo magico verso la fine degli anni trenta, e ciò appare con particolare evidenza specie se si riguarda, come traiettoria di indagine, alla sua produzione grafica.

Nel 1940 circa, Černigoj tornato a Trieste, aveva traslocato dalla precedente abitazione di via della Fornace, a quella di via Torrebianca n. 19, dove tuttora vive. Ma durante il periodo della seconda guerra mondiale egli resta quasi sempre lontano da Trieste. Attorno all'anno 1942 egli riusciva a procurarsi alcuni contratti per affre-

scare alcune chiese del Litorale. Iniziava con la chiesa parrocchiale di Drežnica, quando con lui lavorò Zoran Mušič. Poi era la volta della chiesa di S. Anna a Grahovo in Baška grapa. Nello stesso anno affrescava il presbiterio, il nuovo soffitto ligneo e la Via Crucis a Knežak. Durante l'anno 1944 lavorava ancora all'affresco del presbiterio nella chiesa parrocchiale di Košana e, infine, nel 1945 decorava il presbiterio e la navata della chiesa di Bač. Era stata una attività piuttosto vasta, il cui livello artistico si rivelò assai notevole: in quelle figurazioni Černigoj inserì tutti i motivi già trattati prima della guerra, il ritratto, l'interno, la natura morta, il paesaggio. In questi anni il suo tratto cambia, i paesaggi diventano più chiari, più liberi nella forma.

Quello, che può essere definito il consuntivo artistico di quegli anni di ricerca, venne presentato in un'ampia rassegna di opere a Trieste nell'immediato dopoguerra nella Galleria d'arte di viale XX settembre. Durante questo periodo egli entrava in contatto con un gruppo di artisti del Litorale, più tardi soltanto triestini, ai quali va attribuito il merito, all'inizio degli anni cinquanta, di aver aperto nuove prospettive artistiche all'arte della Slovenia.

1945 - 1978

Nel 1946 Černigoj otteneva l'incarico di insegnante di Disegno presso il Liceo Scientifico Statale Sloveno di Trieste; più tardi gli veniva

stokrat na račun modnega avantgardističnega besednjaka, je v glavnih potezah dobro razložil bistvene ravni svojega delovanja.

V povojnem času se je o Černigoju dosti pisalo, saj ni bilo razstave (in teh je bilo dosti tako v Trstu kakor v Ljubljani in drugod), ki je ne bi spremljala vrsta zapisov. Prvi bolj zaokrožen pogled na Černigoja v okviru novejšje tržaške slikarske kulture je napisal Francè Stelè v knjigi *Umetnost v Primorju* (12). Iz besedila, ki Černigojevo delo sicer pozitivno vrednoti, pa je vendarle čutiti nekdanje nezaupanje Steleta – kritika, ki je bil ob njegovih konstruktivističnih nastopih na strani ekspresionistov. Njegov neuspeh kaj preprosto razlaga s tem, da za konstruktivizem pač ni bilo pogojev.

theme of organic and geometric structures, his graphic work undergoes a similar change. His first "collage" prints belong to this period: he simply prints his woodcuts or linocuts directly on a color reproduction taken from some magazine or journal. After 1965 he introduced a geometrical scheme to the informal art "chaos" and also added some first pop-art components which quickly led him back to the discovery of the object as an artistic entity. These works certainly brought him close to his constructivist beginnings; however he had no intention of reconstructing his earlier works, but aimed towards producing new ones reflecting the spirit of the current age. He also took-up Duchamp's "ready made", but in a very personal way, that is integrating his own initial vanguard experiences with new artistic approaches, particularly on the color level.

At the age of seventy Černigoj was deeply involved with contemporary problems. He expressed his view – points on these matters brilliantly and at the same time sarcastically, in a series of collages which he went on producing from the mid – Sixties to the mid – Seventies. The same optimistic approach to the vital human values inspired two films on the artist and his art, produced respectively by Aljoša Žerjal and Rado Štrukelj (1968).

After a short attempt in running a private school in a small room in via Piccolomini, he organized his activities from 1971 onwards in the following way: from summer to spring he works

Ne da bi se spuščal v problematiko konstruktivizma, ki mu prejkone ni bila znana, je Fran Šijanec v svoji knjigi *Sodobna slovenska likovna umetnost* (13) posvetil precej prostora Černigojevi pokonstruktivistični dejavnosti. Njegovo razmišljanje o stiku dveh kultur in o Černigojevem nagnjenju k dekorativnemu je dragoceno in nedvomno nakazuje eno bistvenih vprašanj ne le Černigojeve, marveč velikega dela tržaške likovne ustvarjalnosti.

Černigojeva sedemdesetletnica leta 1968 je vzbudila precejšnje zanimanje zanj, ne nazadnje zato, ker so se v slovenski umetnosti močno uveljavljala stališča novega konstruktivizma. Ta so vsaj med teoretiki vzbujala radovednost, kaj neki je vsebovala prva Černigojeva

in his studio devoting himself mainly to graphics. In the summer he joins groups of artists and exchanges experiences with them. Beginning with the second half of the Seventies a new period appears on his artistic horizon. He slowly passes from geometric to abstract organic forms floating in mid-air.

He also turns away from "concrete objects" and goes back to painting. This is partially due to a car accident in 1975 and for the consequent hospitalization in 1977. During his stay in the hospital he observes the surroundings and draws the sick and the dying producing a beautiful series of drawings which recall the late works of Matisse and Picasso. Thus, after the stormy period of his collages and objects he seems to be going through a period of relative quiet. There are signs, however, that although he is already eighty, this might still be only a transition period.

In conclusion, Černigoj's enduring attachment to the collage technique should be pointed out. A collage always meant more to him than just an image made-up of multicolored bits of paper. He has been able to shape it into a construction, a precious object, a structured environment – or even into his spiritual image. Such combinations of heterogeneous elements had become the dynamic structure behind his continuously renewing activity. It has become the constant in Černigoj's work: a non-conformist structure always open to accept with interest any artistic and human standhold. Avgust Černigoj actually

inačica konstruktivizma. Povečano zanimanje je dalo sicer nekaj zanimivih prispevkov o Černigoju, ni pa nič bolj razkrilo tega bistvenega poglavja v njegovem delu in življenju. Med zapisi, ki so nastali ob njegovi sedemdesetletnici, oziroma ob razstavah, ki jih je imel tisto leto, se velja ozreti na razmišljanje Emila Smoleta ob Černigojevi razstavi grafik v novogoriškem Klubu mladih (14). Smole vidi v Černigoju umetnika, ki je prinašal ne le vedno nove ideje, marveč predvsem tiste, ki so "omogočale slovenski umetnosti predreti okvir zaprtosti in jo vključiti v svetovno umetnostno dogajanje". Pomembno je opozoril na Černigoja pedagoga: "Tu gre za dve pomembni dejstvi: prvič za vpliv, ki ga je Černigojeva umetnost imela v razvoju u-

metniškega izpovedovanja tržaških slikarjev in drugič za vpliv, ki ga je tržaška umetniška skupina imela na oblikovanje celotne slovenske umetnosti po drugi svetovni vojni".

V tem obdobju je doživel Černigoj še en poskus celostnega orisa svoje umetnosti. Janez Mesešnel (15) je poskušal ob petdeseti obletnici njegovega delovanja speti prvi konstruktivizem z njegovim drugim konstruktivizmom prek najpoglavitejših usmeritvenih premen, ki jih je umetnik v svojem razvoju prešel. V tem sestavku se prvič pojavi misel, da je bil Černigoj, pravzaprav vseskozi konstruktivist, kljub prekinitvam z različnimi, ožje slikarskimi eksperimenti, konstruktivist v pomenu ustvarjalne metode in odnosa do umetniškega ustvarjanja, ne v ož-

attribuito lo stesso incarico anche presso l'Istituto Magistrale Sloveno. La sua attività pedagogica ha rappresentato un fattore di notevole importanza nella formazione culturale di numerosi giovani artisti e intellettuali, i quali costituiscono oggi un solido nucleo nella vita culturale e politica triestina. Questa "azione parallela" di magistero egli ha portato molto a lungo nel tempo, giungendo a concluderla nel 1970.

Per quanto riguarda le sue opere del primo dopoguerra, va detto che sono caratterizzate soprattutto da visioni di esterni, marine, inquadrature della costa slovena e istriana, dintorni di Trieste. La rappresentazione schematica dove il tratto si riduceva allo schizzo, viene sostituita, all'inizio degli anni cinquanta, da una costruzione più corposa nella massa cromatica, specie nelle nature morte, negli interni in genere, nella figura, nei ritratti. Nel 1949 e nel 1951 aveva pubblicato due cartelle di grafica dedicate rispettivamente ai Poeti e ai Narratori Sloveni e a una serie di incisioni su legno. La seconda serie indicava già alcune linee evolutive del processo in atto nella figurazione di Černigoj. Il senso della suddivisione geometrica interviene infatti prima nella superficie grafica, più tardi sottende anche a quella pittorica: da una specie di neocubismo, che ci ha dato alcune pregevoli figure di donna essenzializzate, ma anche numerose nature morte e paesaggi, si passava, durante gli anni sessanta, all'astrazione geometrica e, finalmente, all'informale. La sua base pittorica e grafica è essenzialmente razionale, tendente di

più al decorativo che non all'espressivo. In questa fase la rappresentazione di Černigoj diventa molto radicale, quasi grezza, tecnicamente perfetta, come sempre, eppure priva di quella componente sentimentale, la quale è caratteristica di molti altri esponenti sloveni della corrente informale. Ma a Černigoj non interessa l'approfondimento letterario, quanto piuttosto il pieno effetto pittorico. In questo senso egli continua a graduare la sua costruzione figurativa con una pennellata pesante svolta spesso direttamente a contatto della tela greggia. Ben presto inserisce nei suoi quadri anche singoli "oggetti concreti" come funi, reti, fotografie. Si può fissare attorno all'anno 1963 la data di questo approdo tematico.

Dopo una serie di bellissime stampe ispirate da strutture figurative e geometriche, cambia ora anche la sua grafica. Appartengono a questo periodo i suoi primi calchi: egli stampava le matrici di linoleum o di legno sulle fotografie a colori tratte da riviste. Dopo il 1965 Černigoj sottomette il "caos" informale, corredato da integrazioni "pop", allo schema geometrico, ma il suo sviluppo successivo lo conduce ad una nuova ripresa dell'"oggetto".

Queste opere ricordano certamente la sua precedente attività costruttivista, ma non gli interessa ricostruire gli oggetti del passato, bensì pervenire a nuove creazioni, che rispondano meglio allo spirito dei tempi. C'è una rivisitazione del "ready made" di Duchamp, ma sempre in termini personalissimi, integrando proprie e-

jem "slogovnem" pomenu. Černigojev učenec z gimnazije, arhitekt Boris Podreka (16) si je le nekaj prej postavil vprašanje: "Černigojeva 'eklektična' metoda?" in se podobno kot Mese-snel v zadnji konsekvenci zavzel za ponovno ovrednotenje celotnega Černigojevega opusa. Še mnogo bolj drastično je postavil to zahtevo drugi Černigojev učenec, slikar Edvard Zajec (17) v kritični oceni pisanja Antona Ocvirka v u-vodu k Integralom (18). Postalo je očitno, da bo mlajša generacija, neobremenjena s pogledi in spori Černigojevih sodobnikov, bolj objektivno in z nekaterimi sočasnimi umetnostnimi izkušnjami (konceptualistični vidiki) lažje opravila to prevrednotenje prispevka prve slovenske avant-garde. Kmalu po izidu Integralov in po prvih ko-

rakih novega konstruktivizma na Slovenskem ob koncu šestdesetih let, smo nekateri študentje nejasno zaslutili, da se s konstruktivizmom, bolj kot s katerokoli drugo umetnostno usmeritvijo, začneja novo umetnostno poglavje v razvojni čr-ti: konstrukcija – objekt – umetnostni ambient (prostor) – koncept. Konceptualistični poskusi skupine OHO (krog leta 1968/69) so se v mar-sikateri potezi stikali z novim konstruktivizmom, oziroma so neposredno iz njega izhajali. Ta u-metnostna problematika je bila tedaj v središču naših razglabljanj. Pot v zgodovino k prvim tovr-stnim poskusom se je kar sama ponujala. Zato sem z veliko radovednostjo in pričakovanjem odšel nekega majskega popoldneva leta 1970 na otvoritev retrospektivne razstave Černigojevih

stands as an extraordinary person who has been able to show how to maintain integer both one's artistic and national identity while keeping a lively interest in the world and in all that is new in it.

del v Goriškem muzeju na Kromberku. Toda bil sem razočaran. Na moja vprašanja o slovenskem, to je njegovem konstruktivizmu, mi Černigoj ni vedel nič povedati, tako da sem pozneje sodil (19), da vsa stvar ni mogla biti kdovekaj pomembna. Pisal sem o trhlosti njegovih programskih temeljev in o pomanjkanju vere v lastno revolucijo. Ko pa sem se z leti znova spopadel s to problematiko, ko sem z iskanjem virov poskušal rekonstruirati prvotno podobo Černigojevega konstruktivizma, sem moral ne le opustiti prvotna stališča, marveč si globlje utemeljiti in razložiti Černigojevo delovanje v celoti.

V prvem delu te študije v glavnem povzemam spoznanja, ki sem jih že objavil v katalogu k idrijski razstavi in v prispevku o njem v reviji Sin-

teza (20), a hkrati dodajam vrsto življenjepisnih podatkov, do katerih sem prišel v poznejših raziskovanjih. V drugem delu poskušam natančneje popisati in kritično razčleniti njegova najpomembnejša razvojna obdobja, jih osvetliti z več strani, denimo z vidika sočasnih sodb kritike, ter jih strniti v zaokroženo pripoved o avantgardistu, ki je ob popolni odprtosti do sveta in vsega novega ohranjal samoniklo umetniško podobo.

sperienze avanguardistiche con nuove metodologie artistiche, usando in termini di sintesi la cromaticità.

Giunto all'età di settant'anni Černigoj sente profondamente i grandi problemi del tempo. Per esprimere il suo giudizio si serve allora di incisivi "collages": o anche degli "oggetti" di origine industriale, che vengono prodotti variatissimi dalla metà degli anni sessanta alla metà degli anni settanta. Il suo intervento conserva tuttavia uno spirito brillante e sarcastico. E di questo spirito ottimista nei valori vitali sono permeate anche due pellicole cinematografiche ispirate al suo personaggio e alla sua arte e prodotte rispettivamente da Aljoša Žerjal e da Rado Štrukelj attorno all'anno 1968.

Dopo un breve tentativo di creare una scuola privata in un piccolo ambiente di via Piccolomini a Trieste, a partire dal 1971 Augusto Černigoj ha ridimensionato la propria attività in questo modo: dall'autunno alla primavera lavora nel suo studio, occupandosi soprattutto di grafica; riunendosi d'estate a gruppi di artisti, con i quali scambia le sue esperienze.

La sua tematica attuale, nei ritratti e nei paesaggi, ha un indirizzo neocostruttivista. Dalla metà degli anni settanta, il suo orizzonte artistico conosce una nuova fase: dalle opere grafiche scompare la figura femminile, compresa pur in precedenza entro una rete geometrica; essa viene sostituita da una struttura che si risolve gradualmente in qualcosa di astratto, composto peraltro da elementi figurativi.

Infine egli abbandona gli oggetti e ritorna alla matrice pittorica tradizionale, il disegno. Ciò avviene in parte quale conseguenza di un incidente stradale subito nel 1975 per il quale deve essere ricoverato nuovamente in ospedale anche nel 1977. Durante la degenza egli disegna i luoghi e i volti e le figure dei sofferenti: è una serie bellissima che ricorda le opere più tarde di un Matisse, di un Picasso. Dopo il periodo turbolento dedicato ai collages e agli oggetti, inizia così una fase più tranquilla, che potrebbe tuttavia non essere ancora l'ultima, nonostante gli ottantun'anni dell'artista.

Per concludere:

Augusto Černigoj ha sempre preferito il "collage". E questa metodologia lessicale ha significato sempre più della mera immagine composta da elementi di carta multicolore, essendo l'artista riuscito a strumentarla nel significato di una costruzione, di un oggetto prezioso, nella definizione di un ambiente. L'accostamento degli elementi eterogenei nel suo collage è divenuto una vera e propria struttura dinamica di un discorso vitale e continuamente rinnovato. Questa è la costante dell'opera di Černigoj: una struttura anticonformista la cui genuinità può tuttavia recepire con interesse qualsiasi posizione sia artistica, sia umana. In realtà Augusto Černigoj rappresenta un esempio eccezionale di conservazione sia dell'identità artistica che di quella nazionale, pur rimanendo sempre aperto il suo interesse al mondo e ciò che di nuovo vi è in esso.

1. Trst ob koncu 19. stoletja
2. Černigojeva mati Marija Grgič, poročena Černigoj
3. Černigoj v tržaškem ateljeju, okrog leta 1919



1898 - 1916

Trst je bil ob koncu prejšnjega stoletja že veliko mesto, ki se je iz leta v leto širilo. Okoliščina, da je prav njemu pripadla vloga pglavitnega pristanišča za avstrijsko polovico cesarstva, mu je dajala v primeri z drugimi mesti ob jadranski obali izredne gospodarske prednosti. Trst je dobro posloval v trgovini, v ladijskem prevozništvu, zavarovalništvu in drugem, veliki dobički pa so šli pogostoma za zidavo stavb, ki so jih dajali v najem, kar je potem spet prinašalo nove dobičke. Poslovna uspešnost tedanjega Trsta odseva zato najbolj v bogastvu stavb v reprezentativnih četrnih ob senčnih drevoredih, ob parkih in trgih. V resnici je Trst znal biti gospodski in evropski in v tem mu je bil kos samo še Dunaj. Postajal je pomembno središče, ki je privabljal poleg poslovnih ljudi še aristokracijo in mnoge razgledane ljudi. Tako so od polovice

prejšnjega stoletja dalje sezidali v bližini Trsta tudi gradič Miramar, rezidenco prestolonaslednika Maksimilijana in Charlotte. Slikovito pokopališče pod Svetim Justom z Winckelmannovo grobnico na sredi, zamislili so si ga Rossetti in njegovi prijatelji, odseva romantično razpoloženje evropskega izobraženstva.

Živahna dejavnost, zlasti trgovska in gradbeniška, je potrebovala novih in novih moči, največ seveda težaških. Zaledje Krasa, Vipavske doline, Brd, tolminskih hribov, Furlanije in Beneške Slovenije z majhnimi kmečkimi gospodarstvi je imelo takšnih sil dovolj in številni so odhajali po svojo srečo in kruh v Trst. Eden takšnih je bil Maksimiljan Černigoj iz Dobravelj v Vipavski dolini, oče Avgusta Černigoja. V Trstu se je poročil z Marijo Grgič s Padrič, ki mu je rodila 7 otrok. Avgust je bil drugi med njimi. Rodil se je 24.



1



2

1. Černigoj med vojaki v Gornji Radgoni (prvi z desne), okrog leta 1916

2. Risba prijatelja Daminija, 1916

3. Tri skice prijatelja Daminija, perorisba, 1916



3

Podčastnik Damini, risba s svinčnikom, 1916-1917, str. 103.

avgusta 1898 pri Sveti Ani. Med brati in sestrami velja omeniti 14 let mlajšega brata Karla, ki je bil pozneje s svojimi otroškimi linorezi zanimiv člen v konstruktivistični zgradbi Avgusta Černigoja. Kot je povedal Černigoj Mariju Čuku (21), še prej pa najbrž Francetu Steletu (22), je dobil prvo pomembnejšo spodbudo v umetnostni smeri od očeta. "Moj oče, navaden težak", je pripovedoval Černigoj, "je med bolezenskim dopustom nekaj narisal (Stelè omenja, da je bila to tovorna ladja). Imel sem kakih osem let in se začudil, kaj vse lahko nastane, če rišeš na papir. Moj ata ni nikoli več ničesar narisal, vendar je to zadostovalo, da sem bil tako močno presenečen in da sem že tedaj začel svojo slikarsko pot..." V tem času se je družina že preselila na Škorkljo in Avgusta so dali v osnovno šolo v Ulici Belvedere, ki je bila pač najbližja, čeprav je bila ita-

lijanska. Zatem je obiskoval meščansko šolo v Ulici Giotto. Očetu se je zdelo primerno, da dá zdaj sina v uk in odločil se je za pleskarstvo. Mojster Rudež pa je kmalu opazil pri mladem vajencu izrazit čut za slikarstvo in mu je svetoval, naj se vpiše na srednjo umetno-obrtno šolo, ki je bila tedaj v Ulici Battisti. Černigoj jo je obiskoval v letih 1912-1916 s štipendijo grofice Marenzi, in sicer oddelek za dekorativno slikarstvo. Po končani šoli so ga vpoklicali k vojakom in ga nemudoma poslali najprej v Gornjo Radgono, zatem v bližino fronte – v Škofjo Loko. Pozneje je bil v Galiciji, kjer je dočakal konec vojne. Černigoj rad pripoveduje, kako ga je vojska plašila in izogibal se je fronte ter spopadov, kolikor se je le dalo. Zdi se mu vredno poudariti, da ni niti enkrat ustrelil iz puške.

1916 - 1924

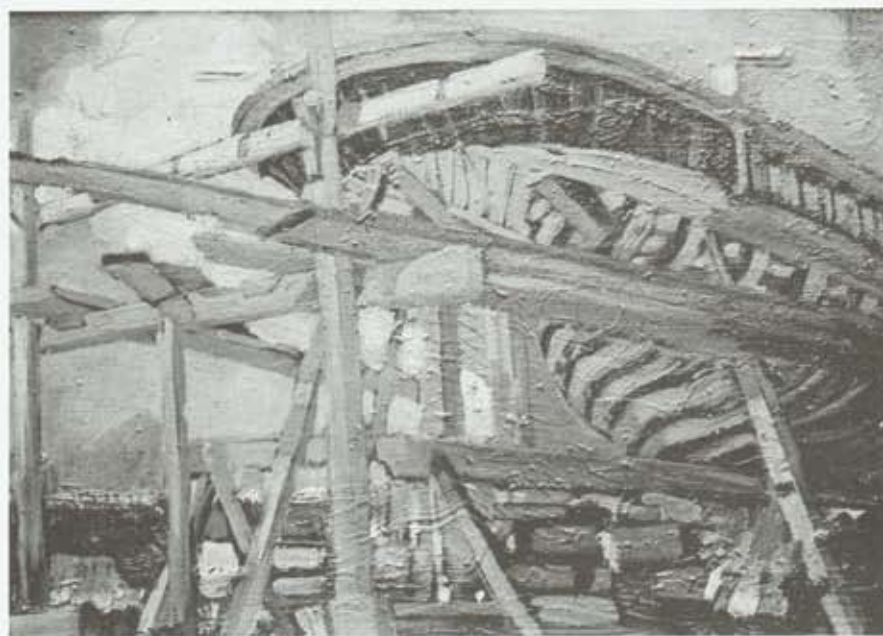
Iz prvih let njegove vojaščine pa so nam znana že njegova prva dela. Ohranilo se je pet perorisb, ki nosijo letnico 1917, in ena risba s svinčnikom, ki je datirana z letnico 1916-1917. Vse so portretne študije nekega podoficirja Daminija in kažejo po večini presenetljivo izvežbanost, če ne kar mojstrsko risarsko potezo. Posebno se je potrudil pri obdelavi obraza, ki ga je skrbno izrisal in tako osenčil, da je upodobljenec na sliki "oživel". Lase je v nasprotju s prefinjenostjo obraznega dela obdelal bolj sumarno s kratkimi potezami, ki prihajajo v ritmično nasprotje s krožnimi potezami obraza, valovnico las, močnimi zavoji ovratnika in gub vojaškega plašča. Ti portreti so tedaj že aktualne stvaritve, zelo blizu ekspresionističnim in nehote se spomnimo na zgodnjega praškega Jakca. Po zlomu Avstro-Ogrske in končani prvi svetovni

vojni se je Černigoj odpravil domov v Trst, ki je bil tedaj že v posesti Italijanov. Po predahu pri domačih se je počasi ovedel, da stoji pred razpotjem. Spričo velike družine s skromnimi dohodki doma ni mogel ostati. Pa tudi delo v kakem praktičnem poklicu, s katerim bi nemara pomagal vzdrževati domače, ga ni posebno mikalo. Odločil se je, da se osamosvoji in odseli ter posveti tistemu, kar ga je imelo že popolnoma v oblasti: risanju in slikanju. V istem delu mesta, kjer je obiskoval osnovno šolo, je bila pri Sv. Vidu druga šola, imenovana De Amicis. V zameno za portreta slikarjev Michelangela in Raffaella, ki ju je za okras telovadnice naročil ravnatelj tamkajšnjega "ricreatorija", je dobil v tretjem ali četrtem nadstropju omenjene šole majhno delavnico (23). Tam je lahko slikal, preživil pa se je s tem, da je pleskal ladje v lad-



1. Černigoj v postojnskem ateljeju okrog leta 1921

2. Motiv iz ladjedelnice, olje 1921



Postojna, olje, 1921, str. 104

Černigojeva Münchenska družba. Od leve na desno: Alfonz Graber, Karmela Kosovel, Avgust Černigoj, 1923



jedelnici. Nekega dne (po vsej verjetnosti leta 1920) je šolo obiskal šolski skrbnik in navdušeni ravnatelj mu je predstavil Černigoja. Ker je znal slovensko (knjižne slovenščine ni obvladal nikoli, ker se je ni učil), mu je skrbnik omenil možnost, da gre lahko poučevat risanje na meščansko šolo v Postojno.

In je šel tja. Obdalo ga je povsem slovensko okolje in to je bilo za njegovo opredelitev k slovenstvu zelo pomembno; a tudi slovenski učitelji so vplivali s svoje strani. Černigojeve brate pa sta italijanska šola in tržaško okolje raznarodila. Postojnsko obdobje nikakor ni bilo nepomembna stopnica v njegovem življenju. Zdi se, da je ravno v teh letih naglo dozoreval in si z neverjetno vztrajnostjo in vedoželjnostjo odpiral novih razgledov. Medtem ko je poučeval risanje na meščanski in, kot pravi sam, tudi na osnovni šoli, se je ukvarjal s slikanjem, kiparjenjem in zagotovo že z jedkanico. Iz leta 1921, se pravi, ko je poučeval v Postojni prvo leto, so se nam ohranila tri izvirna dela: dve olji na trdo lepenko in drobna grafika, ki jo je naslovil Portre. Ena izmed oljnih slik predstavlja Postojno, tedaj še razmeroma majhen kraj. Upodobljena je z vso vestnostjo, perspektivo je umetnik dosledno upošteval, nikjer si ni dovolil posebnega odstopanja od tega, kar se je ponujalo pogledu. Iz podobe izstopata zvonika župne cerkve in nekoliko večja hiša na levi iz osi slike. To delo je tako realistično zasnovano, da je težko verjeti, da ga je tudi naslikal avtor omenjene portretne študije na fronti. Verjetno gre za naročilo, in naročnik je, tako se zdi, kar se da natančno predpisal, kaj naj bo na sliki in kako naj bo delo izvedeno. Naslednje delo je Motiv iz ladjedelnice (1921). Sodeč po avtorjevem podpisu, po uporabljenih barvah in po temeljniku (trdi lepenki) sta deli nastali

približno v istem času (24). Toda Motiv iz ladjedelnice je po načinu upodobitve nekaj povsem drugega. Naslikal je ladijski trup, obdan z leseno konstrukcijo, ki ga je očitno kot motiv močno pritegnila, po drugi strani pa mu je trup s svojo nedodelanostjo dajal priložnost za svobodnejše polaganje barv, in te mestoma živijo svoje življenje brez stika s predmetom, ki naj bi ga barvno opredeljevale. Drobna grafika Portre je šla v tem zanimivem letu 1921 najdlje. Gre za ekspresionistični izdelek, ki se tako po radikalnosti prijema kot po kvaliteti, uvršča med vidnejša dela slovenskega ekspresionizma. Če sta v tem času v Ljubljani brata France in Tone Kralj s svojsko in načično ekspresionizma dajala celotnemu ekspresionističnemu gibanju temeljni ton, pozneje pa kar normativno formo, potem je treba ugotoviti, da so predvsem primorski umetniki k tej enovito uglašeni podobi vsak po svoje prispevali dokaj samosvoje ekspresionistične prvine in vizije. Ena takšnih je bila Černigojeva. Značilna zanjo je svojska stilizacija in izredno prefinjena modelacija prvin, ki dajejo celoti bistveni ekspresionistični pečat prav z napetostjo med formami. Na grafiki Portre se to kaže v razmerju med obrazom in prsti na rokah, ki se krivijo.

In že se nam ponuja eno temeljnih spoznanj o značaju Černigojeve umetnosti. Ko so se v enem letu pokazali kaj različni umetnostni prijemi, bi bilo odveč špekulirati, češ da se je Černigoj tako hitro razvijal in v kratkem prešel od čisto realističnega slikanja k ekspresionizmu. Prej narobe: ves poznejši razvoj namreč kaže, da različna, celo nasprotujoča si umetnostna stališča pri njem ne le, da niso bila nič neobičajnega, marveč so kar pravilo. Tako moramo razvojno nit iskati globlje v njegovem delu in pri njegovih "skokih v stran" skrbno pretehtati, kaj pomenijo v kon-



Portre; jedkanica, 1921, str. 105

Ilustracija h knjigi Josipa Ribičiča Kralji-
ca palčkov, barvni lesorez, 1923, str.
104

tekstu bolj zaokroženih, aktualnih razvojnih ce-
lot.

Grafika Portre tudi spričuje, da je moral Černigoj v tem času dokaj dobro poznati umetnostne raz-
mere v Sloveniji in po svetu. Čeprav je bil v Po-
stojni daleč od močnih umetnostnih tokov, tako
Slovenije kot Italije, je prežal za vsem novim v u-
metnosti. Bil je poln energije, izredno podjeten,
žejen izobrazbe in evropskih razgledov. Spoznal
je, da potrebuje tudi formalnih potrdil, če hoče
vse to doseči. Prijatelj Molinari je tedaj svetoval:
"Pojdiva v Bologno!" in prijavila sta se k pri-
vatnemu izpitu na akademiji v Bologni, ki je te-
daj omogočal poučevanje risanja in umetnostne
zgodovine na srednjih šolah in naziv profesorja.
Černigoj je s težavo zbral nekaj prihrankov in le-
ta 1922 opravil izpit. Na akademiji pa ni študiral,
kot je mogoče prebrati v nekaterih besedilih o
njem. Zdi pa se, da sta imela pri odločitvi za ta
korak nekaj besede tudi Černigojeva družina in
sorodstvo. Černigoj je namreč nekaj let zatem v
zanosni pozi revolucionarja omalovažujoče zapi-
sal, da je to storil "na čast rodbine in so-
rodnikov" (25).

Po opravljenem izpitu v Bologni mu v Postojni
ni bilo več obstanka. Vleklo ga je v svet in
odločil se je, da gre na münchensko akademijo.
Nekoč sem ga vprašal: "In zakaj ravno v Mün-
chen, ko pa je bilo po Italiji dovolj dobrih akade-
mij; Pilon je recimo študiral v Firencah?" "Kdor
je v Trstu med slikarji kaj veljal, je imel mün-
chensko akademijo", mi je odvrnil Černigoj,
"tam so bili Veruda, Levier, Parin, Wostry. Mün-
chen je bil tudi za nas Slovence nekaj posebnega,
saj smo imeli prej tam Ažbeta. Če nisi uspel
na akademiji, si šel k Ažbetu. Saj je tudi Kandin-
ski tako prišel k njemu. No, hočem reči, da je bi-
lo tudi v času, ko sem bil jaz tam gori, veliko pri-

vatnih slikarskih šol in to je bila velika ugod-
nost".

Iz časa, ko se je leta 1925 Černigoj potegoval za
mesto asistenta za prostoročno risanje na Teh-
niški srednji šoli v Ljubljani, se je ohranil doku-
ment (26), iz katerega je razvidno, da je obisko-
val akademijo tri semestre in sicer v letih
1922/23. Glede na to, da je bil potem še nekaj
časa na umetno-obrtni šoli in na weimarskem
Bauhausu, se zdi najbolj verjetno, da je prispel v
München zgodaj jeseni leta 1922 in začel hoditi
na akademijo v začetku semestra. Študiral je pri
profesorju Becker-Gundahlu. Očitno pa mu
akademski način dela z utrjenim redom predpi-
sanih programov in korektur ni prijal. Z Gundha-
lom sta si prišla navzkriž, ko je Černigoj začel
delati lepljenke. "Na akademiji tega ne delamo!"
je bilo jedrnato profesorjevo pojasnilo, ki je hkrati
pomenilo, da Černigoj na akademiji pravzaprav
nima več kaj iskati. Svetovali so mu, naj poskusi
na umetno-obrtni šoli. In je šel tja. Hodil je po-
slušat predavanja, opravil izpit, toda naposled so
ga odklonili meneč, da bi bil primernejši za aka-
demijo. Iz vsega skupaj lahko sklepamo, da Čer-
nigoj ne le da ni strpel v šolskem redu akademije
in umetno-obrtni šole, marveč je bil v tem času
že tako prevzet od vsega novega, kar se je do-
gajalo v umetnosti in s čimer je bil sproti se-
znanjen (gotovo je, da je marsikaj sam preskusil),
da je daleč presegal meje dopustnega na obeh
šolah. Na umetno-obrtni šoli je imel dva zanimi-
va profesorja: za slikarstvo Hillerbranda, za u-
metnostno zgodovino pa Popa. Popu je nekoč
pokazal svoja dela. Ta si jih je z zanimanjem
ogledal in na koncu pripomnil: "Vi imate predol-
ge prste". Černigoj si tega ni razlagal tako, kot da
si je pri sodobnikih veliko sposojal, marveč je v
Popovi pripombi videl namig, da je preveč virtuo-



LETNIK 4.

ŠTEVILKA 1.

zen. Pripombo je imel za skrajno svarilno znamenje. Rekel si je: odslej manj slikanja, le še bolj se je treba podkovati. Do odločitve za pot v Weimar na Staatliches Bauhaus ni bilo več daleč. Ves čas bivanja v Münchnu pa je bil v stiku z domovino. Zaradi zvez, ki jih je imel v Postojni z učitelji, je postal znan med Slovenci v Trstu. Pisatelj Josip Ribičič se je kot urednik mladinskega lista Novi rod obrnil nanj s prošnjo, naj mu napravi primerne platnice za junijsko številko Novega roda. Černigoj je izbral docela neproblematično, ilustratorsko, skoraj šablonsko rešitev, ki nekoliko spominja na Birollove risbe, kar pa verjetno kaže, da je le zvesto poslušal urednikova navodila, kaj in kako je treba ilustrirati za otroke. Nedolgo za tem, kot razbirmo iz nekega zapisa o Černigojevem delu v Jutru (27), je ilustriral Ribičičevo otroško igrico Kraljica palčkov in Širokove Slepe slavčke. Že prvi pogled na ilustracije Palčkov da slutiti, da se je Černigoj ognil izkušnji s prvo naslovnico Novega roda. Izdelal je vrsto barvnih lesorezov in jih razmestil v zgor-

nji del nekaterih strani. Figure so na prvi pogled grobe in neokretne, surova rumena, modra in rdeča barva pa to grobost še stopnjujejo. In vendar celota deluje kar se da pravljичno in prikupno; nikakor ni mogoče spregledati v njih kar izrednih likovnih kvalitet. Tako z ilustracijami kot s platnicami (glave palčkov v učinkoviti dekorativni mreži) se knjižica uvršča med tistih nekaj redkih del slovenskega ekspresionizma, ki so v knjižni obliki ustvarili celostni ekspresionistični umetniški izdelek, kakršna sta bila še Kralj Matjaž Franceta Kralja ter Gradnikova in Jakčeva Pisma.

S prvo septembrsko številko Novega roda (1923) se je Černigoj na naslovnici predstavil v povsem ekspresionistični usmeritvi. V drugi številki pa se že pojavijo v naslovu in kot ilustracije Ribičičeve zgodbe Zavratne pošasti črnobelega lepljenke. Ena med njimi, ki prikazuje hišice v bregu, močno spominja na nekatera dela Paula Kleeja in Lyonela Feiningerja. Josip Ribičič je očitno težko prenašal te modernizme in ob tretji,

ZAVRATNE POŠASTI

JOSEP. RIBIČIČ



decembrski številki Novega roda, ki je na naslovnici prinesla Černigojevo ekspresionistično lepljenko "sv. Miklavž", sta se s Černigojem sprla in razšla.

Leto 1923 pa je bilo zanj pomembno še z drugega vidika. Tega leta je prišla v München študirat glasbo Karmela Kosovel, sestra pesnika Srečka Kosovela. Študij v Nemčiji je priporočil njenim staršem družinski prijatelj in pianist Srečko Kumar. Ta je prek zvez, ki jih je imel z bratom Širok, zvedel, da študira tam slikarstvo Černigoj in je Karmeli posredoval njegov naslov, po drugi strani pa je bil tudi Černigoj obveščen, kdaj pride Karmela v München. S prijateljem Alfonzom Graberjem sta jo prišla čakati na peron, a so se zgrešili in se srečali šele pozneje. Karmela, Černigoj, Graber in še dva inženirja, katerih imen ne vemo, so po pisanju Antona Ocvirka (28) tvorili v Münchnu "Karmelin krog". Vse pa se zdi, da se je Karmela v Münchnu pridružila krogu ljudi, ki so se intenzivno ukvarjali z vprašanji moderne umetnosti, predvsem s problemom, kako

spraviti s poti vse zastarele umetnostne poglede in kako uveljaviti novo umetnost, ki jo je terjal burni čas po prvi svetovni vojni. Ocvirk nadalje piše, da je bil med poborniki za vse novo najglasnejši pač Avgust Černigoj. Med Karmelo in Černigojem pa se je spletla močna prijateljska vez in ljubezen in morda bi se bila celo poročila, če Karmeli starši tega ne bi močno branili. Karmela si je ves čas bivanja v Münchnu dopisovala s svojim bratom pesnikom in mu v pismih pisala tudi o Černigoju. Kosovel se je začel zanimati za dejavnost in Černigojeva stališča in mu tudi sam nekajkrat pisal. Pa tudi Černigoja je zanimal mladi pesnik izredno revolucionarnih pogledov in, kot je sam nekoč povedal (29), se je leta 1924 odločil za pot iz Nemčije v Ljubljano in ne v Trst ravno zaradi njega.

Glede na to, kar je tedaj delal, ni bilo nobeno naključje, da se je Černigoj odpravil na Bauhaus v Weimar. Černigoj mi je pripovedoval, da je v Münchnu obiskoval neko majhno galerijo Golz (Goltz), v kateri so tedaj razstavljali umetniki



najbolj radikalnih usmeritev. Med njimi se spominja Černigoj razstave Vasilija Kandinskega. Poizvedoval je za umetnikom in iz publikacije o Bauhausu zvedel, da poučuje v Weimarju. Že beseda Bauhaus je Černigoja vznemirila. Pomenila mu je novo stavbo, nov svet, novega človeka, umetnost povsod...

Vsa prizadevanja, da bi natančneje določil čas, kdaj se je Černigoj odpravil v Weimar in koliko časa je bil tam, zaenkrat še niso dala rezultatov. Ocvirk piše v uvodu k Integralom (30), da je bil tam že jeseni leta 1923 in da se je proti koncu leta odločal, da gre v Ljubljano. Ko pa sem Černigoja vprašal, če je videl prvo razstavo učiteljev in študentov Bauhauusa, ki so jo priredili jeseni leta 1923 v Weimarju, razstavo, ki je morala biti v tistih časih pravi eksploziv in bi se je gotovo spomnil, mi je odvrnil, da v času, ko je bil on na Bauhausu, ni bilo nič takega. Zdi se celo, da je bil Černigoj še v začetku januarja 1924 v Münchnu, kamor mu je pisal Kosovel pismo z datu-

mom 7.1.1924 in bil potem največ kak semester v Weimarju. Od tam naj bi se proti koncu pomladi napotil naravnost v Ljubljano. V prid te domneve govori še Černigojeva prva konstruktivistična razstava, ki jo je priredil v telovadnici tehniške srednje šole v Ljubljani v avgustu leta 1924, potem ko je prebil mesec dni počitnic pri Kosovelovih v Tomaju. Če bi bil namreč prišel v Ljubljano prej, bi bilo njegovo dejavnost zlasti med mladimi somišljeniki takoj občutiti.

Na Bauhausu se je vpisal na oddelek, ki ga je vodil Kandinski. Njegov asistent je bil Laszlo Moholy - Nagy. Ta pa je bil na Bauhausu skoraj novinec, saj je prišel na šolo šele v začetku leta 1923 naravnost iz berlinskega ateljeja Ela Liscikega. Osnovna spoznanja o konstruktivistični smeri sta Černigoju posredovala prav ta dva umetnika.

Černigoj se je zavedal, da s svojimi skromnimi finančnimi možnostmi ne bo mogel dolgo vzdržati v Weimarju. Tista leta je bilo v Nemčiji še po-

sebeno težko, zakaj vrednost nemškega denarja je padala prek vseh razumnih mej. Černigoj se pošali: "Bil sem milijonar, a si nisem mogel kupiti žemlje".

V takšnih okoliščinah je vsrkaval vase vse, kar je videl okrog sebe na Bauhausu. Svoje bivanje tamkaj je pred kratkim lepo opisal arhitektoma Matjažu Garzaroliju in Vojtehu Ravnikarju (31): Razložil je, kaj je pomenilo pri Kandinskem "Lehrformen" – veda o oblikah. "Imeli smo na razpolago les, steklo, metal in druge materiale. Študirali smo odnose med posameznimi materiali in njihovo obnašanje v prostoru. Isto smo počeli kasneje v Trstu v šoli konstruktivizma, katero sem vodil. Moj odnos do slikarstva in umetnosti se je popolnoma spremenil, kajti vsako stvar, ki sem jo zagledal, sem jo zagledal v gotovem kotu časovno in prostorsko in to je bila ta šola. Da so se tukaj znašli Malevič in Lisicki (teh dveh tedaj gotovo ni bilo na Bauhausu, pač pa drugi, kot Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Lyonel Feininger idr., op. P.K.) in ostali, zame ni bilo niti tako važno. Merodajno je bilo naše delo, na katerega so vplivali. Tudi vzdušje, ki je vladalo na Bauhausu, je bilo nekaj posebnega. Živel si v ambientu, ki te je popolnoma vsrkal. Govoril si specifični jezik, Gropius, ki je bil vedno z nami in vsakemu na razpolago, mešanica narodov. To ni bilo več nemško. V Nemčiji je Bauhaus veljal kot sinonim za avantgardo in socializem. Tisto leto sem na Bauhausu tako intenzivno delal, da lahko rečem, da sem postal bauhausovec šele potem, ko sem Bauhaus zapustil".

Bauhaus je v resnici pomenil v Černigojevem delu in mišljenju bistven prelom, oziroma potrditev in dopolnitev tistega, kar je zastavil že s svojimi prvimi lepljenkami, narejenimi z izrezki raznobarnega papirja.

V času, ko je bil Černigoj v Nemčiji in še zlasti, ko je bil na Bauhausu, je to povezanost med revolucionarno umetnostno obliko in potrebo po družbeni revoluciji v Evropi, po novih medčloveških odnosih, izjemno močno občutil. Ruska revolucija, ki je tedaj mogočno odmevala po svetu, je v prvem hipu to zavest še utrjevala, saj se je konstruktivizem predstavljal kot njen najbolj originalen, če ne sploh najbolj avtentičen umetnostni izraz, kot jedro proletarske kulture. Černigojev konstruktivistični nastop v Ljubljani istega leta je prinašal sintezo umetnostne in družbene revolucionarne akcije in je zato moral odjekniti na obeh področjih. V Nemčiji in Franciji so bili npr. takšni pojavi, kljub hrupnosti in polemikam, ki so jih spremljale, vendarle nekaj možnega, nekaj, kar je mogoče tolerirati ali celo sprejeti kot del nacionalne umetnostne palete. V Sloveniji, ki je prej kone iskala enoznačne politične in kulturne rešitve, je takšno radikalno sta-

lišče pomenilo znamenje za preplah, nekaj, s čimer je treba obračunati. Neuspeh Černigojevega javnega nastopa je bilo potemtakem v resnici mogoče predvideti.

1924 - 1929

V omenjenem pismu v München (32) je pesnik Srečko Kosovel med drugim pisal Černigoju: "Za sedaj pa zate v Ljubljani ni nič, jaz bi sicer rad, da prideš, toda tam je silna gniloba. Jaz bi ti priporočal, da prideš raje sprvega v Primorje, tu boš lažje kaj zaslužil nego tam, ko mrgoli tam Bucikov, Šantlov et cetera. V Primorju bi po mojem živel eno leto, delal in se še izpopolnjeval, in potem bruhnil s celo vojsko slik v Ljubljano. Tam bi stopil lažje v življenje in začel". Toda Černigoj ga ni poslušal. Kot je povedal (33), ga je zanimal Kosovel. V njem je čutil sorodno borbena osebnost. A tudi sicer ni nameraval v Trst, dokler (kot pravi isti vir) v Ljubljani ne izpelje revolucije. Toda ob prihodu v Ljubljano, kot reče no nekako ob koncu pomladi leta 1924, si najbrž ni predstavljal, v kaj vse se je spustil. V zgodnjih dvajsetih letih je bilo mogoče sicer na umetno-

stnem področju početi marsikaj nenavadnega, tudi v okoljih, kakršna je bila takrat še provincialna Slovenija. Vendar je bil pojav konstruktivizma le nepričakovan, saj je komaj kakih deset let pred prihodom Černigoja v Ljubljano, Izidorju Cankarju uspelo vpeljati nov koncept revije Dom in svet in z ostrim nastopom proti vodilnemu katoliškemu ideologu Alešu Ušeničniku izbojevati likovni umetnosti avtonomen položaj vsaj v tem smislu, da je v načelu prenehala biti didaktični pripomoček. Umetnostni razvoj od impresionizma, ki je pri nas v tem času posebno poudarjal idejno plat umetnine, do začetkov ekspresionizma z izrazito etično in socialno noto, je šel v korak z nastajanjem novih pogledov med mladimi (katoliškimi) izobraženci. Tem sta bila individualizem in materializem 19. stoletja ter larpur-lartizem kot njun odsev v umetnosti nesprejem-



ljiva. Zaradi idejnih razlogov, ki pa so po zapleteni transmisiji vplivali celo na določena politična stališča in odločitve vodilne slovenske ljudske stranke, imenovane tudi klerikalne, so se ti mladi z vsem žarom oklenili ekspresionizma in celo njegovih abstraktnih izpeljank na celotni umetnostni fronti. Po drugi strani so nedvoumno odklanjali druge usmeritve, ki so se skušale tudi uveljaviti pri nas. Na likovnem področju je bil položaj še bolj zapleten. Ob spremenjenem, a še vedno aktualnem umetnostnem pragmatizmu (zdaj pač bolj v domeni politikov kot ideologov) je odigral pomembno vlogo Izidor Cankar s svojo umetnostno teorijo, ki jo je izrazil v knjigi *Uvod v umevanje likovne umetnosti s pomenljivim podnaslovom Sistematika stila* (34). Po njej je najvišje umetnostno določilo dobe stil, pojmovan kot notranje enovit in formalno opredeljev skupek značilnosti likovne govornice, ki jo lahko ilustrira idealni vzorec. V njegov umetnostni sistem je "logično" sodil še ekspresionizem, medtem ko za druge novejšje umetnostne smeri v njem preprosto ni bilo prostora.

Vendar konstruktivizem ni prihajal na povsem neplodna tla. Obstajal je namreč še drugi pol mlade marksistično usmerjene inteligence, ki je konstruktivizem sprejemala že samo zato, ker je bil v stikih z rusko revolucijo in je zato simboliziral domala vse, kar je bilo najbolj na levi. Zdi se celo, da je tej idejni skupini dal konstruktivizem novega poleta. Pravkar je namreč izšla iz socialne demokracije idejno očiščena, revolucionarno razveta in dobro organizirana, čeprav je bila takrat že izrinjena z javne politične scene z *Obznanom* in *Zakonom o zaščiti države*. Ob vprašanju prvega (Černigojevega) konstruktivizma pri nas se srečujemo z zelo tipičnim kritičnim vedenjem kot odsevom idejnega položaja različnih skupin na Slovenskem. Vsaka med njimi je zasledovala svoje posebne (pragmatične) cilje ter se konkretno ob pojavu konstruktivizma morda najjasneje opredelila.

Oba poglavitna miselna tokova, idealistični in materialistični, sta družili misel o nevzdržnosti individualizma in vulgarnega materializma 19. stoletja ter socialno-kritična angažiranost. Pri-

Černigojeva "Sola za arhitekturo" v nekdanjih gostilniških prostorih hiše na cesti Za gradom 3 v Ljubljani



padniki prvega so skušali premagati dediščino 19. stoletja s poudarjanjem enotnosti na temelju prenovljenega, individualno doživetega krščanstva, pripadniki drugega pa so videli rešitev y kolektivizmu in v revolucionarni akciji za popolno preobrazbo sveta. Opredelitev prvih za ekspresionizem, celo za "abstraktni ekspresionizem" (Anton Vodnik), ki je pri nas obetal, da bo obnovil veliko sakralno slikarstvo, drugih pa za abstraktni dinamizem konstruktivizma, vsebinsko povezanega z rusko revolucijo, je potemtakem razumljiva.

"Za sedaj pa zate v Ljubljani ni nič", je moralo odmevati v Černigojevi glavi, ko si je tiste prve poletne dni poskušal najti primerno zaposlitev. Našel si je skromno podstrešno sobo na Gosposki ulici 6 v Ljubljani s pogledom na staro "Realko," dela pa ni dobil. Niti prehraniti se ni mogel. Pri ljubljanskem nadškofu Antonu Bonaventuri Jegliču si je izprosil, da je smel prihajati vsak dan v škofijo na kosilo in to vse dotlej, dokler ni dobil začasnega asistentskega mesta na Tehniški srednji šoli spomladi naslednje leto. Zato mu je gotovo prišlo prav povabilo Srečka Kosovela, naj preživi mesec dni pri njegovih v Tomaju. Černigoju, ki je bil sicer ves zavzet s konstruktivističnimi objekti, ki naj bi jih kar se da hitro predstavil ljubljanski publiki, ni bilo tedaj očitno nič težko naslikati oljni portret prijatelja pesnika. Černigoj sam se spominja, da je portretiral Kosovela v Tomaju, ne ve pa, kam se je slika izgubila, ali kdo bi jo lahko hranil. Ob Kosovelovi smrti leta 1926 je Novi rod objavil posnetek tega portreta in pozneje še Ocvirkovi Integrali. V portretu je zaslediti predvsem Černigojevo prizadevanje, da bi bil portret kar najbolj podoben portretirancu, ni pa se hotel odreči moderni interpretaciji naloge in odločil se je za ekspresionistično. Kolikor je mogoče soditi po črnobeli repro-

dukaciji, je portret bliže nemškemu ekspresionizmu in Modremu jezdecu kot pa domačim, s trdno risbo opredeljenim ekspresionističnim podobam. To se je moralo dogajati junija, najpozneje julija 1924.

Vrnil se je v Ljubljano, kjer je pospešeno izdeloval svoje objekte, reliefe, skulpture in lepljenke. Težko je verjeti, da bi kaj tega prinesel s seboj iz Münchna, čeprav je po pričevanju Karmele Kosovel (35) znano, da se je s konstrukcijami ukvarjal že v Münchnu. "Spominjam se", je pisala Ocvirku Karmela, "da je Černigoj zbiral celo po smetiščih vsakovrstne odpadke: konzervne doze, električne žarnice, gumbe, cunje in podobno. Iz tega materiala so nastajale tako imenovane, 'Montagebilder'". Že prej ali v tem času se je Černigoj povezal z vodstvom Tehniške srednje šole (ravnatelj je bil v tem času inženir 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. Černigoja je zanimala predvsem možnost nastopiti s svojimi deli in zdi se, da mu je bila telovadnica tedaj edino dostopna pot do občinstva. V času ljubljanskega velesejma (15. do 25. avgusta 1924) je torej priredil svojo "Prvo konstruktivistično razstavo".

Konstruktivizem v likovni umetnosti sodi v vrsto zgodnjih evropskih avantgardizmov. Potem ko so si umetnostne smeri po impresionizmu izborile avtonomijo glede na tradicionalno povezanost podobe z naravno predlogo, se pravi, da pomeni odtlej umetnostni izdelek samosvoj organizem, zavezan le lastnim zakonom in ne posnemanju narave, tedaj je bilo le še vprašanje časa, kdaj bo umetnost napravila korak v čisto abstrakcijo. Vasilij Kandinski je naslikal prvo abstraktno sliko



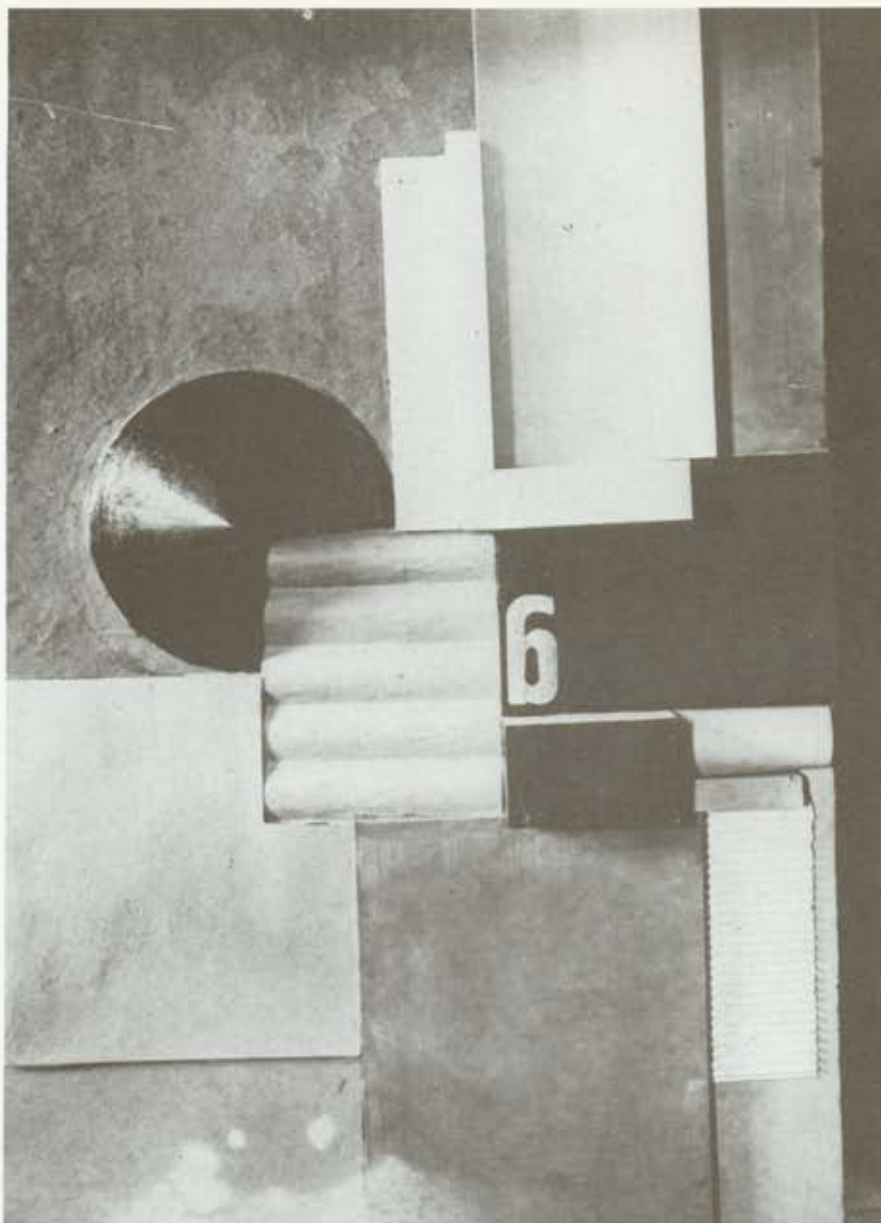
Utica ob hiši na cesti Za gradom 3, kjer je bival Černigoj od oktobra 1924 do avgusta 1925 (danes podrt).

Tri skulpture s prve konstruktivistične razstave v Ljubljani avgusta 1924, str. 106

"Kontrarelief" s prve konstruktivistične razstave v Ljubljani, 1924, str. 106

leta 1910, njegov rojak Kazimir Malevič pa je s sliko Črni kvadrat na belem polju opredelil drugi pol abstrakcije, to je geometrijsko abstrakcijo (sam je svojo smer imenoval suprematistično) okrog leta 1913. Konstruktivizem izhaja deloma iz geometrijske abstrakcije, a skuša zajeti še novo snovno, industrijsko, strojno, konstrukcijsko, dinamično resničnost v umetnosti, kar dosega s konstruiranjem umetnostnih objektov, nemaleokrat opredeljenih z gibljivimi prviniami v njihovi sestavi. Smer je nastala v Rusiji in je bila povezana z imeni umetnikov kot Vladimir Tatlin, Antoin Pevsner, Naum Gabo, El Lisicki idr. Vpliv konstruktivizma je bil velik, zlasti v Rusiji v času revolucije in po njej, a tudi v drugih deželah Evrope, zlasti v Nemčiji. Vpliv se je širil tudi na druga umetnostna področja. Čutiti ga je bilo v arhitekturi, zatem v besedni umetnosti, še po-

sebno močno v gledališki scenografiji in v filmu. Černigojev konstruktivizem je v jedru vseboval temeljne postulate ruskega konstruktivizma, vsaj v likovnem delu njegove prve razstave, k temu pa je dodal še vrsto prvin, ki so bile le v daljni zvezi s konstruktivizmom. Sodeč po edinem izčrpnem poročilu o razstavi (36) in po 9 ohranjenih fotografijah, ki jih je napravil na razstavi Černigojev prijatelj, tedaj študent arhitekture na dunajski akademiji Ivo Spinčič, razstava nikakor ni bila zgolj umetnostno dejanje. Predstavljeno gradivo in številne parole ("Kapital je tatvinal", "Izobrazba delavca in kmeta je nujno potrebna", "Napredek mehanizma pomenja razdelitev lastnine", "Glavna smer našega stremljenja je organizacija", "Umetnik mora postati inženir, inženir mora postati umetnik!") kot tudi sama ureditev ambienta — vse to je bilo



Relief "UBLJ", s prve konstruktivistične razstave v Ljubljani, 1924, str. 107

prvovrstna umetnostno-politična provokacija in izziv dokaj literarno obarvanemu, četudi radikalnemu ekspresionizmu. Številni napisi so bili obrnjeni na glavo, razstavljeni so bili deli strojev, motorno kolo (ki si ga je Černigoj 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 tako imenovane "kontrareliefe") 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 v bistvu konstruktivistične. Značilne zanje so ravne ploskve s strogimi režami okenskih in vratnih odprtin, v razporeditvi mas pa so izrazito dinamične, včasih celo drznejše, kot bi jih mogli v tem času videti na Bauhausu ali pri ruskih arhi-

tektih tega časa. Vsebujejo namreč nekatere prvine (ploskve oprte ob eni sami stranici, "viseče" prostornine itd.), ki bi jih bilo v tem času težko ali sploh nemogoče izvesti v velikih razsežnostih in so bile torej fantazijskega značaja, morda pa celo variacije na teoretične predpostavke Thea van Doesburga, kot je opozoril Zoran Markuš (37). Theo van Doesburg je imel namreč tik pred prihodom Černigoja na Bauhaus tam vrsto predavanj in po Markuševi sodbi so Černigojeva dela bližja De Stilju kot Bauhausu. V tem pogledu se posebej odlikujeta objekta, označena z napisoma "Wien KOLIN" in "KLINIKA", ki bi jima mogli po bogastvu in drznosti prostorske plastike najti primere izključno zunaj naših meja v najbolj dejavnih centrih Rusije in Zahoda.

Pri reliefih, označenih z narobe postavljenim "g" ter počez prerezano besedo "jublj" je šlo Černigoju za ritmično prostorsko razgibavanje plosk-



Oljni portret Srečka Kosovela, 1924, po fotografiji, objavljeni v Novem rodu 1926

Objekt "KLINIKA", s prve konstruktivistične razstave v Ljubljani, 1924, str. 108

Objekt "Wien KOLIN", s prve konstruktivistične razstave v Ljubljani, 1924, str. 108

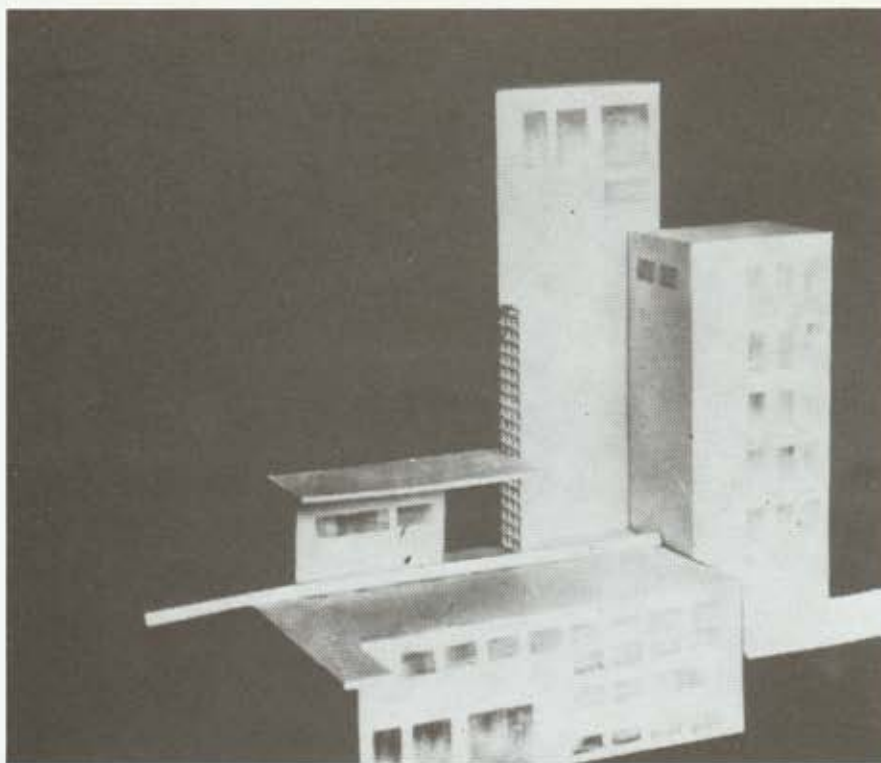
ve z abstraktnimi liki: s ploskimi pravokotniki, nagubanimi površinami, kvadri, krožnimi in stožčastimi izseki ter tipografijo. Navadno je določen element dajal kompoziciji izrazitejši poudarek, ji določal točko ravnovesja v sicer načeloma asimetričnih ureditvah. Od pojma relief se je najbolj oddaljil relief, ki je z majhno konstrukcijo in poševno vsajenim dolgim kvadrom odločno posegel v prostor. Zveza s Tatlinovimi "kontrareliefi" je več kot očitna.

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 se navezuje na predpostavke Dade in dela ruskega konstruktivizma: skulpture so vsebovale vrsto "konkretnih" predmetov, kot so bili razni pokrovčki, ohišja budilk, mali krožniki in drugo,

kar je Černigoj našel med odpadlim gradivom. Nekatere skulpture so bile bolj abstraktne, druge pa so na konstruktivistični način interpretirale človeško figuro, kar ni bilo neznano ne Elu Lisickemu ne režiserju Sergeju Ejsenštejnu. Ena izmed skulptur je bila celo označena z napisom "EL" in jo je torej avtor posvetil Lisickemu, pač zaradi sorodnih izhodišč in pogledov. Gre nemara za njegov konstruktivistični "portret" ali "alegorijo".

Kljub temu, da je bila razstava na Tehniški srednji šoli in je bila namenjena ožjemu krogu občinstva (38), je delovala kot eksploziv.

Na razstavo je prišel Izidor Cankar v družbi nekaterih profesorjev in Černigoja trdo prijemal, kaj si vendar drzne. Černigoj se spominja, da ga je vzel v zaščito profesor fizike Nardin (39), ki da "je edini razumel, ko smo govorili o prostoru in



času". Dogodek ni šel mimo študentov arhitekture pri Jožetu Plečniku. Arhitekt Jaroslav Černigoj se spominja (40), da jih je Plečnik opozoril na Černigoja z besedami: "V Ljubljani živi en čuden človek, ki pa zna čudovito lepo risati". Černigoja je namreč v tem času, ko je še živel v Gosposki ulici, obiskal v njegovem ateljeju. Černigoj danes pove, da je imel s Plečnikom posebne namene. Hotel je priti k njemu za asistenta, "da bi ga onemogočil v njegovem nemočnem klasicizmu", iz česar pa ni bilo nič.

V času, ko je bila razstava odprta, o njej ni bilo pomembnejših poročil, pa tudi pozneje se je strokovna kritika pretežno naklonjena ekspresionizmu, ogibala sodb o njej. Kritiški 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 svoj kritiški aparat, ki je bil prilagojen ekspresionizmu, po drugi strani bi se morala neogibno spoštati s celovitim sporočilom te razstave, to je s konstruktivizmom kot vidikom proletarske umetnosti, z idejami o kolektivizaciji in planifikaciji v umetnosti, o razodtujitvi človeka itd. ter s političnimi in ideološkimi elementi, ki jih je vseboval ta vidik. Tega pa očitno ni bila voljna storiti. Pisanja kritike se je lotil Stane Melihar 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 Premru, Fran Onič, tržaški komunist Vladimir Martec-

lanc in še drugi. Melihar je vzel razstavo takšno, kot je bila, in jo ocenjeval s stališča, s katerega je razstava s svojo hoteno improviziranostjo, s parolami, z izdelki za enkratno rabo ipd. izhajala: ocenjeval jo je kot prikaz umetnosti v službi revolucije, kot akcijo, ki radikalno podira meščansko predstavo o umetnostnem izdelku kot predmetu večnih estetskih vrednosti, namenjenemu okrasu prostora in intimnemu uživanju. V predstavljeni celoti je videl Melihar trojni pomen konstruktivističnega 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 žive samo v fantaziji, vcepiti mu ljubezen do 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 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. Pisal je: "Ko sem gledal razstavo moderne ruske umetnosti, sem prišel do umotvorov (...), ki so se tudi na prvi pogled zdeli silno abstraktni. Mogoče so tudi bili, toda jaz kot gledalec sem naenkrat zaživel v njih in ne da bi iskal kakršnekoli intelektualne razlage, sem užival, užival nekaj, kar ni predstavljalo nobene doslej poznane oblike ali pa doslej poznane barvnega učinka. Ali ko sem vi-



1. "Konstrukcija", linorez, 1926 (po objavi v Našem glasu)

2. Program zasebne umetniške šole Černigoj, Carmelich, Dolfi v Trstu, 1925

1925 TRIESTE

Insegnanti e Iniziatori: **AUGUSTO CERNIGOI, GIORGIO CARMELICH, EMILIO MARIO DOLFI.**
 Insegnamento teorico estratto di elementi puri e dinamismo sintetico.

Cernigoj Carmelich Dolfi	A	Studio elementare della materia con oggetti usuali (loro esposizioni nello spazio).
	B	Disposizione e rappresentazione spaziali (lavorazione della materia e disposizione di essa nello spazio).
	C	Studio dell'arte antica e moderna in rapporto con l'arte moderna dinamica (pittura, scultura, architettura).
	D	Studio spaziale cromatico.
	E	Applicazione generale all'architettura, pittura, scultura, scenografia, arte decorativa (grafica, cartoline, decorazione del libro).

Possono partecipare tutti coloro che sentono di volerlo. Non sono ammessi artisti accademici.

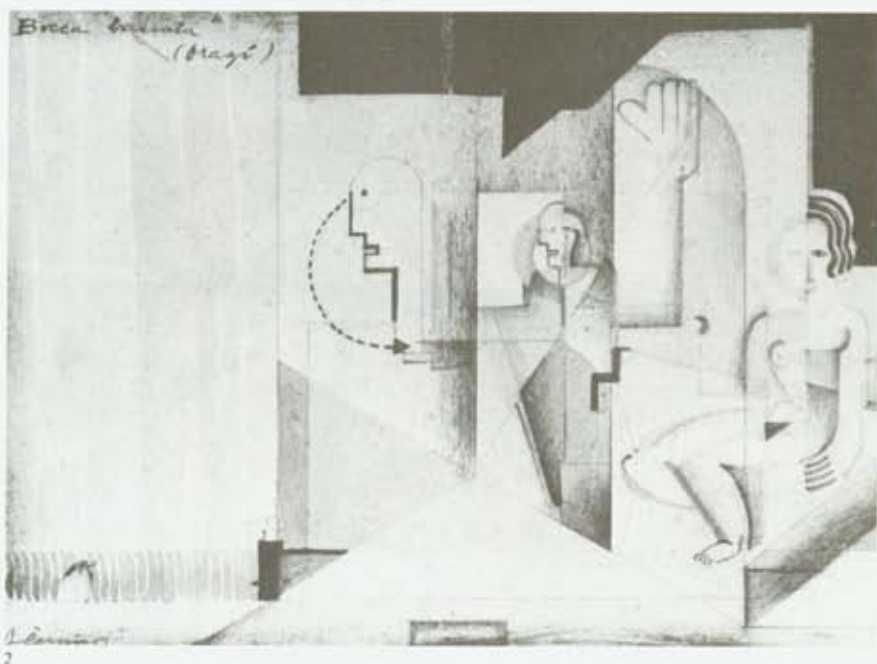
"Konstrukcija", linorez, 1926 (po objavi v Našem glasu), str. 109

Srečko Kosovel, linorez, 1926 (po objavi v Našem glasu), str. 110

Avtoportret, linorez, 1926 (po objavi v Našem glasu), str. 111

1. Scenski osnutek za predstavo Anfissa, lepljenka, 1926

2. Scenski osnutek za predstavo Bocca baciata, lepljenka, 1926



Scenski osnutek za neznano delo, lepljenka, 1926, str. 112

Scenski osnutek za neznano delo, lepljenka, 1926, str. 112

del inscenacijo Tairovega gledališča (povsem konstruktivističnega!), sem tudi takoj – in z mano vred vsakdo, imel občutek, da je ta inscenacija neizbežno morala nastati ravno za ta in ta komad, ker se je zdelo, da je zrasla iz njega. Tega občutka dosedaj pri Černigoju še nisem bil deležen. Razlagam si to tako, da je še preveč vplivan po literaturi (Marinetti in ona naslednikov nemškega Sturm) in še vse premalo spojen s svojim delom”.

Namesto abstraktnosti angažiranega konstruktivizma je Melihar predlagal angažirano figuraliko, kakršno je v tem času gojil Georg Grosz. Zdelo se mu je primernejša, zaradi njenega vpliva na množice in je obžaloval, da med Slovenci Fran Tratnik in Venio Pilon nista šla po Groszovih stopinjah. Iz Meliharjevega poročila nadalje razberemo, da je Černigoj že imel okrog sebe “šolo”,

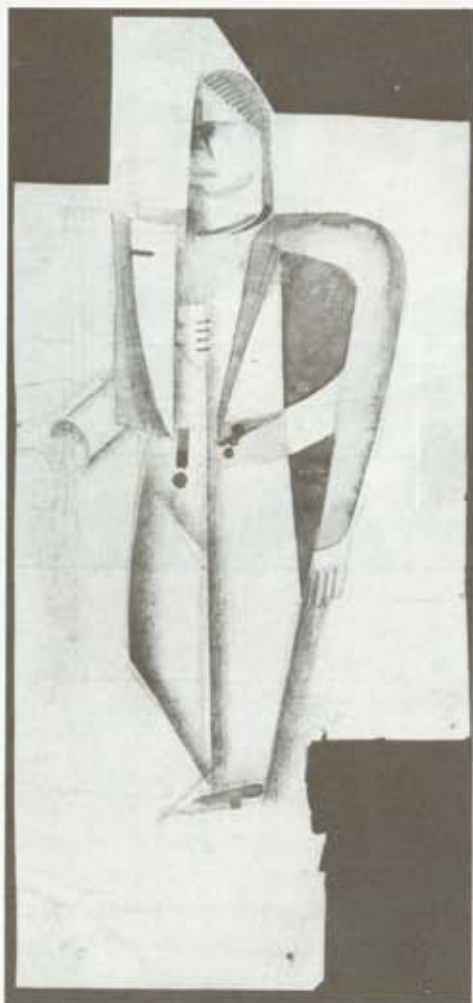
nekaj privržencev in da je zgodaj leta 1925 prišel v stik z Novim odrom, ki ga je ustanovil in vodil Ferdo Delak.

Vsekakor je treba pojasniti okoliščine, v katerih je prišlo do navedenega sožitja Černigojeve zasebne “Šole za arhitekturo” in Delakovega Novega odra. Černigoj je bival na Gosposki 6 pri družini Arnič. Ohranjena najemna pogodba, izkaz stanovalcev in skrbni izpiski v drobni beležnici, kar vse je ohranila Pepca Mohorč, Černigojeva druga stanodajalka, spričujejo, da se je Černigoj v začetku novembra 1924 preselil in vzel v najem “veliki in mali salon” nekdanje gostilne Za gradom 3. Veliki salon je bil razmeroma velik gostilniški prostor, opremljen s klopmi in tu je imel svojo šolo. Na slopu prehoda v hiši je bilo mogoče še pred leti prebrati napis “Šola za arhitekturo”. Mali salon je bila majhna lesena uta na



1. Scenski osnutek za Cankarjevo drama Za narodov blagor, risba z barvnimi svinčniki, 1926

2. Kostumska osnutka, lepljenka, 1926



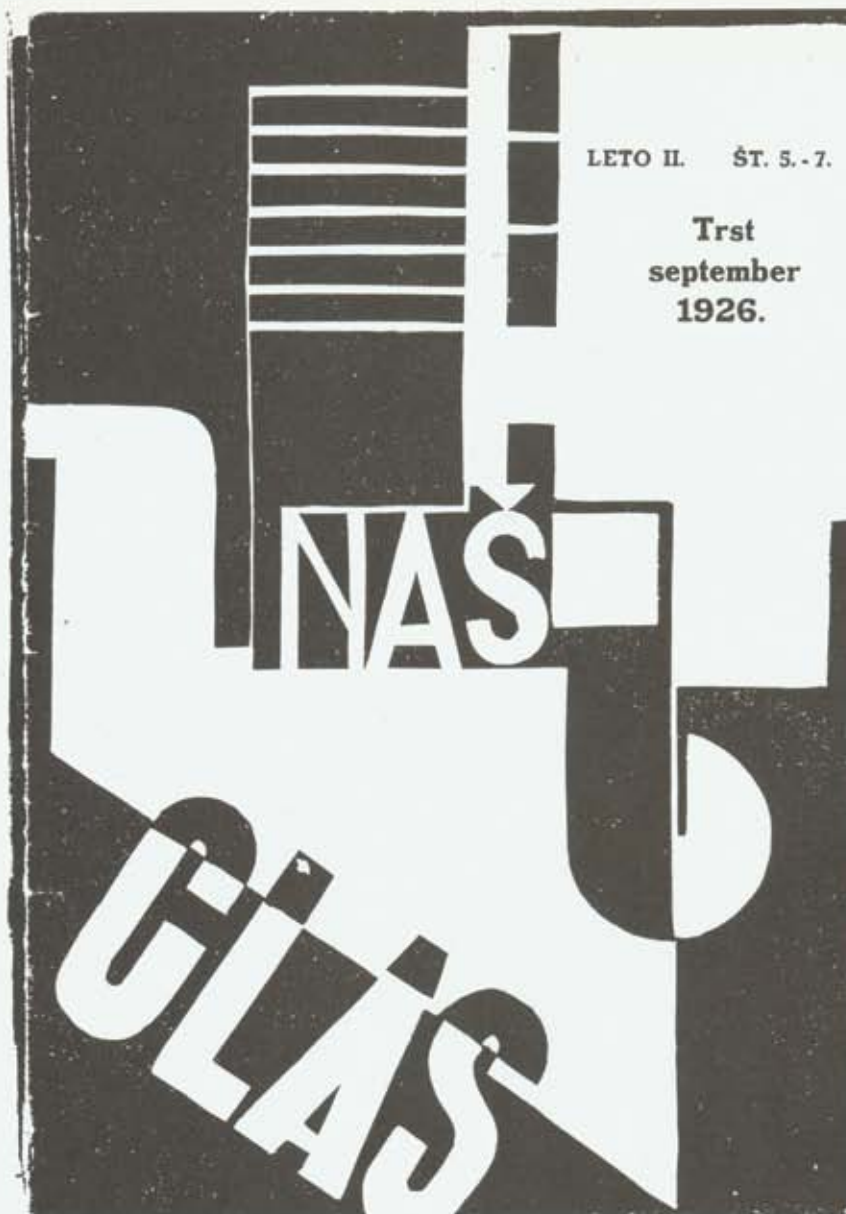
Kinoroman, lepljenka in barvni svinčniki, 1926, str. 113

Kostumski osnutek, akvarel, 1926, str. 114

Kostumski osnutek, lepljenka in akvarel, 1926, str. 115

vrta, skromno opremljena, celo s pogradom pod stropom, kamor se je prišlo po vrvi. Tu je imel svoj atelje in tu sta ga nekoč obiskala Srečko Kosovel in Alfonz Gspan (41), sem so prihajali njegovi prijatelji kot Ivo Spinčič, pa mladi dijaki s srednje tehniške šole, ki so obiskovali še njegovo šolo: Jože Mesar, Jože Šenk in drugi. Prihajala je tudi bodoča Černigojeva žena, Doroteja Roter

iz Krakovega. Iz izpiskov v beležnici gospodinje Mahorčeve je razvidno, da je imel veliki salon do februarja 1925, potem pa so ga prevzeli Delak in njegovi gledališki somišljeniki. Skratka: Šola za arhitekturo in Novi oder sta nekaj časa živela v istih prostorih, kar je imelo za razvoj slovenskega konstruktivizma usodne posledice. Področji si nista bili daleč vsaksebi, nasprotno že izkušnje v



Rusiji so kazale, da je tu mogoče plodno sožitje. Tu sta se povezala in dolgo let sodelovala ter prijateljevala tudi oba razborita avantgardista, Černigoj in Delak. Od tega prvega sodelovanja pod isto streho je njuna pot potekala večkrat vzporedno: tako pri skupnem manifestu v reviji Mladina leta 1926 (42), mimo skupne avantgardistične predstave v Gorici avgusta leta 1926 (43) (Delak predstava, Černigoj scenografija), zatem Černigojevega pomembnega sodelovanja v Delakovi avantgardistični reviji Tank (jeseni leta 1927) ter naposled do njunega skupnega nastopa v Berlinu leta 1928 (Delak je nastopal Černigoj pa je imel razstavo, a sam ni bil v Berlinu), ki ga je pospremila še predstavitev predvsem njunega dela v Waldenovi reviji Der Sturm (44).

Da je opustil svojo zasebno šolo in prepustil prostore Delaku, postane še bolj razumljivo ob dejstvu, da je bil Černigoj s 14. februarjem 1925 nameščen na Tehniški srednji šoli z odlokom ljubljanskega oddelka Ministrstva trgovine in in-

dustrije (45). Na Višji stavbni šoli je bil dodeljen profesorjema Žnidarčiču in Kregarju, na Ženski obrtni šoli pa profesorju Šantlu. Najpomembnejši v tej trojici je bil nedvomno arhitekt Rado Kregar, ki se je navduševal za moderno, zlasti z vidika sodobne arhitekture in je vsaj sprva navdušeno pisal o modernih umetnostnih smerih (46).

Iz obdobja, ko je Černigoj delal na šoli (do 30. junija 1925), je malo znanega. Zvedeti je bilo mogoče le, da si je med dijaki našel nekaj somišljenikov in kar vnetih privrženecov. To so bili po pripovedovanju arhitekta Jožeta Mesarja (47) Zorko Lah, Jože Šenk, Alfonz Vales, Mesarsam, neki Kocmur, ki je v tistem času pobegnil v Sovjetsko zvezo, po vsaj verjetnosti pa tudi Josip Vlah. Nekateri med njimi so mimo Černigoja ustanovili svoj "Klub kolektivistov" (48). Pozneje jih srečamo na pomladanski razstavi Tehniške srednje šole v Jakopičevem paviljonu marca 1926 (Lah, Mesar, Šenk). Laha in Vlah pa

celo v Černigojevi konstruktivistični skupini, ki jo je pozneje vodil v Trstu.

Kot so ugotovili raziskovalci Kosovelovega življenja in dela, se je pesnik tega leta močno oprijel nove tehnike pesnjenja in sicer konstruktivistične. Videti je, da je na to močno vplival Černigoj, zlasti v pesmih, kjer je posegel Kosovel po likovnih prijemih in se navsezadnje poskusil tudi v lepljenkah. Prezreti pa tudi ne gre vpliva Iva Grahorja, ki se je leta 1924 vrnil iz Rusije, in vpliva Ljubomirja Micića, urednika in poglavitnega pesnika revije Zenit, ki jo je izdajal. Kosovel se je začel ukvarjati z lepljenkami, ne da bi Černigoj za to vedel. Ohranile so se tri in so bile objavljene v Ocvirkovih Integralih. Po preiskanem se zdi, da je bila najkvalitetnejša, največja med njimi (ta je nastala še v času, ko je bil Černigoj v Ljubljani), narejena kar po kakšni Černigojevi predlogi, tako da je bil Černigoj, ko jo je prvič videl prepričan, da je njegovo delo (49). Sploh se ob problemu konstruktivizma Kosovel razodeva kot zelo zanimiva osebnost, saj je v pogovorih, ki jih je imel s Černigojem, koncepte konstruktivizma vztrajno pobijal. Zato ga je Černigoj v nekrologu ob nenadni Kosovelovi smrti leta 1926 (50) prostodušno imenoval sovražnika.

Konec junija 1925 se je Černigoju začasna zaposlitev asistenta na Tehniški srednji šoli iztekla. Grozilo mu je, da bo ostal brez sredstev za preživljanje. Zato je nameraval organizirati v okviru zasebne slikarske šole Probuda (vodili so jo Fran Sterle, Ivan Sever in Saša Šantel) počitniški tečaj za risanje in slikanje od 1. julija do 30. avgusta (51). Ali je bilo med mladino dovolj odziva, da bi se tečaj lahko začel, ni znano. Tudi še ni povsem razjasnjeno, ali so Černigojevi študentje in somišljeniki prav to poletje izdelovali plakate za ljubljanski velesejem (52), ali se je to dogajalo že leto poprej. Vsekakor pa se je Černigoj, ne oziraje se na tečaj, pripravljaj na svojo drugo razstavo v Ljubljani, to pot v Jakopičevem paviljonu. Odprta je bila od 5. do 19. julija 1925.

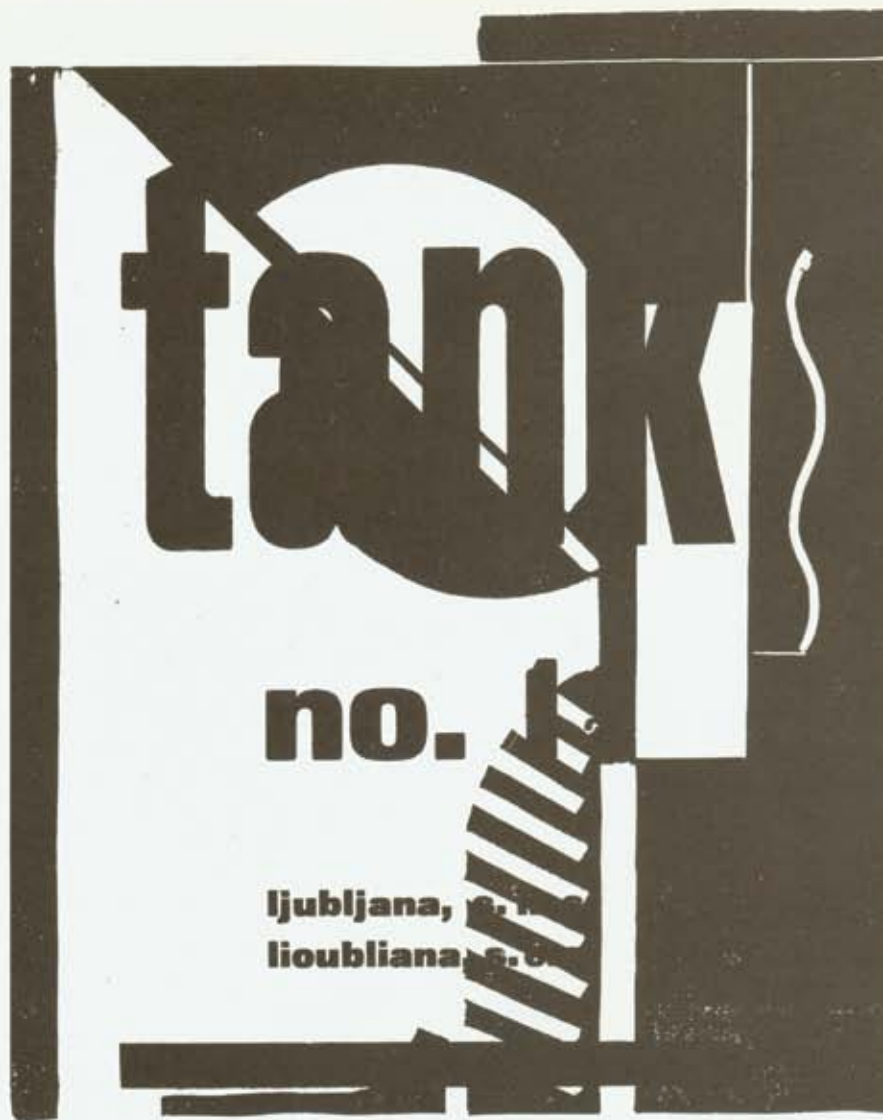
Morda je Černigoj ob prvi konstruktivistični razstavi spoznal, da sama provokacija s konstruktivizmom in radikalnimi političnimi in umetnostnimi stališči ni dala takšnega uspeha, kot ga je pričakoval. Zato se je, na dnu duše vendarle pedagog in apologet modernega, odločil za zgodovinsko razvojno utemeljitev svojega konstruktivizma. V dnevne časopise je dal objaviti tole notico (53): "Te dni se vrši v Jakopičevem paviljonu razstava slik, risb in grafik A. Černigoja. Razstava bo trajala od 5.-19. julija in bo obsegala Černigojeva impresionistična, ekspresionistična in kubistična dela, tako da bo tu prvič v javnosti na ogled razvoj teh treh stremeljenj. Slike bodo urejene tako, da bodo obiskovalci natančno spo-

znali 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 organsko naraven. *Zakaj umetnost ne služi uživanju, marveč za umetnostno izobrazbo ljudstva ter za razumevanje duševne časovne geometrije*" (podčrtal P.K.).

Njegov namen je bil torej jasen in pošten in najbrž ni pričakoval, da bo tako zasnovana razstava dala kritiki še več orožja v roke, da ga pokoplje, kot leto poprej. Oglasili so se trije kritiki (54), ki pa so si bili enotnega mnenja predvsem v eni, a bistveni točki: nesprejemljivo je dokazovanje poti v konstruktivizmu z lastnim delom (čeprav je šlo le za ilustracijo tega procesa), nadalje, da so v Černigojevem dokazovanju vrzeli in da ni dokazov, da je tradicionalna umetnost mrtva. Na videz so se vsi trije spopadali z obrobnimi, nebistvenimi vprašanji, končni cilj pa je bil vendarle popolna zavrnitev konstruktivizma, pri čemer jim ni bilo niti treba vzeti v precep teoretičnih izhodišč, idejnega in formalnega bistva konstruktivizma. Kosovel, ki je prebral Škerlovo oceno doma v Tomaju, je v pismu Ivu Grahorju (55) hudo in upravičeno negodoval nad njo. Iz istega pisma izvemo, da je Černigoj v tem času snoval revijo, ki naj bi nosila ime Konstrukter. Živela naj bi od objavljenih oglasov. Kosovel se je zelo ogreval zanjo in je predlagal, naj bi se imenovala kar Kons. V mislih si je že slikal, kako bi jo konceptno usmeril, ker je slutil, da je imel Černigoj o tem dokaj meglene predstave, razen seveda, kako bi morala biti likovno opremljena.

Toda z revijo ni bilo nič in morda tudi s poletnim risarskim tečajem v okviru Probude ne (ali pa se je že končal), kajti Černigoj je povedal (56), da je šel v počitnicah leta 1925 v Trst. Ob pomanjkanju zaposlitve je bila pot tja najbrž precej gospodarna. Ob koncu avgusta se je vrnil v Ljubljano v upanju, da bo v naslednjem šolskem letu spet nastavljen za asistenta na Tehniški srednji šoli. Toda doživel je bridko razočaranje. K sebi ga je poklical ravnatelj Jože Reisner in mu pokazal izvod prepovedanega časopisa La Fédération Balcanique, ki ga je našel zamotanega v neki dunajski časopis. V času, ko Černigoja ni bilo na šoli, je namreč prispela ta pošiljka z Dunaja na Černigojev šolski naslov. Na tiskovni konferenci tik pred otvoritvijo Černigojeve retrospektivne razstave v Moderni galeriji v Ljubljani aprila 1978 je Bratko Kreft povedal, da je bil po vsej priliki on tisti, ki je poslal Černigoju omenjeni list, ker je v tem času delal v uredništvu kot lektor za slovenski jezik (57).

1. Naslovnica za Tank, 1927
2. Moj pozdrav! Manifest: objavljen v 1,1/2 številki Tanka, 1927
3. Saluto! Manifest, objavljen v 1,1/2 številki Tanka, 1927



7 8

moj pozdrav!

saluto!

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 — = izdajoča!
 = sintetična!
 = kolektivna!

preko inlimne meje naroda mora ogromna sila v svet, kjer se borba istotake razvija in zmaguje.
 tudi mi mladi slovenski pionirji moramo stegniti roko v smislu solidarnosti za novo bodočo se generacijo.
 nova umetnost ni individualna.
 luksuzna.
 tradicionalna.
 nova umetnost je kolektivni izraz nove generacije.
 lepota nove religije.
 lepota . . . pravilnosti.
 ne umetnost reklame
 razstave
 cerkve.

naša umetnost je stvarstvo duha!
 naš tovarik, ki se bojuje v življenjski formi družbe, je junak duha!
 zahtevamo odkritosrčnost, če tudi le nevarna.
 beidkost, požrivovalna.
 ekspanzivnost, kaznjiva.
 tank je glasilo našega stremljenja in borbe duha.
 tank ni . . . kompromisa in alektacije.
 tank je . . . resnice in borbe.
 tank . . . nove umetniške generacije.
 tovariča in voditelju novega pokreta terto defaku najlepšo hvalo za trudopolno zmagajo!
 živela revija tank!
 nova umetnost!
 mlada ljubljana!

trst 1. oktobra 1927.

il nuovo movimento d'avanguardia dell'arte slava tank diretto da delak ferdinando a ljubljana — slovenija — s. h. s. — si promette di obiettizzare il vero carattere attivo d'avanguardia artistica delle ragioni slave suoché internazionali, formando così un ponte di nuova civiltà — artistica tra l'europa e i balcani, continente questo di giovane — robusta razza.
 il movimento d'avanguardia slavo è per origine l'arte costruttivista il quale farà conoscere, oltre la sua attività in mondo illustrativo — sensitivo e tattile, la nuova sintesi — corpo, oggetto dell'essenza nel tempo e nello spazio.
 nega assolutamente ogni convinzione borghese dell'arie ed è perciò antiletterario, antioccidentale, antilocale, antiriformista ed anti individualista.
 il nuovo essere io — collettiva armonia di individui + idea — forma quale contributo ed essenza, perciò ogni elemento = funzione, ogni funzione = movimento, nuova forma di vita e creazione.
 con questo nuovo motto sintetico, la giovane generazione slava promette di dare al mondo internazionale dell'arte il suo contributo e la sua feconda produzione delle giovani forze aderenti ad esso.
 la rivista tank intende ad illustrare vivamente le individualità dell'arte internazionale e riprodurre articoli in tutte le lingue per dare almeno la sensazione che il movimento può esistere in tutte le varie nazioni.
 il motto dei promotori — collaborazione-internazionale dovrà procurare al nuovo movimento la forza dinamica dello spirito essenziale costruttivista.
 invitando tutti gli avanguardisti italiani di informare e collaborare a questa costruzione attiva dello spirito nuovo, dimenticando completamente piccola speculazione personale od altro, affinché non si possa occasionalmente rinfacciare a nessuno la passività informativa in merito all'attivismo costruttivista dell'arte del gruppo d'avanguardia slavo.
 salutendo, gridando, urlando, invocando evviva, evviva il nuovo oggetto d'avanguardia artistica slava —
 = evviva il tank

Karakterna študija (arhitekt Rado Kregar), lepljenka, 1926, str. 116

Kostumski osnutek, lepljenka, 1926, str. 117

Konstrukcija "Charlie Chaplin", lepljenka, 1926, str. 118

Avtoportret, lepljenka, barvni svinčniki, 1926, str. 119

"Konstrukcija", linorezni pretiski, 1926, str. 120

Ravnatelj Reisner je najdbo prijavil na policiji in Černigoj je moral v 24 urah zapustiti Ljubljano. V beležnici Pepce Mohorč vidimo, da je Černigoj najemnino za avgust še poravnal. Sledi kratek stavek: "Potem se je izselil". S tem se je njegovo ljubljansko obdobje končalo, okoliščine, v kakršnih je zapustil Ljubljano, pa so vrgle senco na vse, ki so se družili z njim, zlasti na njegove študente. Arhitekt Mesar se spominja, da so mu za nekaj časa odvzeli potni list, nekatere njegove sošolce pa so celo zasliševali. Bratko Kreft je na omenjeni tiskovni konferenci še povedal, kako so vsi, ki so se imeli za levičarje, čutili trajen, uničujoč pritisk na vsakem koraku. Preprosto jim niso dali delati, ali pa niso mogli do besede v reviji.

V začetku septembra je poskušal Černigoj organizirati v Trstu tako kot v Ljubljani umetnostno šolo in sicer v Ulici Fornace št. 8. Ohranjen je tiskani program šole (58) iz jeseni leta 1925, na katerem organizatorji Avgust Černigoj, Giorgio Carmelich in Emilio Mario Dolfi predstavljajo svoj učni načrt. 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 in dekorativni umetnosti (knjižni opremi)". Tako po obliki kot vsebini moremo ta program povezati z bauhausovimi tečaji, v njem pa se tudi že zrcalijo Černigojeva lastna spoznanja, oziroma formulacije odnosa med staro, "statično" umetnostjo in moderno, "dinamično". Ni dvoma, da je imel Černigoj pri sestavi tega programa glavno besedo, (59) vendar tudi ta šola ni zaživela v pravem pomenu šole, vsaj do take mere ne, da bi se mogel Černigoj preživljati s poučevanjem. Zgodilo se je tako kot v Ljubljani: "šola" je postala središče, oziroma zbirališče somišljenikov. Sprva se je imenovala "Krožek dekorativnih umetnosti", ki je pozneje prerasel v "Konstruktivistično skupino". Član krožka, skupine ali kar gibanja je bil tudi "sustanovitelj" šole Giorgio Carmelich, ki se je imel za futurista, a se je brez posebnih težav vključil v program konstruktivističnega gibanja. Med mlajšimi so se Černigoju pridružili nekateri slovenski dijaki iz Trsta. Na prvem mestu je treba omeniti Edvarda Stevančiča, ki je konstruktivizem globlje dojel in je najbolj dosleden v njegovi abstrakciji. V skupini sta se pojavila še Černigojeva ljubljanska dijaka Zorko Lah in Josip Vlah ter neki Ivan Poljak, o katerem razen tega, da je bil član skupine, ne vemo ničesar. Černigoj torej pri svoji umetnostni dejavnosti ni bil sam. Bil pa je nedvomno med vsemi najbolj aktiven kot organiza-

tor, umetnik, pisec različnih besedil o umetnosti. Sicer se je ponovila zgodba izpred sedmih let: zaradi pomanjkanja denarja se je moral zaposliti kot navaden pleskar v ladjedelnici, kar pa ga ni niti najmanj oviralo, da se ne bi ukvarjal s konstruktivizmom in agitacijo zanj.

Proti koncu leta 1925 je navezal stike z uredništvom tržaškega slovenskega Učiteljskega lista in že v drugi številki tega glasila (15.1.1926) srečamo njegov prispevek Umetnost in učitelj.

Pozneje je priobčil še članek Vzvod in zahod v umetnosti (1.3.1926) ter kritiko Umetniške razstave v Trstu (1.6.1926). V prvem prispevku je ponovno spregovoril o sodobnih umetnostnih smereh od impresionizma do konstruktivizma.

To je pravzaprav edini zapis v slovenski kritiški literaturi, ki je v tem času poljudno in v glavnem teoretično neoporečno opredelil novejšo umetnostne smeri, seveda s tezo, da umetnostni razvoj pelje v konstruktivizem. Drugi prispevek Vzvod in zahod v umetnosti je čista apologija ruskega konstruktivizma s posebnim poudarkom na dinamičnosti te usmeritve v nasprotju s statičnostjo vseh drugih smeri, na njeni kolektivnosti v nasprotju z individualizmom drugih usmeritev, na tehniki kot zmagoslavju ustvarjanja sodobnega človeka (kolektivizem in tehnika dasta skupaj pojem monumentalnosti, ki ni odvisen od dimenzij izdelka). Ekstravaganci zahodne umetnosti postavlja Černigoj nasproti novo, na konstruktivizmu se razvijajočo kulturo Slovanov.

Iz vsega veje Černigojevo prepričanje, da je konstruktivizem nova univerzalna umetnost, ki jo pojmuje kot sintezo oblik (konstruktivističnih oblik, povzetih po ruskih konstruktivistih) gradiv, barv in izdelanih predmetov (!), prek katerih umetnost postane politična akcija. Razumljivo je, da je v tretjem zapisu, v kritiki tržaške razstave povsem odklonil tradicionalne, pa tudi novejšo umetnostne smeri (recimo Pilona) z značilno gesto: "Treba je impulzivnega, destruktivnega dela, treba je zidati novo, ako hočemo pokazati, kaj smo, treba je delati, ne uživati starega. Pokazati moramo svetu, da obstaja tudi slovenski kmet, od katerega pričakujemo novo kulturo, t.j. novo upodablajočo umetnost. Vsi drugi 'izmi' (ekspresionizem, kubizem itd.) nimajo ničesar skupnega z novo obujajočo se voljo". V tem stavku je tudi napovedal možnost samostojne razstave mladih, s čimer je najbrž mislil na predstavitev skupine, ki jo je vodil. Ravnanje žirije, ki je odločala o tem, kdo se lahko udeleži IV. polletne razstave tržaškega umetniškega krožka (o tej je Černigoj pisal tako uničujoče), ga je navedlo na to, kot piše v Edinosti Albert Širok (60), da svojih del ni hotel razstaviti in je zato najbrž računal na samostojen nastop svoje skupine.



Linolej, 1927, (po objavi v Tanku), str. 121

Linolej, 1927, (po objavi v Tanku), str. 122

V razdobju, ko so nastajali ti zapisi, je Černigoj delal za slovenski Ljudski oder pri Sv. Jakobu. Močno opazno je bilo tudi njegovo sodelovanje pri reviji Naš glas. Za gledališče je napravil scenske in kostumske osnutke vsaj za 8 predstav, ki so bile po tej plati zelo dobro sprejete (61). V Slovenskem gledališkem muzeju se je ohranilo kakih dvajset scenskih osnutkov, kostumskih osnutkov in karakternih študij, ki jih je po smrti Ferda Delaka darovala njegova žena dr. Zdenka Delak. To so poleg silno redkih slik pravzaprav edini ohranjeni izvorniki slovenskega konstruktivizma! So brez izjeme izredno kvalitetna dela, pri katerih je mogoče že na prvi pogled videti, kako se je znal Černigoj s svojim konstruktivizmom prilagoditi zahtevam različnih ambientov: baročnemu, ko so igrali Pirandella, mavrskemu slogu, ki je dajal okvir igri Anfissa itd. Toda ti osnutki so umetniške same po sebi. Černigoj je bil v njih izredno drzen; prav nič ni zaostajal za evropskimi zgledi iz tega časa. Na nekem osnutku je postavil Kristusa na ladijski most, ko z dvignjeno roko pridiga množici. Spet na drugih je poskušal opremiti sceno z gibljivimi elementi. Splošni vtis teh osnutkov in karakternih študij je ekspresivnost, ki

prihaja na dan skozi konstruktivistični kolažni postopek. Za scene je nadalje značilno, da jih je Černigoj snoval tako rekoč v eni ploskvi. S svojim prijemom je razbijal iluzijo odrskega prostora. V ozadju te scenske ploskovitosti je Černigojevo pojmovanje odrskega prostora, ki je (po vzorcih iz Rusije) s prostorom za gledalce en sam prostor.

Izjemno kvalitetne, tako v konceptu kot v izvedbi, so tudi karakterne študije. Tu so milijonar, stari gospod, mati, mlado dekle pa klovni in mladi gospodje itd. Podobno je karakteriziral svoje like tudi Sergej Ejzenštejn, toda Černigojeve so v risbi morda še bolj prefinjene. Med temi izstopata, zaradi drugačne teme "portret" arhitekta Rada Kregarja, ki ga je Černigoj označil z delom nalepljene konstrukcije v glavi in pa učinkovita lepljenka, "omage" Charliju Chaplinu. Černigoj je Chaplina še posebno cenil, ne toliko zaradi njegove komike, pač pa zato (kot je nekoč izjavil), "ker je bil v tistem času edini, ki je globoko dojel dinamiko filma, to je njegovo umetniško oblikovno stran". Nekaj pred tem, ko se je končalo delo slovenskega Ljudskega odra pri Sv. Jakobu, se je julija



1926 pojavil Černigoj z nekrologom in konstruktivističnim linorezom Srečka Kosovela v reviji Naš glas (62). Za naslednjo, septembrsko število je napravil moderne konstruktivistične platnice ter v članku *Moje delovanje v Julijski krajini* (63) v poglavitnih potezah orisal pomen svojih umetniških prizadevanj. Čeprav je v tem pisanju, zaradi avantgardistične držbe mestoma nejasen, ga moremo imeti za njegov temeljni program, ki ga je v poznejših besedilih le izpopolnjeval. Svoj študij v Nemčiji je označil kot osvojitve teoretičnega znanja, ki je pogoj vsakega udejstvovanja; to je imenoval "evropsko izobrazbo".

Tržaško delovanje (ljubljsko je kar izpustil) je označil kot delovanje v slovenskem okolju. Svoje delo je jemal prvič kot pravi odsev sodobnosti, resničnosti in drugič kot sredstvo za vzgojo mlade generacije ("Jaz ljubim mladino!" je vzkliknil). Revolucionarno delovanje je po njegovem utemeljevalo ekspanzivno dinamičnost. Zaradi tega si je tudi izbral gledališče, "ki stoji

najbliže ljudski masi". V tem spisu najdemo tudi prvič napotek, kako je treba gledati njegova dela: ne literarno razbirati vsebine, temveč jih je treba "čustvovati". To je potem še enkrat ponovil v komentarju k nastopu svoje konstruktivistične skupine leto pozneje v Trstu, ki ga je objavil v ljubljanskem Tanku. Abstrakcija zahteva za razumevanje "vživetje". Zanimivo je, da je malone enako zahtevo postavil za razumevanje abstraktne inačice slovenskega ekspresionizma tudi Francè Stelè (64), ko se je le-ta pojavila v delu Franceta Kralja na stenah nekdanjega Akademskoga doma v Ljubljani.

V času, ko je Černigoj pripravljal ta sestavek, je njegov prijatelj Ferdo Delak pripravljal v Gorici gledališko predstavo iz različnih dramskih besedil (odlomkov) in dramatiziranih tekstov za svojo gledališko skupino (65). K predstavi, ki je v tržaški Edinosti pobudila živahno polemiko, je Delak, potem ko ga je slikar Ivan Čargo s honorarjem v žepu pustil na cedilu, v zadnjem hipu

1. Edvard Stepančič: Linolej, 1927, (po objavi v Tanku)

2. Karlo Černigoj: Infatilizem, linorez, 1927, (po objavi v Tanku)



poklical iz Trsta Černigoja, naj napravi sceno. "Drugega se ni dalo storiti", se spominja Černigoj, "kot da smo nekaj improvizirali iz tistega, kar je bilo na razpolago. To so bile stare scene, ki sem jih obrnil tako, da so s hrbtno stranjo gledale v dvorano". Iz poročila v Edinosti (66) sklepamo, da je scenska postavitve segla še v dvorano in na galerijo, kar ustreza pojmovanju o e-

novitosti gledališkega prostora in hkrati nakazuje pot h konstruktivističnemu umetnostnemu ambientu, ki ga je pozneje tudi izvedel.

Černigojevo srečanje z Delakom pa je prineslo še nekaj drugega: 12. avgusta 1926 sta napisala vsak svoj manifest, Černigoj umetnostnega, Delak teatarskega. Oba je potem Delak objavil v reviji Mladina (67) z uvodnimi opombami o Černi-

Gruppo costruttivista di Trieste.

Il gruppo presenta elementi del tutto nuovi all'ambiente locale, nonché tutte le nuove forze d'arte vivente, combattenti.

Nel attivista arch. Carmelich Giorgio, genl. A. Černigoj, G. Vlah, E. Stepanich abbiamo per mesi 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 stessa pittura, scultura assoluta, vibrazione di colori + spazio + tempo → forma, ovvero funzione per sé stessa, estetica e utilitaria. Noi combattiamo a priori la forma dell'arte di riproduzione naturalistica → funzionalismo, e l'attuale letteraria individualismo dell'ultima generazione decadente.

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

La costruzione astratta esiste nella sua totale impronta per l'artista e per l'osservatore, anziché dovuto saltare ciò che è sensibilità → espressione prodotta dall'oggetto. Perciò la formazione degli oggetti esposti consiste di materiali + colore + forma → insieme statico nel tempo e nello spazio, contribuendo con ciò lo stato statico → espressione vera e pura dell'arte oggettiva le non come per le pitture fino ad oggi «L'art pour l'art» soggettivistiche.

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

Non più arte riproduttiva

→ → figurativa

Ma arte sintetica costruttiva

→ oggettiva statica

→ stile collettivo.

Prof. A. ČERNIGOJ.

ELENCO

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

Manifest konstruktivistične skupine in seznam razstavljenih del v katalogu k razstavi v Trstu, 1927

Pogled na konstruktivistični oddelek razstave v tržaškem Ljudskem vrtu, 1927, (po objavi v Tanku), str. 122

gojevem delu v Ljubljani in njegovem trenutnem početju v Trstu. Černigojev manifest je njegov prvi doslej znani manifest. Po obliki in vsebini je poudarjeno napadalen, hoteno zmeden in provokativen. Je modernistična poza, ki naj izzove zgražanje in se izmika "resni" analizi. Iz njega razbiramo, da pojmuje umetnost kot sintezo... kot človekovo kolektivno "trade mark".

Zavrača individualno umetnost, religiozno-mistično umetnost in vojaško-dekorativno umetnost, zahteva pa človeško umetnost. Zanj je nova umetnost svetla, prozorno-fiksna, dinamično čustvena, konstruktivna, to je destruktivno zidajoča. Meni, da je nastala v času kaosa, da je izčistila in premagala prostor. "Borimo se proti Cezanskemu in nemškemu idiotizmu — ekspresionizmu, kakor tudi proti angleškemu trgovskemu parobrodstvu. Biti hočemo barbarogeni. To je parola balkanske narave, živeti hočemo s celokupnim svetom v dinamični obliki aktivizma". Itd. Mesta, kjer govori o zanikanju mističnosti in religioznosti v umetnosti, vojaško-dekorativni umetnosti, o angleškem trgovskem parobrodstvu v isti sapi z zavračanjem ekspresionizma, so še odmev dadaističnih stališč. "Barbarogenstvo" in nasploh "balkanizmi" izvirajo iz zenitizma Ljubomira Micića, ki ga je Černigoj spoznal v Ljubljani in se sešel z njim v Trstu, ko je Micić proti koncu leta 1926 potoval v Pariz (68). Glavina drugega sodi v okvir izrazja konstruktivističnih manifestov. Na dan prihajajo ponovno bistveni cilji nove usmeritve: boj proti vsemu preteklemu in polpreteklemu v umetnosti (ekspresionizmu), pa hkrati boj proti kapitalizmu, boj zoper elitistično pojmovanje umetnosti, boj za novo umetnost, za dinamični konstruktivizem in navsezadnje za dejavno odprtost v svet "v dinamični obliki aktivizma". Celoto zaobsega precej nejasno Černigojevo pojmovanje "sinteze".

Po njej naj bi bila umetnost "celokupno stremjenje časa in prostora v katerikoli enoti bodi-

si v arhitekturi, slikarstvu, kiparstvu, pesništvu, glasbi ali plesu".

Širina njegove dejavnosti na različnih umetnostnih področjih je bila spričo dejstva, da je delal v ladjedelnici kot navaden pleskar, izredna. Nemara bi se sam še nekako preživljal ob skromnih honorarjih, ki jih je dobil za kako sceno ali članek, če se ne bi bil tega leta na pomlad tudi oženil. Njegova zaročenka je prišla iz Ljubljane in mu kmalu potem rodila sina Cezarja. Za poroko mu je preskrbel 10.000 lir, kot se spominja, Vladimir Martelanc (69).

Ladjedelnica je torej pomenila družini stalni vir dohodkov. To so bili zanj hudi časi. Nekoč, ko je tako pleskal ladjo z minijem, je prišel vratar z obvestilom: "Neki gospod te čaka zunaj, pravi, da je iz Pariza". "Zdaj sem rešen", si je mislil optimistični Černigoj in odhitel k vratom. In koga je tam videl! Ubogega Piona, ki se je vračal s svojega prvega študijskega potovanja iz Pariza. Pilon je bil pretresen, ko je videl pred seboj prijatelja slikarja v obleki, rdeči od minija. "Si pa korajžen", mu je rekel občudujoče.

V Našem glasu je v tem času poleg nekaj čistih konstruktivističnih linorezov objavil svoj "avtoportret" in iz istega leta je znan še risani avtoportret z barvnimi svinčniki. Sta ti podobi znamenje poti vase, ko se je znašel v hudi življenjski preizkušnji? Na taka vprašanja Černigoj ne želi odgovarjati. Kakorkoli že, obe deli, ki ne moreta skriti mračnega razpoloženja slikarja, spričujeta, kako svobodno se je Černigoj gibal znotraj termina konstruktivizem; portretiranje je namreč po radikalni teoriji te smeri nedopustno, medtem ko je bil Bauhaus v tem pogledu prožnejši in je dopuščal različne figuralne in portretne interpretacije. Risani avtoportret pa je še celo zanimiv, saj se je Černigoj obdal z atributom delavca (tovarne v ozadju). Tudi takšno skoraj klasično opredeljevanje z atributi je kljub modernistični obdelavi portreta, konstruktivizmu tuje. Stvar postane ja-



snejša, če skušamo videti ti deli in podobna v zvezi z njegovim ustvarjanjem za gledališče: tako v scenografiji in še zlasti v kostumografiji je moral delati s figurami. Ta zveza pomeni Černigojev konceptni "most" iz konstruktivizma v njegovo pokonstruktivistično obdobje. Toda dogodki, ki so sledili, ne vzbujajo vtisa, da bi njegov radikalizem kakorkoli popuščal. V drugi polovici leta 1927 je namreč začel Ferdo Delak izdajati avantgardistično revijo Tank z ambicioznim podnaslovom *Revue internationale active*. Ime revije prihaja po vsej verjetnosti iz zenitistične skovanke "dada-tank". Delak pa si je izmislil novo "Tank-teater", ki naj bi v Micičevi univerzalni umetnostni shemi (ekspresionizem - slikarstvo, glasba; kubizem - kiparstvo, arhitektura; zenitizem: pesništvo, filozofija) (70) nemara zapolnila vrzel na področju gledališča. Černigoj je bil eden najbolj plodovitih sodelavcev Tanka. Za prvo (poldrugo) številko je izdelal platnice, ki kažejo na sorodnost v zasnovi z naslovnico Našega glasu kot z nekaterimi reliefi, ki jih je razstavil v Ljubljani leta 1924. V reviji je objavil vrsto linorezov, svoje manifeste (dva slovenska in enega italijanskega) ter poročilo o razstavi svoje skupine v Trstu.

Černigojev manifest v prvi številki Tanka (71) je likovni izdelek in manifest hkrati, medtem ko manifest v drugi številki (72) ob še bolj poudarjeni likovni plati tudi brezkompromisno zavrača slovenski ekspresionizem ter Plečnikovo in Vurnikovo arhitekturo. Iz vseh teh manifestov pa ne izvemo dosti novega. Po napadalnosti in nejasnosti formulacij se bistveno ne oddaljujejo od onega iz leta 1926, le čistih bizarnosti je morda manj.

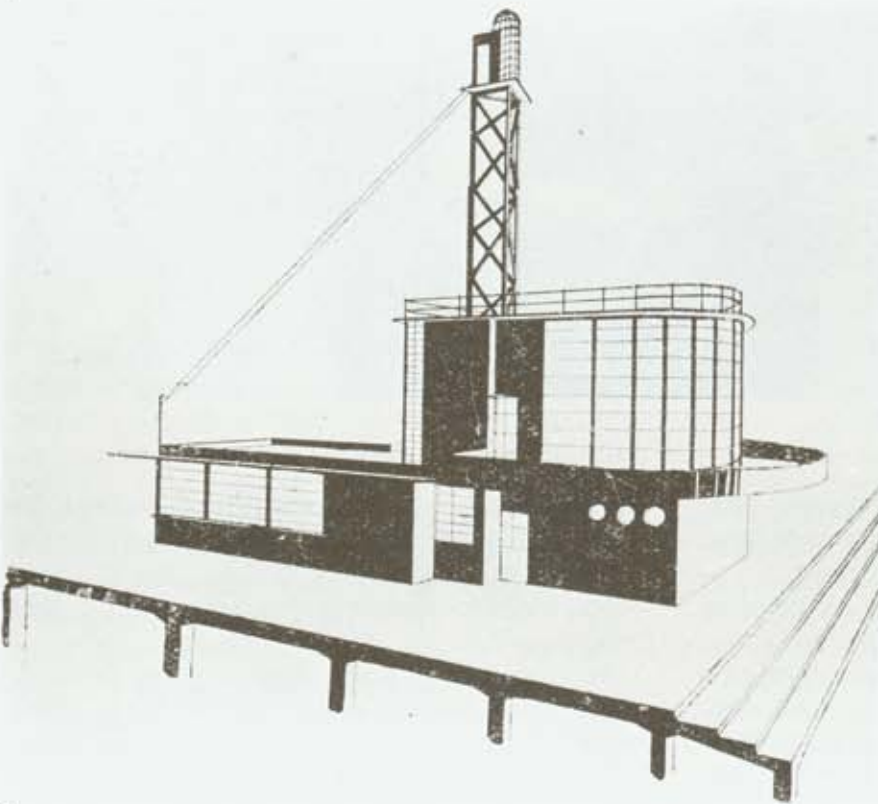
Černigoj se v njih spet postavlja zoper vse staro, spet poudarja kako je nova umetnost "kolektivni" izraz nove generacije, spet dramatično gestikulira (73): "Vsi stari umotvori naj poginejo v galerijah in palačah, kjer nimajo druge funkcije, da se praše in časovno poginejo. Živela nova umetnost — brez galerije, muzeja in cerkve, nova umetnost mora živeti, koristiti in služiti. Bodimo ponosni na naš novi pokret in agitirajmo zanj, da dokažemo našo absolutno existenco". Zanimiv je tudi njegov italijanski manifest (74), saj se je z njim obrnil k svojim italijanskim kolegom in jim poleg "razlage", kaj pomeni nova umetnost in kaj Tank v tej zvezi, ponujal roko sodelovanja. Trdil je, da novo avantgardno gibanje slovanskih dežel "ustvarja most nove umetnostne civilizacije med Evropo in Balkanom".

Med izidom prve in druge številke Tanka, je bila v Trstu odprta velika jesenska razstava Umetniškega sindikata in Umetniškega krožka v tržaškem Ljudskem vrtu. Černigoj je dosegel, da so na tej razstavi dodelili njegovi konstruktivistični skupini poseben oddelek. To je bil najbolj opazen nastop slovenskega konstruktivizma v Trstu pa hkrati zadnja velika prireditve te smeri pri nas. Za njo zaznamujemo samo še Delakovo in Černigojevo akcijo s predstavitvijo slovenske avantgardne (predvsem konstruktivistične) umetnosti v Berlinu in v Waldenovi reviji *Der Sturm* ter istega leta Černigojev in pomembnejši Stepančičev nastop na natečaju za izdelavo scene za Kogojevo opero *Črne maske* v Ljubljani. Tržaška razstava je bila, kljub Černigojevim poprejšnjim popuščanjem v figuraliki in portretu (Černigoj preprosto ne pristaja na nobeno pravo-vernost), vrhunec razvoja slovenskega kon-

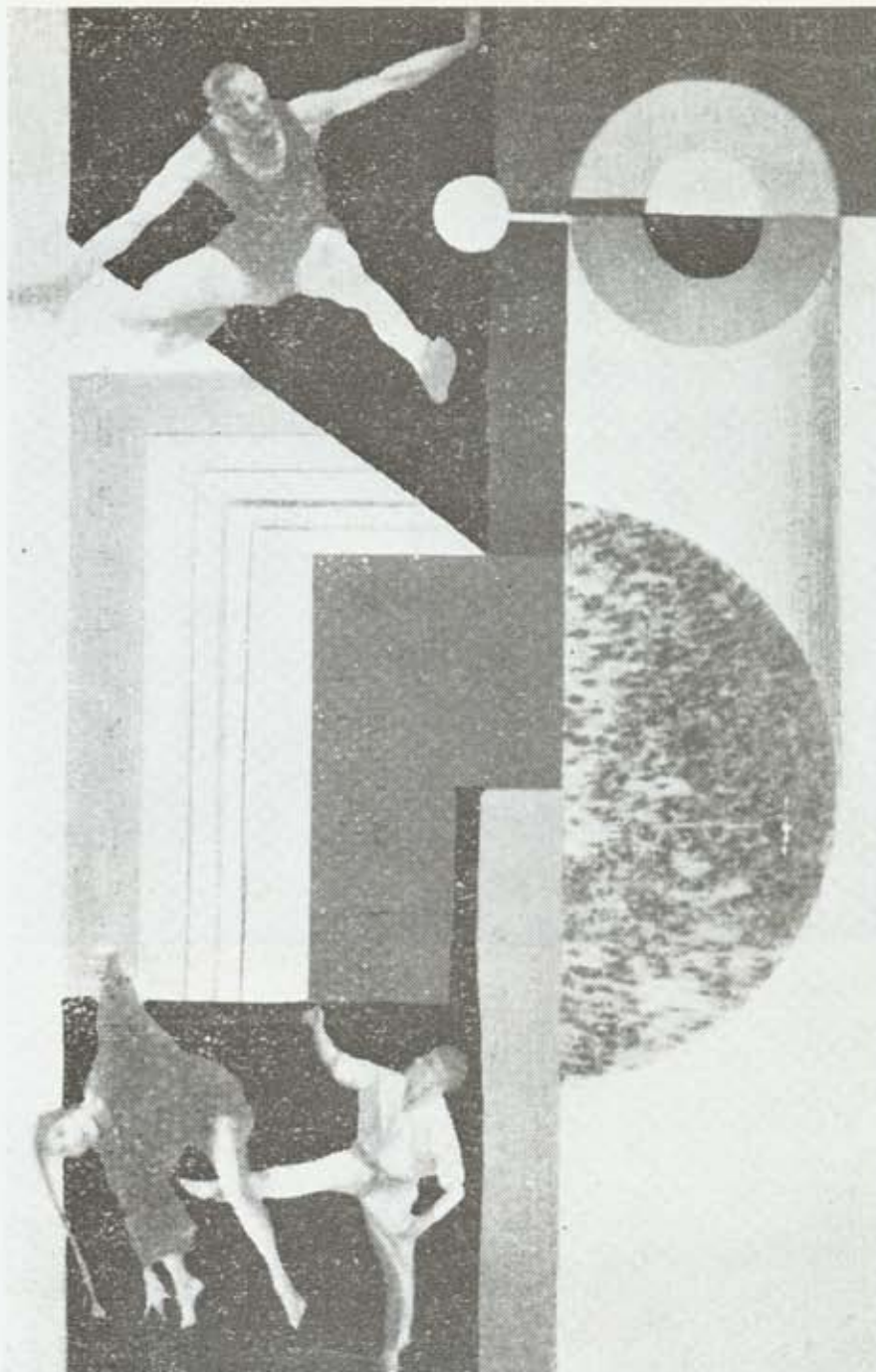


1. Ivan Poljak: Arhitektonska arhitekturna študija, 1927, (po objavi v Tanku)

2. Zorko Lah: Arhitektonska študija, 1927/28, (po objavi v Sturm)



2



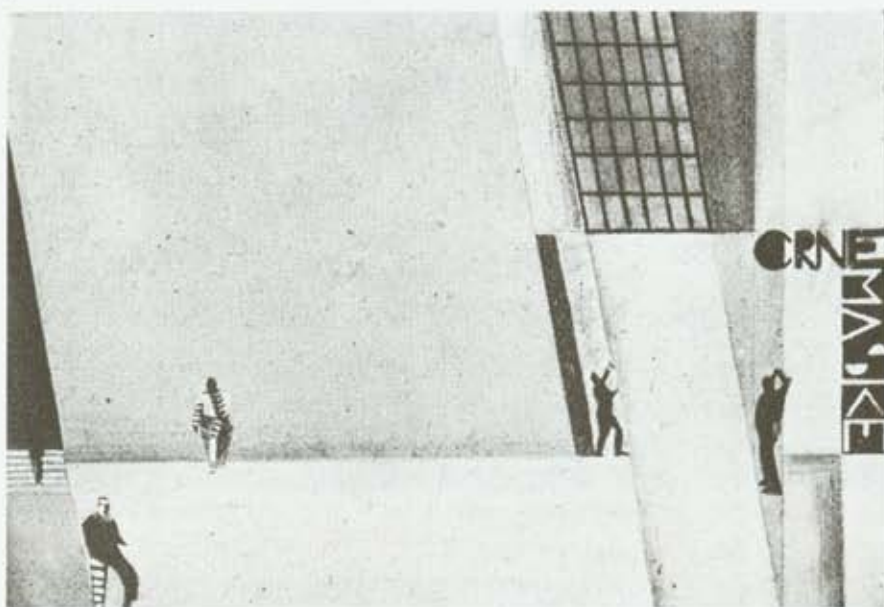
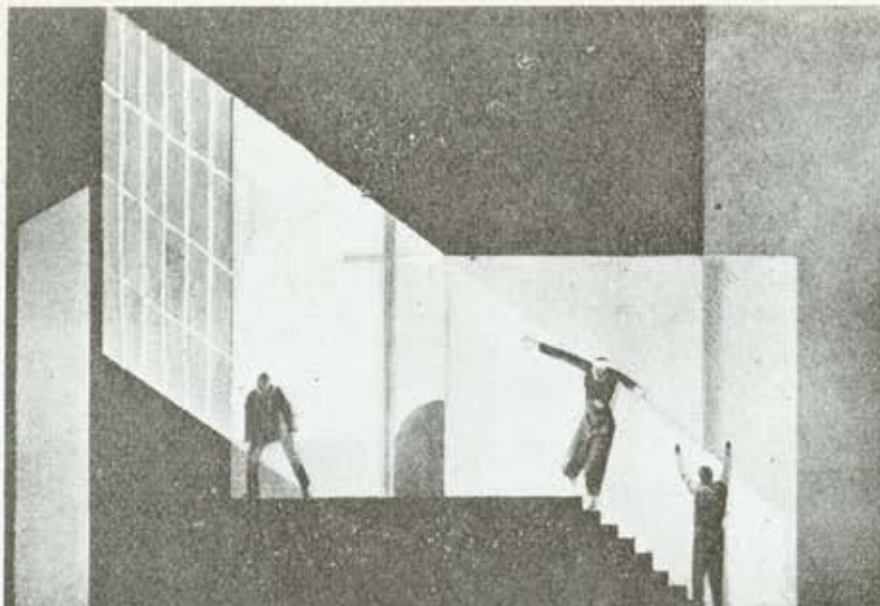
*Konstrukcija Ferda Delaka, 1927/28 (po
objavi v *Sturmu*), str. 125*

*Teater Masse (Arhitektonska Studija),
lepljenka in barvni svinčniki, 1928, str.
126*

struktivizma v ožjem pomenu te besede. Uresničila se je kot kolektivno delo konstruktivistične skupine in kot umetnostni ambient.

Glede ureditve posebnega prostora z namenom ustvariti celostno likovno-ambientalno celoto, je bilo v Černigojevih spisih programatičnega značaja rečeno sicer malo konkretnega, vendar lahko po Černigojevem vztrajanju leto poprej in ob tej razstavi, da nastopijo kot skupina v posebnem oddelku, pa tudi po njegovih scenografskih poskusih v Gorici ter naposled po objavljenih fotografijah v Tanku (75) in sočasnih zapisih upravičeno sklepamo, da je bila ustvaritev umetnostnega ambientsa eden poglobitvenih ciljev razstave. Neposredni vzornik za ta korak mu je bil El Lisic-

ki, ki je napravil svoj umetnostni ambient leta 1923; nekaj teh ambicij je imel Černigoj nedvomno tudi že z razstavo leta 1924 v Ljubljani. V katalogu k tržaški razstavi je objavil svoj drugi italijanski manifest (76). Po njem moremo, pač v luči predstavljenega, bolje razumeti, kaj pomenijo pravzaprav Černigoju izrazi kot "sinteza", "gibanje", "prostor", "čas" in podobni. V tem manifestu je Černigoj sebe in tovariše Carmelicha, Stepančiča in Vlaha (77) 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



Naslovnica za revijo *Ilustracija*, 1929, str. 127

funkcija..." Načeloma so proti naturalističnemu posnemanju, proti fantastični mistiki in proti literarnemu individualizmu. "Naša dejavnost je v tem, da spravimo *objekt v 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 sestojijo iz *gradiv + barve + forme*, taktilnih celot v času in prostoru, s čimer dosegajo sintetično stanje = resnični in čisti izraz *objektivne umetnosti* (in ne kot sedanje larpurlartistično slikarstvo). Umetnost je predvsem kolektivno mnogokraten produkt = popolna sinteza časa in prostora = sodobnosti.

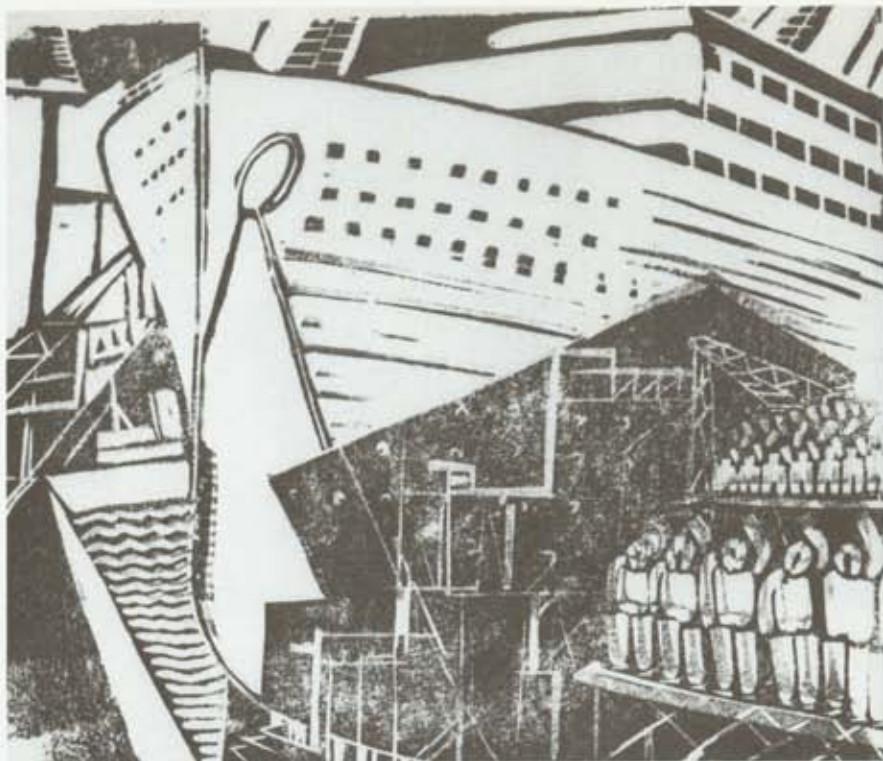
Nič več reproduktivne umetnosti
" " figurativne "

Pač pa sintetična konstruktivna umetnost

Pač pa objektivno taktilna umetnost

" " uporabno kolektivna "

V oči bije predvsem zahteva po dinamični umetnosti, ki naj prežme celotno življenje sodobnosti; umetnosti, ki je kolektivni dosežek in je v načelu abstraktna, torej v ostrem nasprotju z drugimi, ki so navezane na posnemanje vidnega. Iz seznama razstavljenih del konstruktivistične skupine v istem katalogu se ta zahteva po giblivi umetnosti kaže predvsem v treh Stepančičevih delih, ki sta obvladovali prostor konstruktivističnega kabineta, in ki jih je avtor označil za prostorske dinamične konstrukcije, deloma tudi v Černigojevih študijah za gibljive scene. Nakazani koncept razstave so dopolnjevale še druge Černigojeve konstrukcije, projekti za stavbe ter njegova barvna konstrukcija, pa Vlahova dela, medtem ko je nekdanji futurist



Carmelich, sodeč po naslovih del, po vsej verjetnosti odstopal od koncepta.

Černigojevo poročilo o nastopu tržaške konstruktivistične skupine v Tanku (78) je pojasnjevanje te stopnje konstruktivizma in njegova apologija. “Konstrukcije ne smemo gledati samo predmetno, 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)”, je pisal. “Navadnemu opazovalcu vse to ni razumljivo, ker razstavljeni predmeti nimajo nikake historije (kar vsebuje navadna slika). Pri opazovalcu mora delovati sluh, čut, vid in istočasno 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 dogajanja nevidnih stvari, relativnost doživlja konstruktivističnega izdelka glede na prostor, čas in svetlobo. Iz tega besedila je nadalje čutiti, da se je Černigoj še vedno boril s problemom komunikativnosti konstruktivizma, saj je občinstvo, vzgojeno ob tradicionalnih umetnostnih zgledih, iskalo v umetninah vselej “zgod-

bo”. Zato je ponovil zahtevo po “čuvstvovanju” konstruktivistične stvaritve.

O razstavi je poročal Willi Nürnberg (79) v pismu na Bauhaus, (ta se je tedaj že preselil v Dessau), ki ga je objavil Delak v Tanku. Avtor omenja napore skupine, da bi sploh lahko nastopila v posebnem prostoru in prepire, ki so jih imeli po razstavi v okolju “tradicionalnega juga”. Nadalje piše, da je oddelek s svojo odmerjenostjo in koncentriranostjo deloval na celotni razstavi posebno harmonično.

“Barvna kompozicija, gibalni momenti in sintetične študije so bili dobro izbrani in dajejo globok vpogled v resno ustvarjanje te skupine. Zelo pomembne in posebno dobro izpeljane so bile tudi študije materialov. Prvikrat so poskusili, da študije materialov niso stale, ampak so bile obešene z vrvicami na strop. S tem so predmeti izgubili zemeljsko težo, s čimer je bil duhovni moment bolj poudarjen”. Ob koncu pripominja, da se skupina ni hotela izpostavljati sodbi malomeščanov, marveč je hotela dati duška svojim hotenjem in ustvarjanju in da se mladi zelo zanimajo za to, kaj se novega dogaja na Bauhausu in v Parizu, želijo se tesneje povezati z Bauhausom, da bi mogli nastopiti tudi v tujini.

Posebno zanimiva je Nürnbergova pripomba, kako je bila skupina seznanjena z dogajanjem v svetu (Stepančičeva dela so nedvomno nastala tudi ob neposrednih pobudah iz Evrope, ne samo ob Černigoju) in njihova želja po nastopu na tujem dokazuje, da Černigojev avantgardistični “internacionalizem” ni bil zgolj deklarativen, marveč nekaj, kar je hotel izpeljati.



Černigoj z ženo, okrog 1927, (fotografiral Mario Lavrenčič)

Razstava tokrat ni šla mimo "klasične" likovne kritike. V tržaški Edinosti je pisal o njej Karlo Kocjančič (80). Pisal je sicer spodbudno, a jo je v bistvu odklanjal. Spustil se je v polemiko s konstruktivističnimi gesli (na primer: Konstruktivizem je duševno stanje časa v prostoru). Najbolj je upošteval konstruktivizem tam, kjer so se avtorji 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 strniti v celotno sporočilo razstave in so se mu zato zdeli arhitekturni, scenski ali drugačni izdelki (omenja, denimo, Černigojev senčnik za svetilko) nekako ločeni od razstave. Uvidel je smiselnost posebnega oddelka za konstruktiviste, ni pa dojel, da gre pravzaprav za ustvaritev umetnostnega ambienta, kjer so vsa dela od čisto začetnih, šolskih projektov do kompliciranih prostorskih mobilov na eni strani, na drugi pa različna gesla, bodisi umetnostne bodisi politične narave (81),

izpolnjevala določeno funkcijo, pač na različnih ravneh: na umetnostno-teoretični, družbeno-revolucionarni in vzgojni ravni. Kljub temu nas ravno Kocjančičevo poročilo opozarja, kako zapleteno je bilo Černigojevo pojmovanje vloge konstruktivistične umetnosti. Zanj je to učna metoda, likovni pripomoček za revolucionarno prevzgojo duha, uporabno sredstvo, pri katerem sta forma in estetika v službi ideje, politike. Njegova umetnost "ni za uživanje". Njeni pravi cilji se urešničujejo zunaj nje same. Njegov umetnostni ambient odseva tedaj aktualni umetnostni in politični trenutek v luči narodovih potreb, nikakor pa ni izključni rezultat umetnostno zasnovane in strogo izvedene likovne raziskave. Ambient je bil dosežen hoté, a vrhovni kriterij zanj ni bil umetnostni, pač pa ideološki v najširšem pomenu te besede.

To je bil vrhunec slovenskega konstruktivizma. Skoraj istočasno pa so se že kazala prva znamenja zatona. Viri, od koder se je gibanje hranilo, so polagoma usihali. Na tujem, posebno v Rusiji, že nekaj časa ni bilo več čutiti prvotnega

Černigoj z ženo ("Igra z zrcalom"),
okrog 1927, (fotografiral Mario Lavren-
čič)



poleta, ne nazadnje zaradi administrativnih reakcij na avantgardistične pojave. Pa tudi drugod po Evropi in sosednji Sloveniji je plahnela revolucionarna vnema. V Trstu je fašistični režim vse trše posegal v življenje Slovencev, tako da je gibanje vse bolj izgubljalo tla pod seboj. Černigoju je tajna policija odkrito grozila, da se bo moral izseliti iz Italije, če se bo še naprej ukvarjal s konstruktivistično agitacijo. Revija Tank je po drugi (tretji) številki prenehala izhajati. Toda samega gibanja naenkrat le ni bilo konec.

Ferdo Delak je postal prek Tanka znan Herwartu Waldenu, ustanovitelju in izdajatelju berlinske revije *Der Sturm* (od 1910 dalje). Njegov krog je povabil Delaka in Milana Košiča v Berlin na

praznovanje Waldenove petdesetletnice (82). Ob koncu septembra sta nastopila v gledališču "Am Schiffbauerdamm" z recitalom in predavanjem o slovenski avantgardni umetnosti od nastopa Treh labodov do rojstva Tanka. Istočasno so odprli razstavo slovenskih modernistov, med katerimi sta posebno izstopala Černigoj in Čargo. O sami razstavi zaenkrat ni dosti znane-ga. Iz posebne januarske številke *Sturma* iz leta 1929 pa je razvidno, da so tržaški konstruktivisti s Černigojem na čelu prevladovali. Objavljenih je bilo kar 8 del tržaške konstruktivistične skupine in Pilonov Kogoj. Černigoj je bil predstavljen v Delakovem in Luedeckejevem besedilu ter v posebnem Luedeckovem članku z naslovom Av-

gust Černigoj in Ferdinand Delak (83). V obeh je na kratko povzeta zgodovina Delakovega in Černigojevega delovanja z odlomki iz njunega skupnega manifesta iz leta 1926 ter iz pisanja o delu Novega odra. Najbolj dragoceno je seveda objavljeno slikovno gradivo, saj med njim najdemo dela, ki so bila izdelana za tržaško konstruktivistično razstavo, a niso bila dotlej objavljena, pa tudi dela, nastala po letu 1927. Gre za izjemno zanimiv izbor arhitekturnih fantazijskih zasnov, linorezov in presenetljivih fotokolažev — še ene zvrsti med številnimi prijemi, ki so jih gojili konstruktivisti. Tudi ta zadnja dela, ki jih je prinesel Sturm, spričujejo navezanost na ruske vzore, a tuji že na manj radikalne, funkcionalistične izpeljanke, ki so nastajale po evropskih središčih od Pariza do Berlina. Černigojeva izredno drzna zasnova stavbe "Tank-teatra", v izvorniku označena kot "Teater-Masse", se prav veže na "aktivistično tradicijo" (84) sovjetskih arhitektov in umetnikov Aleksandra Leonida in Viktorja Vesnina, Vladimirja Tatlina in Ela Lisickega. Černigoj si je drznil postaviti stavbo "na množico". S svojimi vkomponiranimi konstrukcijami na strehi in stekleno polkroglo sodi objekt prej v zvrst fantastične arhitekture kot takšne, ki se da izvesti. V istem duhu je nastala nekoliko bolj umirjena zasnova stavbe Zorka Laha, medtem ko tovarniška stavba Ivana Poljaka izdaja bližino arhitekture De Stijla, le da se ni mogoče znebiti vtisa formalizma v prijemu.

Oba objavljena fotokolaža sta več kot presenetljiva. Černigojeva fotolepljenka Ferda Delaka je moderna alegorija Delaka in njegovega delovanja. Delo kaže sicer nazaj, k scenskim osnutkom iz leta 1926, kjer je Černigoj precej uporabljal fotografijo (izrezke iz ilustriranih revij). Sodeč po drugem pismu, ki se je ohranilo v Pilonovi zapuščini (85), se je v tem času ukvarjal tudi s "čisto" fotografijo, ki jo je teoretično povsem pravilno utemeljeval kot izrazno sredstvo.

Njegov fotokolaž in Stepančičeva Scenska slika (najčistejši zgled konstruktivističnega fotokolaža, ki korenini pri Moholyju-Nagyju) se, podobno kot druga objavljena dela v Sturmu, neposredno včlenjujeta v tedanje evropske tokove in nimata primere v sočasnem slovenskem umetnostnem ustvarjanju.

Zadnji vidnejši prispevek slovenskega konstruktivizma je, kot že omenjeno, sodelovanje na natečaju za sceno za Kogojeve Črne maske (86). Edvard Stepančič je s svojimi tremi zasnutki segel nemara najdlje od vseh. Černigoj je bil precej skromno predstavljen z enim scenskim osnutkom, tako da ne vemo, kako si je zamislil celoto). Očitno je, da ljubljansko okolje ni bilo pripravljeno sprejeti izrazito modernističnih o-

snutkov in so se zato odločili za nekoliko simbo-
listično Vavpotičevo sceno.

Eno zadnjih Černigojevih del iz tega obdobja je naslovna stran za avgustovsko številko revije Ilustracija (1929). Delo je kvalitetno. V osnovi kompozicije je še vedno svobodni, konstruktivistični način polaganja različnih likovnih struktur drugo ob drugo in eno čez drugo z vrsto "nedefiniranih" partij. Toda zdaj je stopila v ospredje figura, ki ilustrira Slovenski milje, kot je ilustraciji naslov. Drugo delo, ki izdaja isto razvojno stopnjo in ga zato postavljamo v približno isti čas, je linorez Prizor iz ladjedelnice (87). Černigoj je upodobil delavce na odrih, ki obdajajo velikanski ladijski trup. Spet se deli abstraktnih konstrukcij nepričakovano pojavljajo na podobi brez stika z naravno predlogo, po drugi strani pa sili v ospredje silna, kar oprijemljiva ladijska gmota, ki jo delavci obdelujejo. Pojavila se je torej prej tako preganjana "zgodba", tema v sliki. Od tod do čisto klasično pojmovanega slikarstva s komaj zaznavnimi znamenji nekdanjih konstruktivističnih prijemov (transformacij in redukcij), je vodil kratek korak. Ta korak je pomenil tudi konec prvega slovenskega konstruktivizma. Po vsem, kar je znanega, je namreč očitno, da je, ko je Černigoj kot konstruktivist odnehal, zmanjkalo moči tudi pri drugih.

1929 - 1945

Černigoj sam se tedaj znajde v zelo težkih razmerah. Imel je družino in vsi so živeli v Ulici Fornace, kjer se je zbirala še konstruktivistična skupina. Delo v ladjedelnici, ki ga je zaradi ambienta z raznolikimi stroji, velikanskimi propelerji, velikimi površinami rdeče barve sicer skrivnostno privlačilo, je bilo zanj pretežko. Ni delal kot drugi delavci "na pogodbo", temveč "na žernado", se pravi, da je bil plačan toliko, kolikor je dnevno naredil, pa kljub temu ni mogel. In še zbolel je. "Potem sem utihnil, ker so bili to zame hudi časi", je pozneje izjavil Gspanu in Gerlancu (88) in ni dvoma, da se izjava nanaša ravno na čas tik po konstruktivizmu. Vojteh Ravnikar in Matjaž Garzarolli sta ga vprašala (89): "Začeli ste zopet samo slikati. Zakaj? Je to pomenilo, da ste popustili?" "Popustil za vedno", jima je povedal Černigoj. "Pa ne zaradi eksistence. Zaradi

tega, ker so podcenjevali vse, kar je bilo novega. Hotel sem pokazati, da znam tudi slikati. Najbrž sem zaradi tega plačal gor. Hotel pa sem dokazati, da je treba biti dober malar, če hočeš rezati, trgati, lepiti itd". Ta Černigojeva izjava je sicer zelo dragocena, a prikriva njegovo osebnostno in umetniško stisko tistih let. Predano umetniško delo, agitacija, poučevanje in navduševanje mladine za konstruktivizem se je bilo s potrebami in pričakovanji družine. Z znanjem in slikanjem je bilo treba zaslužiti za življenje.

Še preden se je končala epizoda njegovega in z njim slovenskega konstruktivizma, ko je po boleznih poležaval doma, je dobil sporočilo, da se zanj zanima Gustav Pulitzer, lastnik in vodja ateljeja za opremo ladij in hiš (Studio d'architettura e decorazione - STUARD). Priporočil ga je slikar Nonni. Pulitzer je končal münchenske šole



Nagrobni spomenik, kamen, 1933, (danes uničen) str. 128

in je v Trstu odprl atelje, ki se je ukvarjal z načrtovanjem notranjščin in opreme ladij. Zaposlil je nekaj nemških arhitektov, izkazalo pa se je, da bi mu bili potrebni tudi slikarji, kiparji, dekoraterji. Toda teh ni želel sprejeti v stalno službo, temveč jih je občasno najemal za določena dela. Černigoj se mu je zdel zanimiv, ker je zvedel, da ima za seboj tudi nekaj let nemških šol. Povabil ga je, naj se poskusi v ladijski opremi, slikarstvu (za opremo ladijskih salonov) in dekoraciji. Černigoj je tudi k njemu prišel s precejšnjimi upi. Poskušal ga je prepričati, da na ladjo ne sodi historična, romantično obarvana poslikava in sladkobna dekoracija, marveč da je za ladijski ambient primeren konstruktivizem. Še več, s konstruktivizmom je treba izvesti revolucijo v opremi ladij. Toda Pulitzer, trezen poslovni človek o tem ni želel predolgo razpravljati. Imel je dokaj jasno predstavo, kaj pričakujejo naročniki od ladijske dekoracije in to je bilo zanj edino merilo. Černigojev ljubljanski učenec Zorko Lah, ki je s Černigojevim posredovanjem tudi dobil v studiju zaposlitev, mi je povedal tole (90): "Pri Pulitzerju ni bilo več govora o konstruktivizmu, vendar pa je bil on prvi, ki je počistil z ladij staro navlako in začel opremljati ladje v bolj modernem duhu".

Naročila za ladijske slikarije in ornamente je bil Černigoj vesel, saj se je stiska, v kateri je živela družina, omilila. Ščasoma si je lahko najel posebno delavnico v Ulici San Spiridone, kjer je delal velike dekoracije in kamor so prihajali gledat narejeno Pulitzerjevi arhitekti, predstavniki družb, ki so naročile opremo in drugi. Toda to delo je imel v začetku za nekaj prehodnega. Albert Širok omenja (91), da je v Padovi razstavljal svoje arhitekture (po vsej verjetnosti je šlo za projekte). Pravzaprav je še vedno želel doseči cilj, o katerem je pisal Willi Nürnberg na Bauhaus: povežati se s sorodnimi ustvarjalci v

evropskih središčih. Toda tu se je uštel. Na lastni koži je občutil, kaj pomeni vpiti v gluho okolje. Avantgardistom v evropskih in ameriških vele-mestih je bilo lažje, saj so imeli mimo prijateljev in somišljenikov vendarle za seboj del občinstva, del kritike, ki je že tedaj opredelila njihovo vlogo in utrdila predstavo o njihovem, v prihodnost usmerjenem delovanju. Černigoja pa okolje ni spoznalo v času, ko bi mu bilo to najbolj potrebno. Mimo tega okolja pa se mu ni posrečilo vzpostaviti pomembnejših mednarodnih zvez. Tako je moral s svojo neverjetno energijo pristati na nekakšno dvojno življenje, razpeto med svojim ateljejem in umetniškimi vprašanji, ki so ga intimno zadevala ter med Pulitzerjevim studijem in dekoracijami po naročilu. Tako ne bi mogli trditi, da je ravno delo pri Pulitzerju odločilno vplivalo, da je počasi zapuščal konstruktivistično pot. Zdi se, da je le nekoliko pospešilo razvoj h klasičnim slikarskim prijemom, "povratku k redu", in "plastičnim vrednostim", kot Italijani dokaj na splošno označujejo pozna dvajseta in zgodnja trideseta leta v umetnostnem razvoju.

Černigoj se je spremenil. Nič več ni tako pogosto nastopal v javnosti, na razstavah. Do besede v revijah ali časopisju prav tako skoraj ni več mogel, ker je fašistični režim ukinjal enega za drugim. Tudi zanj, ki je bil dotlej tako razborit, odprt in družaben, je nastopil čas zatišja. Konstruktivistična dela, ki jih je že na zunaj zaznamovala naglica ustvarjanja in so pogostoma vzbujala videz spretne improvizacije, krhkosti in nedokončanosti so zamenjale slike pristanišč, tihožitij in podobnega kar najbolj oprijemljivih oblik, odmerjenih mas in volumnov ter zadržanih barv. To so podobe, ki bi težko nastale brez sočasnih zgledov v Italiji (Velik ugled sta tedaj uživala Carlo Cará in Giorgio De Chirico in zdi se, da je bil Cará vplivnejši). Mnogo manj vezi je čutiti tedaj s slovenskim slikarstvom, četudi so ga v glavnih potezah za-



Maškarada (Černigoj prvi z desne), okrog 1933, (fotografiral Mario Lavrenčič), str. 129

znamovali nekateri sorodni prijemi: navezanost podobe na naravno predlogo, poudarjena plastičnost figur in objektov, lokalne barve v skopem tonskem izboru. Černigoj slika intimno okolje svojega stanovanja, družino in prijatelje, slika tihožitja ter nekaj motivov iz tržaškega okolja: mesto, пристanišče, kraške vasi. A teh podob s strogimi geometričnimi kubi hiš, kvadrastih pomolov, ki silijo v nerazgibano modro gmoto morja, tihožitij, ki so malone geometrične študije sadja in vrčev, je razmeroma malo. Od te faze se je prek finih, z ogljem risanih risb naglo bližal svobodnejši interpretaciji vide-nega. Značilno je, da se je v teh letih lotil spet kiparjenja v tradicionalnem pomenu besede, s katerim se je ukvarjal po vrnitvi z romunske fronte, v Trstu, v Postojni in pozneje v Münchnu. Potem je to opustil in se bolj ukvarjal s kolaži in konstrukcijami. Leta 1930 mu je umrla mati in za njen grob je napravil veliko kamnito plastiko Materne božje z dvignjenimi rokama. Kipu daje oporo nekakšen plitev, s perspektivo poglobljen podij.

Marijina obleka je skrajno preprosto obdelana s tremi plitvimi gubami, kipu pa dajeta odločil-

ni poudarek močno plastična rokava, ki se spuščata z rok in mogočno uokvirjata ozko postavbo. Marijin obraz je preprost oval s komaj nakazanimi očmi in usti, nos pa je oglat. Zvezo s konstruktivizmom je torej še mogoče občutiti v določenih formah, vendar se polagoma izgublja, oziroma tone v ozadje podobe, v koncept, kar kritiki nekoliko pozneje ni ostalo prikrito.

Zdi se, da med deli tega časa kažejo risbe z ogljem pot naprej. Nekatero posameznosti, kot so "kubično" osenčeni hišni bloki, tovarniški dimniki, avtomobil na cesti, pa vzdržujejo zvezo s kratkim "novostvarnostnim" obdobjem v Černigojevi umetnosti. Če se vprašamo, zakaj ravno te teme, razmeroma veliko osnutkov, risb, pripravljenih za litografijo, pa neizvedenih, zakaj razmeroma dosti portretov (tudi kiparskih), potem je odgovor na dlani: delo za velike ladijske dekoracije mu je že zaradi velikih formatov jemalo veliko časa. Redko si je lahko privoščil, da se je postavil s slikarskim stojalom na kak tržaški pomol ali ulico. Zato pa je veliko risal s svinčnikom, peresom in ogljem in to motive, ki so se mu neposredno ponujali. Okoliščine, v katerih so nasta-

jali ti slikarski in risarski utrinki, so narekovale hitro skicozno nanašanje barv, hitro potezo s peresom. Če je bil iz časa pred svojim konstruktivističnim obdobjem znan po izredno prefinjeni risbi in je to dokazoval še v kakšnih konstruktivističnih scenskih in kostumskih osnutkih, potem je treba reči, da se je v teh zgodnjih tridesetih letih privadil naglemu, skoraj igrivo lahkotnemu skiciranju. Od natančnega nanašanja barv, ki se strogo drže zarisane predmeta, je prešel na hitro nanašanje barvne osnove, tona in temu je naknadno dodal z naglo potezo čopiča oprijemljivo obliko predmeta. Gre za metodo, ki so jo po francoskih fovistih veliko uporabljali. Tako slikanje in risanje je bil oddech od Pulitzerjeve tlake, in več kot to: del ustvarjanja, na katerem je gradil svoj slikarski razvoj, četudi je mogoče trditi, da so tudi velike ladijske dekoracije vsaj deloma odsevale njegove trenutne slikarske nagibe. V tem pogledu se gotovo ni povsem podredil Pulitzerju in njegovim naročnikom. Černigoj se nerad spominja velikih slik v jedilnicah in salonih na najbolj razkošnih italijanskih parnikih, ker meni, da je moral sklepati kompromise. Vesel je, da so se potopile ali šle v staro železo in da se slike niso ohranile. Toda ostali so nekateri dokumenti (92), po katerih lahko vsaj deloma presodimo značaj in kvalitetenost tega Černigojevega dela. Resnica je, da se včasih ni mogel izogniti žisto ilustrativnim dekoracijam, kot je bila denimo intarzija Mediterana v velikem salonu parnika M.N. Victoria (končana leta 1931). Toda že v predverju II. razreda se je razživel s svetlo poslikavo sten z velikimi palmovimi listi, ki učinkujejo zelo moderno. V oblikovnih podrobnostih se vežejo na slog, ki ga je pravkar zapustil. Enako dvojnost prijemov kažejo dekoracije na ladji Conte di Savoya, ki so jo zgotovili leta 1932. Intarzirana vrata v jedilnico I. razreda prikazujejo 2 povečani figuri z igralnih kart. Bar II. razreda pa je poslikan z drobnimi kompozicijami morskih motivov, ki jih povezujejo barvne ladijske zastavice s kvadrati, trikotniki in podobnim. Skozi stranska vrata realistično posnetih zastavic se je prikradel v ta bar spomin na konstruktivistični ambient. Kolikor se da soditi po teh reprodukcijah, je Černigoj ohranjal, vsaj tam, kjer se je dalo, na primer v manj zahtevnem II. razredu, umetniško prepričljivost. Pa tudi intarzije v zahtevnejšem I. razredu nikakor niso brez umetniških mikov. Černigoj si je tudi pri tem delu privoščil določene slikarske svoboščine, o čemer govori tudi naslednja anekdota. Nekoč ga je v ateljeju obiskal eden Pulitzerjevih arhitektov. Ogledeval si je nastajajočo podobo in ob eni naslikanih pagod je vzkliknil: "Pa saj bo padla!" "Potem se pa umakni!", mu odvrne Černigoj.

naročil in dela je bilo dosti in preveč za enega slikarja. Tako je Černigoj priporočil Pulitzerju, naj vzame v atelje še Zorka Laha in drugega njegovega dijaka iz Ljubljane Franja Kosovela. Pulitzer ju je vzel in kmalu se je izkazalo, da sta bila z izobrazbo ljubljanske tehniške srednje šole dobro usposobljena za načrtovanje ladijskih notranjščin (93). Postala sta del načrtovalske skupine in v tem pogledu prehitela Černigoja, ki pri firmi ni bil nikoli redno zaposlen. Pulitzerju nikakor ni šla v račun njegova neposlovnost. Tudi mu ni bilo prav, da je prihajal z njegovimi arhitekti v načelna slikarska in morda osebna nasprotja, ki jim je botrovala Černigojeva odrezavost. Černigoj se spominja: "Nič mi ni bilo težje, kot povedati, koliko bo kakšna stvar stala. Pulitzer je silil vame: 'No povejte, koliko mislite, da bi jim računali za vaše delo?' Molčal sem in tehtal in si mislil, da bi računal kakšnih 7.000 tedanjih lir. Tedaj pa me je Pulitzer, ko nisem in nisem prišel na dan z besedo, prehitel in rekel: 'Računali bomo 15.000'. Jaz bi moral takrat reči: 'No, dvajset je pa že vredno'. A rekel nisem nič, ker je oni postavil več kot dvakrat višjo ceno, kot sem si jo mislil jaz."

Pulitzerjev atelje pa je še drugače povezan z zgodovino novejšega slovenskega slikarstva. Gustav Pulitzer je opravljal poleg svojega poklica še diplomatsko funkcijo. Bil je namreč častni konzul Mehike, njegov urad pa je bil hkrati mehiški konzulat. Iz Mehike so mu pošiljali številne knjige in revije, med njimi tudi umetnostne. Černigoj, ki se je dobro razumel s Pulitzerjevo tajnico, si je izposojal umetnostne publikacije, ki so ga zanimale in jih posojal tudi Lojzetu Spacalu, ki je tedaj ob poučevanju po tržaških šolah študiral v Monzi in Milanu. Nekateri figuralni motivi v zgodnjem Spacalovem slikarskem opusu so torej nastajali ob teh mehiških zgledih.

Černigojevi odnosi s Pulitzerjem so se slabšali in po slabih 10 letih dela zanj je prišlo okrog leta 1936 med njima do razkola. Černigoj je sprva mislil, da gre za obrobno stvar, da Pulitzerju pač niso bili všeč neki osnutki za dekoracije in da bodo drugi, ki mu jih bo predložil, gotovo sprejeli. Toda odklonil je tudi te in mu dal vedeti, da je s sodelovanjem konec. Namesto Černigoja je vzel za dekoraterja Lojzeta Spacala.

Pulitzerjeva zavrnitev ga je močno prizadela. Naenkrat je bil ob razmeroma stalen zaslužek, kar je bilo v času, ko se mu je rodil drugi sin Teodor (po Theu van Doesburgu, pojasnjuje Černigoj) toliko težje. Spet se je znašel v veliki stiski in samo zavedni primorski duhovščini, ki je dostikrat znala na različne načine zaščititi slovenske ljudi, se ima zahvaliti, da jo je prebrodil. Pozabili so na njegove avantgardistične drznosti,



Fotografija, okrog 1933. (fotografiral Manlio Malabotta), str. 129

ko je zapisal: "Oni, ki odklanjajo tovrstne estetične vrednote, se lahko smatrajo za tuberkulozno-sifilitične veteranske duhovnike" (94). In so mu dali okrasiti z zgrafiti štivansko župno cerkev.

V teh letih je naslikal precej krajin, marin, tihožitij in portretov. V risbah se poleg krajin pojavijo še slike živali, ženski akt ter portreti žene.

Med temi izstopa perorisba brata Karla z radijskimi slušalkami na ušesih (ok. 1933). Narisan je z nekaj potezami peresa, le osenčeni deli so n drobno krožno popisani skoraj do črnine. Izraz na obrazu je značilen za Černigojeve portrete iz tega časa: portretiranci gledajo v prazno in nasplošno vzbujajo vtis, kot da so odmaknjeni od zunanjega dogajanja. Černigojev "novi realizem", sam ga je imenoval "neorealizem", se torej razlikuje od vseh inaic nove stvarnosti in novega poetičnega barvnega realizma, ki so ga tedaj začeli uveljavljati na Slovenskem slikarji v Klubu slovenskih neodvisnih umetnikov. Po eni strani se v izrazu bliža metafizičnemu slikarstvu,

ki ga je gojil De Chirico, deloma Cará, v metodi pa je, kot rečeno, bliže fovistom, bliže slikarskemu vzdušju (v malone istih temah: krajina, akt, tihožitje), ki ga je zagovarjal Miha Maleš. Zdi pa se, da tudi konstruktivističnih prijemov še ni čisto opustil. V javnosti konstruktivističnih del ni kazal, kaže pa, da se je kdaj pa kdaj lotil lep-ljenke. Na eni izmed slik iz družinskega albuma je mogoče razločiti takšno delo z letnico 1935. V istem albumu vzbujata posebno pozornost dve sliki s pustovanja iz približno istega časa. Černigoj nastopa enkrat našemljen v krotilca cirkusa "Lare" in kroti v medveda, leva, osla preoblečene prijatelje. Na drugi sliki ga vidimo oblečenega v klovna z velikanskim metuljčkom pod režečo se masko, z banjom v roki v družbi nekakšnega Kitajca. Tako maske kot ureditev ambienta močno spominjajo na prireditve, kakršne so bile na Bauhausu. Bauhaus živi torej v spominih, med prijatelji, med štirimi stenami ateljeja. Černigoj seveda ni zapadal v nostalgijo; celo zdaj je znal biti v širših okvirih evropske a-



1



2

1. Fotografija, okrog 1933, (fotografiral Manlio Malabotta)

2. Fotografija, okrog 1933, (fotografiral Manlio Malabotta)

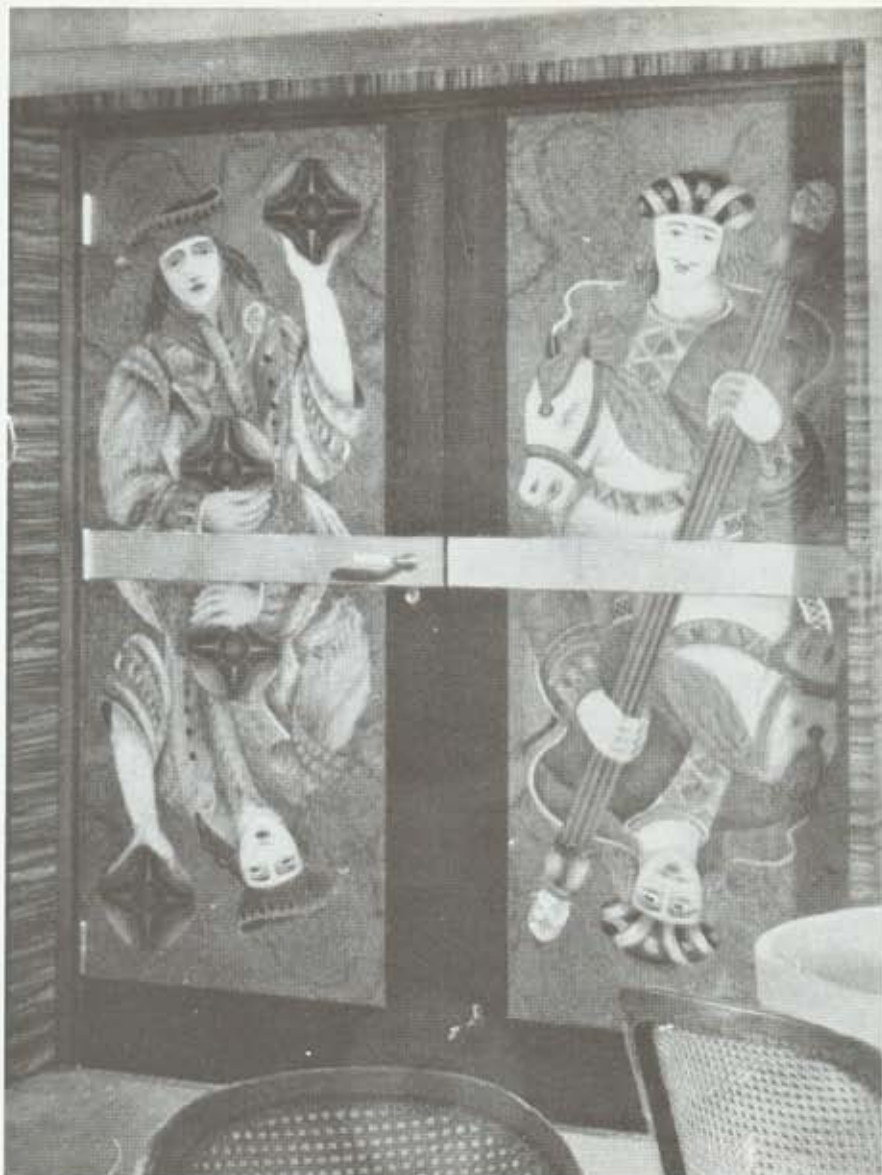
vantgarde novatorski, a brez možnosti in vere, da bi mogel s temi inovacijami prodreti prek meja Italije. Tako najdemo med fotografijami iz tega časa tudi njegov fotografski avtoportret. Dal se je fotografirati, ko sedi v starem naslanjaču in gleda skozi prazen okvir slike. Domislica vredna Mana Raya!

V dokumentacijo, ki jo hrani o Černigoju Narodna in študijska knjižnica v Trstu, je po naključju prišel tudi dokument iz Černigojevega "dosjeja" jugoslovanskih varnostnih organov. V njem so zbrani podatki, ki naj bi Černigoja kompromitirali. Med temi je tudi ta, da je bil Černigoj član Meddeželnega fašističnega umetniškega sindikata Julijske krajine. Vir pa ne pojasnjuje, da je bilo članstvo v fašističnem sindikatu pogoj za zaposlitev, delo in javno nastopanje. Celotno ni zadoščalo: Černigoj bi bil moral nekoč izdelati večjo stvar za nekega rimskega naročnika, pa je delo dobil nekdo drug, ki je bil član fašistične stranke.

Okrog leta 1935 se je Černigoj spet lotil grafike. Opustil je linorez ter se posvetil lesorezu, bolj gravuri v lesu. Pri tej tehniki se uporablja zelo trd les, ki ga je težko obdelovati. Zato so bile grafike, ki jih je naredil v precejšnjem številu, dokaj majhnih mer. Manjši del slikarskega in glavnino grafičnega opusa je razstavil na svoji tretji razstavi v Ljubljani jeseni leta 1937.

Razstava je bila odprta kratek čas od 5. do 11. oktobra in po vsej verjetnosti Černigoj ni prišel v Ljubljano samo zaradi nje. Ker je bil v Trstu brez prave zaposlitve, je poskušal najti v Ljubljani večjih naročil. Nedvomno je razstava, na kateri se je predstavil s 25 olji in z velikim številom grafičnih listov, naredila na možne naročnike dober vtis, pa tudi kritika je opravila svoje. Temeljna ugotovitev kritikov je bila, da se je Černigoj pokazal v povsem novi luči, da je pokazal veliko

slikarskega znanja in solidno grafiko. V splošnem je kazala zadovoljstvo nad takšnim preobratom in z zadoščenostjo je ugotavljala, kako s konstruktivizmom ni mogel uspeti. Konstruktivizem je imela za krivo pot, nevreden poskus, medtem ko v njegovem slikarskem prijemu ni opazila nič takega, kar bi ga, razen morda v temah (v slikah morja), bistveno ločevalo od aktualnega slikarskega toka slovenske umetnosti. Opazila je tudi, da je Černigoj še navezan na nekdanja izhodišča. Najboljšo kritiko je prispeval Rajko Ložar (95). Med drugim je zapisal: "Struja, katero je Černigoj tedaj (ok. l. 1925, op. P.K.) zastopal, je bila ena najekstremnejših in čeprav so v onih letih pri nas modernisti lahko beležili mnogo pristašev, vendar konstruktivizem ni zajel širših krogov za umetnost zainteresirane občinstva. Od teze: 'Zakaj ne bi mogla biti umetnina bodočnosti npr. avtomobil?' teze, ki je bila v nekih pogledih simpatična celo marsikakemu konservativnemu občutju in ki si jo oni čas lahko često slišal, so slike, ki jih vidimo tu, že neznansko oddaljene". Ložar našteva Černigojeve slikarske teme: morje, zalive, krajino, drevesa, hiše, ljudi in ugotavlja, da je rehabilitiral barvo. Potem nadaljuje: "Nekdanji konstruktivno mehanični red sicer ponekje še čutimo v slikah, namesto linearnih prog vidimo zdaj barko, namesto kubov hiše, namesto cilindrov, stožcev šatore cirkusa itd. *Kdor zna gledati slike 'med vrstami; bo na dnu podob še videl nekdanji shema, toda stvar je postala sedaj to, kar edino lahko je: kompozicionalni red slike, ne več njen predmet.* Černigoj v dobršni meri vrača predmetnosti njeno vrednost in funkcijo, se sporazumeva z barvo, v kateri dosega jako lepe koloristične učinke, se nagiblje tu bolj v romantiko, v njeno romantično občutje (Tihožitje 7) drugod v realistiko (portreti) in ima obilo posla z vsemi



"Pristanišče", olje, okrog 1930, str. 130

Dvorana drugega razreda na parniku M.N. Victoria, 1931, str. 130

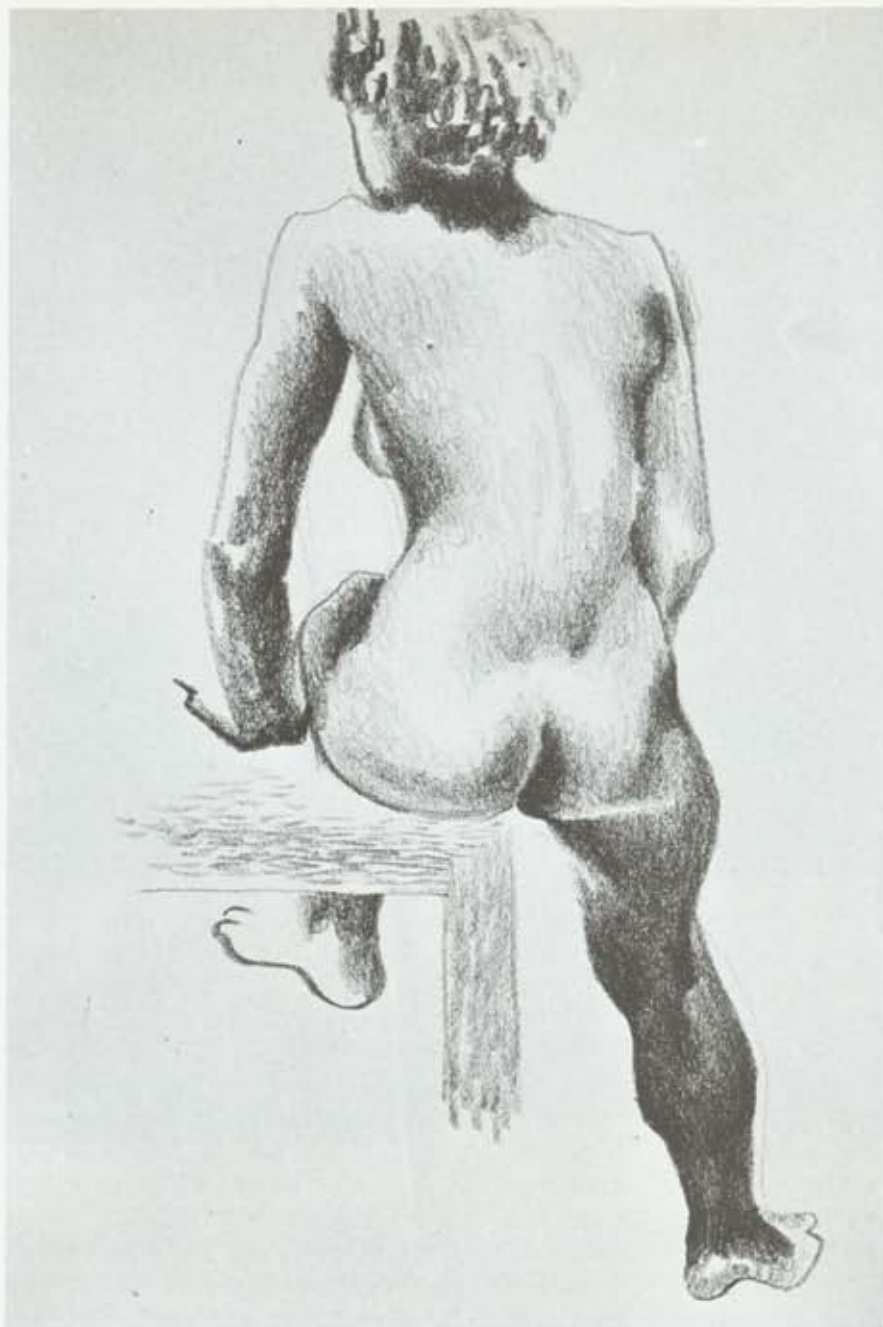
Okras stene v baru drugega razreda parnika Conte di Savoya, 1932, str. 131

Dve raci, del okrasa v jedilnici drugega razreda na parniku M.N. Victoria, 1931, str. 132

motivnostmi videnega sveta". (podčrtal P.K.). V malih formatih grafike je videl Ložar tudi način Černigojevega gledanja in sklenil sestavek z ugotovitvijo, da je Černigojeva slika mirnejša od njegove misli, ki še vedno rije po problemih. To je bila po dolgem času spet kritika, ki je dokaj dobro označila trenutek v Černigojevem razvoju in hkrati zaznala nemir njegove raziskovalne narave. Trditev, da more pomeniti konstruktivizem zgolj kompozicionalni red slike, ne več abstraktnega predmeta, izvira iz novostvarnostne likovne teorije, ki je v Ljubljani že od srede dvajsetih let in vsa trideseta zagovarjala nekdanja slikarska gledanja: navezanost na naravno predlogo, sliko kot idejno interpretacijo videnega; abstrakten je notranji red slike, kompozicija, medtem ko je tema berljiva itd.

Černigoj se je na svoji razstavi v Jakopičevem paviljonu dal slikati. Eno fotografijo je nameraval poslati Zorku Lahu in Franju Kosovelu, a jo je založil in tako je ostala v njegovi zbirki fotografij. Mesec dni po otvoritvi razstave v Ljubljani jima

je pisal (96): "Dragi Angelo (,) ti pošiljam dokument moje kolektivne izložbe v Ljublj. Sedaj imam opravka precej. Če imaš kaj dela za mene (,) mi sporoči (,) ker jaz bi lahko tu delal in event. bi poslal doli (,) najlepše pozdrave A. Černigoj". Ta skopi dokument pripoveduje o dvojem: da si je Černigoj v Ljubljani pri prijateljih našel bivališče, oziroma prostor, kjer je lahko delal in da je še vedno mislil na delo za Pulitzerja, oziroma je poskušal dokopati se do stalnejših virov zaslužka. V tem pogledu je bil v Ljubljani kar uspešen. Tisto leto je poslikal vilo predsednika zbornice za trgovino, obrt in industrijo Jelačina, Batelinovo hišo v Šiški, Hanuševo najemno hišo v Pražakovi ulici je na fasadi opremil z zgraffiti na temo štirih letnih časov, nadalje je naslikal sv. Krištofa v črnuški kapelici (97). Delom se nekoliko pozna, da so nastala v naglici. Na domu prijatelja Iva Spinčiča, pri katerem je bival, so v trenutkih sprostitve nastajale risbe, grafike in oljne slike ter portreti v glini, ki so mnogo bolj prepričljivi kot stenske slike. Med njimi se posebno odlikuje litogra-



"Mož s slušalkami", perorisba, okrog 1930, str. 133

"Harlekini", risba z ogljem, okrog 1930, str. 134

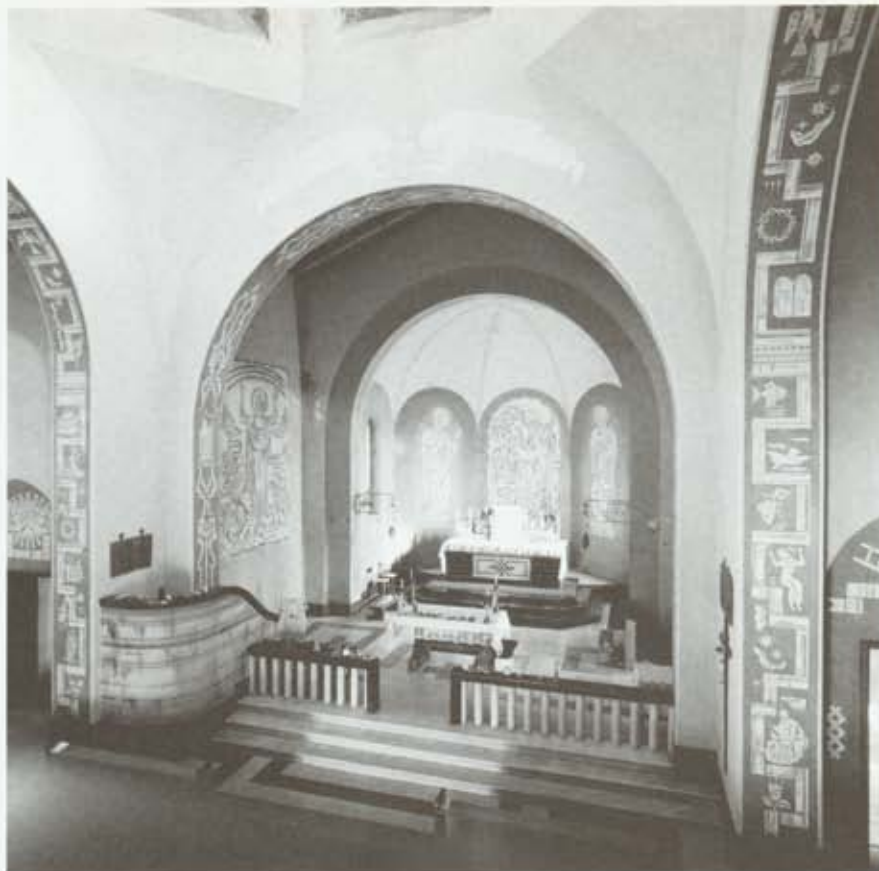
"Hiše ob morju", dvoje risb z ogljem, 1935, str. 135

fija (odtiskal jo je grafik Čemažar) Iva Spinčiča.

Spinčič sedi pogreznjen v naslanjač, noge ima prekrižane, roke sklenjene v naročju. V obraz je zamišljen, skoraj odsoten; obdaja ga nenavadna atmosfera, s katero je Černigoj že prej obdajal svoje figure in portrete. Gre za določeno formalno redukcijo, ki ne gre tako daleč, kot gre do italijanski slikarji metafizičnega slikarstva ali magičnega realizma. Njegov "novi realizem" (kolikor je pač mogoče govoriti ob nekaterih slikarskih in grafičnih delih o tem, saj je podoba ali grafiko nemalokrat bolj približal magičnemu realizmu, drugič pa spet dekorativnosti) se je po občutju bližal Kregarjevemu slikarstvu, ko se je že počasi odvrčalo od nadrealizma, nikakor pa ne v slikarski tehniki. Počasna sezánovska gradnja slike z barvnimi madeži mu je bila tuja. Ljubša

mu je bila dinamična poteza, s katero je obvladal bistvo motiva (podobno kot v risbi), prazne partije pa je izpolnjeval s svetlini enakomernimi toni.

Med kvalitetnejša dela v litografski tehniki iz tistega časa sodita še protret Lannesa in motiv skupine kopalcev (obe iz leta 1937). Njegovi majhni lezorezi se oddaljujejo od opisane "enopotezne" gradnje podobe ali risbe. Tehnika zahteva tu drobno, kaligrafsko vrezovanje v les, kar seveda močno vpliva na značaj dela. Pojavijo se drobno črtkane površine, ki sicer določajo temeljni motiv, a so hkrati same na sebi zgovorne likovne prvine v funkciji grafične celote, ne glede na to, kaj predstavlja. Taki so njegovi Dijaki, Šangaj, Sanje, Deček s ptičem, tak je njegov drobni Avtoportret s kubi tržaških hiš in dim-



nikov v ozadju. Černigoj je pozneje sam pojasnil (98), za kakšno vrsto novega realizma se ogreva. "V stvari gre še vedno za nek polemični značaj novega realizma, ki stremi za tem, da misli stvarno in operira v atmosferi ali v posameznih njenih delih... Sodobno slikarstvo, bodisi figuralno ali pokrajinsko, kakor tudi v tihožitjih, skuša podati naravo v smeri doživljenega objekta s sočasnim podajanjem ozračja, ki ga obdaja. Novi realist misli in čustvuje sodobno ter podaja v svojih slikah pojave, ki so v nasprotju z doživetji impresionistov in poimpresionistov. Verjetnost podanega predmeta v duhovnem smislu je njegova glavna naloga. V primeri z 'novo stvarnostjo', o kateri so toliko govorili v Nemčiji, je novi realizem bolj času primeren, ker nima določenih zakonov, ima pa svojo razvojno smer, v kateri si ustvari svoj umetniški položaj z bistvenim poudarkom atmosfere objekta".

Ta načela so torej veljala za njegov ožji slikarski in grafični opus, medtem ko se je bil pri dekoraterskih nalogah vselej pripravljen prilagoditi bodisi značaju bodisi funkciji prostora ali predmeta, ki ga je obdeloval. Njegov razmeroma obsežni freskantski opus v vrsti primorskih cerkva, ki jih je v vojnem času leto za letom hodil slikat, je izjemno kvaliteten dokaz te njegove prilagoditvene sposobnosti. Iz leta 1937 nam o tem pričajo nekatere majolike in krožniki, ki so se ohranili pri Černigojevem nekdanjem učencu s Tehniške

srednje šole in prijatelju arhitektu Jožetu Mesarju. Izdelalo jih je podjetje Dekor v Zgornji Šiški. Motivi so skoraj klasični: Ilirija vstan, lov na jelena, kokoši. Stopnjo formalne redukcije, ki jo narekuje keramična posoda, je Černigoj instinktivno določil in izvedel s popolnim uspehom. Čeprav so to majhni izdelki, se v njih spajata teorija Bauhauasa in praksa, ki si jo je pridobil z velikimi dekoracijami. Prav v teh letih se izoblikuje v njegovi umetnosti prožna vez med realistično zasnovano podobo in dekorativno aplikacijo in ta vez bo v poznejših letih tudi na "višji" umetniško razvojni ravni produktivna. Černigoj je denimo v petdesetih letih zlahka dosegel abstrakcijo, hkrati s tem pa spet kazal bolj "konzervativen", na naravno predlogo vezan izraz.

Černigoj se je proti koncu leta 1937 vrnil v Trst in tam prebil nekaj časa. Leta 1938 je bil gost pri Mayerjevih na gradu Lože, jeseni je bil v Bohinju. Povsod je risal. V začetku februarja 1939 se je znova pojavil v Ljubljani s prijateljem slikarjem Ugom Carajem in 18. februarja sta odprla v Jakopičevem paviljonu skupno razstavo. Razstava ni prinesla bistvenih novosti, doživela pa je podobno, če ne še večjo pozornost kritike. Spet so kritiki ponavljali, da je v Černigoju še čutiti nekdanjega konstruktivista. Karla Dobido pa še zdaj niso mogli ogreti nekateri "hladni formalizmi" (99). Še najbolj se je Černigoju približal v



1. "Teo na otroškem sedežu", jedkanica, okrog 1939

2. "Moža pri mizi", jedkanica, okrog 1939

3. Darovanje v templju, freska v presbiteriju župne cerkve v Knežaku, 1943

4. Del poslikave presbiterija župne cerkve v Drežnici, freska, 1942, (sodeloval Zoran Mušič)



Jutru Franček Kos (100). Bil je prijetno prese-nečen nad tišino po viharju konstruktivizma. V Černigojevem delu je videl dva načina, ki se prepletata: "... novoimpresionistični in notranje umirjeni, vsklajeni, težnja kot pri sorodni koloristični struji pri nas". Kompozicije in načrti za izdelavo v drugih tehnikah pa so bile po njegovem zunaj obeh načinov.

Svoja dela sta Tržačana potem razstavila še v Zagrebu in v Mariboru. Vendar je Černigoj istega leta pokazal še drugačen obraz, ko je napravil vrsto jedkanic, risb moških in ženskih aktov ter risb, ki so nastale na počitnicah v Lošinjju. Med temi deli posebno izstopajo lošinjska omizja in notranjščine. Pa tudi jedkanice so vredne vse pozornosti. Zdi se, da je v njih precej radikaliziral svoja dotedanja gledanja na novi realizem, o katerem je pozneje pisal. Figure dveh moških pri mizi, figure kopalcev, sin Teodor živijo vsak zase svoje posebno, izolirano življenje v odmaknjemem, lirično obarvanem svetu. V teh delih se je še najbolj približal magičnemu realizmu, toda

meje ni prestopil.

Černigojev umetnostni razvoj, ki se je v tistih letih gibal v zanj razmeroma ozkih okvirih novega realizma, je pozneje natančneje opredelil Fran Šijanec (101): Slikarski in grafični značaj umetnikove osebnosti "ni viden toliko v zunanjih sestavinah vsakokratne 'nove' programske preusmeritve, kolikor bolj v posebnostih združevanja starejših in novejših oblikovnih izkušenj, v načinu, kako prilagaja že v prejšnjih etapah dosežene rešitve kot uporabne elemente tudi novim oblikovnim nalogam. Tako nastane npr. svojevrsna mešanica poznoimpresionistične slikovitosti (ali pa ustreznega svetlobnega pojmovanja) in istočasno postkubističnega geometriziranja likov kot posledica spajanja načelno nezdružljivih slikarskih sistemov. Toda v Černigojevem primeru je bila na svoj način praktično dosegljiva... Černigojeva konstruktivistična preteklost je zapustila vidno sled še tudi v kasnejših fazah ritmično prostorskega oblikovanja, najmanj morda v zadnjih predvojnih letih (dela z razstave



1937 in 1939)''.

Zadnja leta pred vojno se je Černigoj spet začel vidneje uveljavljati v umetnostnem svetu, zlasti v Trstu, pa tudi v Ljubljani in drugod. Iz kratkega članka, ki je izšel v Jutru tik pred otvoritvijo razstave v Ljubljani leta 1939 (102), je mogoče zvedeti, da je v prejšnjih letih razstavljal na milanskem trienalu, na beneškem bienalu in na med-sindikalni razstavi v Neaplju. Iz notice o njegovi razstavi v Jakopičevem paviljonu leta 1937, ki jo je objavila revija Umetnost (103), najdemo podatek, da je prejel visoko italijansko odlikovanje. Iz že omenjenega dokumenta iz zaupnega Černigojevega dosjeja pa izvira podatek, da je bil na sindikalni razstavi v Trstu leta 1933 razstavljen osnutek spomenika mornarju (Monumento al marinaio). Izdelali so ga "arhitekti": Zorko Lah, Franjo Kosovel in Avgust Černigoj, skulpturni del pa kipar Marcello Mascherini. Zanimivo bi bilo vedeti, kdaj in kaj je Černigoj razstavljal na bienalu in trienalu ter v Neaplju. Tega se doslej še ni posrečilo razkriti in tudi v Černigojevem spominu so ti dogodki že zbledeli.

Tik pred začetkom vojne se je z družino preselil v razmeroma veliko stanovanje tik pod streho stavbe v Ulici Torrebianca 19, kjer prebiva z ženo še danes. V najbolj svetlem delu stanovanja z dvignjenim steklenim nadstreškom si je uredil atelje. Ko so bili prostori še prazni, se je z družino fotografiral pod velikim oknom. Po skoraj petnajstletnem bivanju v nič kaj uglednem stánovanju v Ulici Fornace je pomenila selitev v središče mesta blizu nabrežja velik napredek. Mnogo pozneje je Černigoj, prevzet od velikega priznanja, ko je prejemal za svoje življenjsko delo Prešernovo nagrado, povedal: (104) "Rekel bi, da sem bil v Trstu precej let ob strani. Temu je

bilo krivo predvsem moje slovensko poreklo. Veliko težav sem imel, toda ponosen sem, da sem Slovenec, in da kot Slovenec vztrajam še naprej. Slovenski človek v Trstu mora pokazati to, kar lahko pokaže revolucionar''.

Toda veselje nad novim stanovanjem in pridobljenim svetlim ateljejem ni trajalo dolgo. Začela se je vojna in razmere so postale za umetnost in umetnike še trše kot prej. V Trstu ni bilo dela zanj, še manj je lahko upal, da bo kaj večjega prodal.

S posredovanjem arhitekta Maksa Strenarja, Tržačana po rodu, se mu je ponudila priložnost, da poslika najprej veliko novo romarsko cerkev v Drežnici, pozneje pa še štiri druge cerkve v Sloveniji in eno v Istri. V začetku julija leta 1942 se je odpravil v Drežnico, da bi tam skupaj s slikarjem Zoranom Mušičem napravil vrsto fresk (105). S seboj je imel mlajšega sina Tea, starejši Cezar pa je ostal pri materi v Trstu. Delo je bilo precej zahtevno, saj je cerkev velika. Černigoj je imel z velikimi površinami in s freskami že precej izkušenj, medtem ko se je Mušič prvič spopadal s takšno nalogo. Povrh vsega sta imela glede koncepta poslikave mnenja precej vsaksebi, tako da se nista in nista mogla ujeti. Velika freska Srca Jezusovega, obdanega z glorio angelov in s kmeti na zemlji, kaže, kako sta se še oba borila s steno in med seboj, potem pa se zdi, da je Mušič odnehal in prepustil glavino Černigoju, to je poslikavo slavoločne stene (Bog Oče med angeli in preroki v medaljonih), križnega oboka v presbiteriju (Pomnožitev kruha in rib, Lazarjevo obujenje, Izganjanje iz templja, Pomiritev viharja na morju), štiri evangeliste v osrednjem križnem oboku ladje, svetnike v stranskih ladjah, angele z glasbili na oboku pevskega



Potret arhitekta Iva Spinčiča, litografija, 1937, str. 136

"Notranjščina" risba s kredo, okrog 1938, str. 137

"Park", risba s svinčnikom, okrog 1939, str. 137

"Moški akt", risba s kredo, 1935, str. 138

"Studije kopalcev", risba s kredo, str. 139

kora ter poslikavo nežnega dekorativnega okrasja na drugih obokih in oprogah v ladji. Srce Jezusovo je zasnovano še dokaj konvencionalno po zgledih iz 19. stol., medtem ko je skupina kmetov skoraj naturalistično podana le z nekaj formalnimi opuščaji. Vse druge freske so zasnovane notranje enotno, ikonografsko neoporečno. Opirajo se očitno na zgodovinske, včasih neposredno na srednjeveške vzore, in vendar imajo nadih sodobnosti. V njih se zrcali Černi-

gojev pokonstruktivistični razvoj in še zlasti poteza iz zadnjih predvojnih let. Freske učinkujejo včasih precej ekspresivno, a brez tiste krčevitosti, ki zaznamuje nekatera cerkvena freskantska dela Toneta Kralja ali Jožeta Gorjupa. Prej nasprotno: velika vrednost poslikave te cerkve in drugih je v sproščenosti zasnove in obdelave. Ne glede na to, da je Černigoj spoštoval prostorsko zasnovo cerkva, ki jih je slikal, ima s tem freskantskim opusom, zaradi izrazite kvalitete,

Portret slikarja Avgusta Bucika, olje, okrog 1938, str. 140

"Portret moža", olje, okrog 1938, str. 141

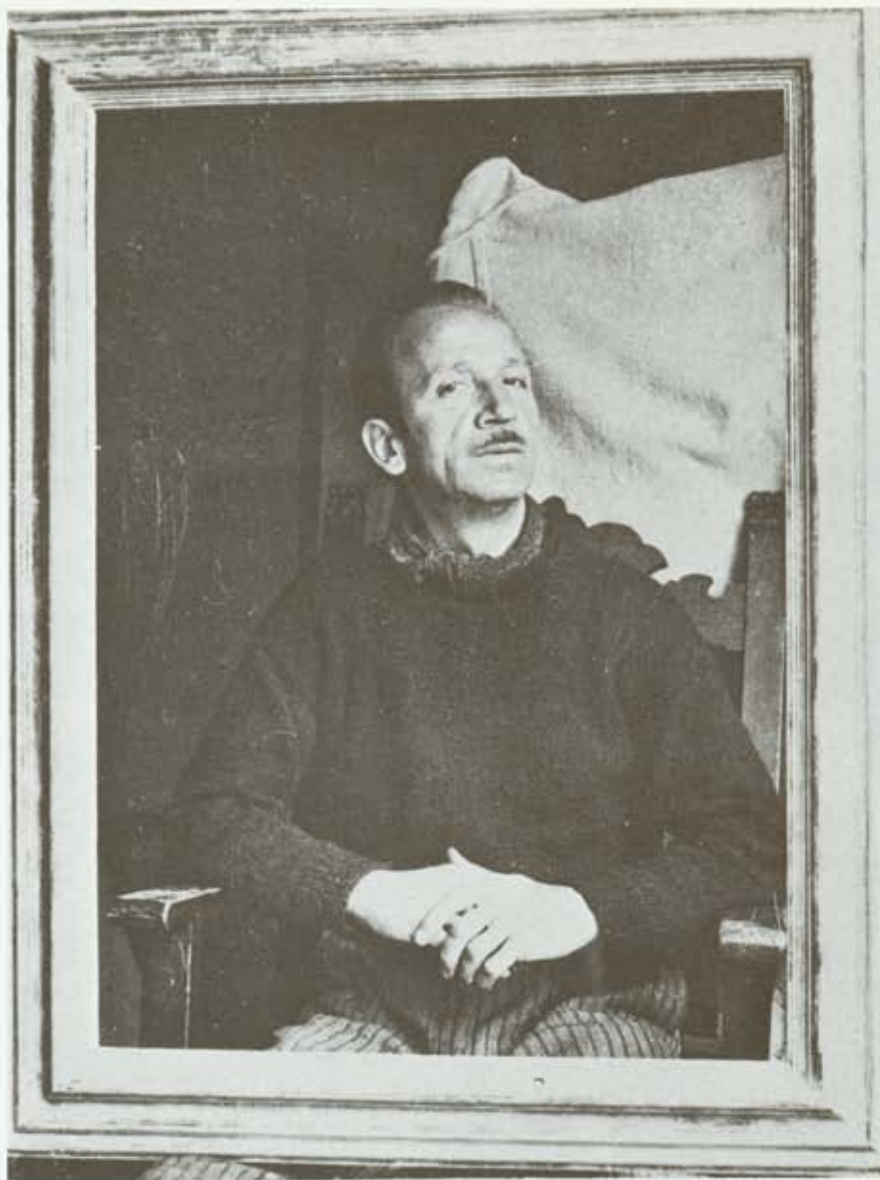
"Tihožitje", olje, 1935, str. 142

Keramično posodje, 1937 (izdelalo podjetje Dekor iz Šentvida nad Ljubljano), str. 143

Kristus pade pod križem, olje, 1945 (postaja križevega pota župne cerkve v Knežaku), str. 144

Poslikava presbiterija župne cerkve v Knežaku, freska, 1943, str. 145

"Trije kopalci", jedkanica, okrog 1939, str. 146



nedvomno zelo viden delež v celotnem slikarstvu med vojnama in po vojni pri nas.

Naslednje leto je slikal v cerkvi sv. Ane v Grahovem ob Bači. Poslikal je strop prezbiterija s Kristusom na prestolu v sredi in okrog njega prizore iz stare zaveze. Stene prezbiterija krasijo štiri freske iz Marijinega življenja, oziroma življenja sv. Ane. Na stropu v ladji sta v baročnih okvirjih naslikana prizora Krsta v Jordanu in Pustite male k meni. Na stenah v ladji so med simboli angelov naslikani tudi simboli štirih evangelistov. Tu se je Černigoj bolj strogo držal starejših ikonografskih predlog, razen pri simbolih. Očitno se je poglobil v srednjeveški način slikanja, toda ohranjal je svojsko potezo in preprostost podajanja. Glede na to, da je cerkev baročna, je uporabljal precej zlate barve (105), kar pa se ni posebno obneslo, tako da so danes freske že precej poškodovane.

Še istega leta se je odpravil v Knežak, kjer je arhitekt Strenar pravkar razširil in preuredil cerkev in prostor pred njo. Černigojevo delo je bilo po-

slikati prezbiterij ter obe stranski apsidi in slavoločne stene, slope v ladji s 4 slovenskimi božjimi potmi, svetnike in svetnice v medaljonih v ladji, celoten lesen strop in 14 postaj križevega pota (ta je nastal leta 1945). To je bilo najboljše Černigojevo freskantsko, oziroma slikarsko delo. Zvestoba ikonografskim vzorcem je zdaj že popustila, a saj je tudi knežaški župnik želel imeti naslikane posebne, poudarjeno slovanske teme in svetnike. V nadrobnostih, v drobnih detajlih na podobah in zlasti v ornamentalnem okrasju pa je čutiti celega Černigoja, kakršen se je razodeval v tihožitjih tega časa. Omembe vreden je poslikani strop, saj je uporabil čisti geometrijski vzorec, posodobljeno inačico okrasja starih gotskih lesenih stropov.

Leta 1944 je slikal v košanaški cerkvi in sicer v prezbiteriju. Kristusa Kralja na stropu spremljajo podobe iz njegovega življenja: Oznanjenje, Jag-nje božje, Križanje, Vstajenje, Dobri pastir. Na desni je velika podoba roženvenske Matere božje, nekoliko predelan motiv Marije zavetnice s

plaščem-očitno znamenje stisk tistega časa. Njegovo freskantsko delo v Sloveniji se konča leta 1945 s freskami v cerkvi v Baču. Poleg slik svetnikov v prezbiteriju in nekaj svetopisemskih prizorov v ladji je zanimiv križev pot (tudi freske) in pa lastna podoba na hrbtni strani oltarja s podpisom in letnico 1945. Paleta se mu je o-svetlila in v ozadju Poslednje sodbe, naslikane na slavoločni steni, se pojavita bližnja knežaška cerkev in kapela sv. Janeza. Po eni strani se je približal starokrščanski monumentalnosti, po drugi je postal kar ilustrativno nazoren. Lahkotfo, skoraj igrivo podajanje nabožnih tem, ki se kaže tudi v obeh križevih potih, bačkem in knežaškem, zgovorno pripoveduje o premenah časa.

To obsežno freskantsko delo spremljajo vse teme, ki jih je Černigoj gojil že pred vojno: portret, tihožitje, notranjščina in predvsem krajina. V letih vojne je spremenil potezo. Na to pa ni toliko vplivalo le spremenjeno okolje Drežnice, Grahovega in pivškega Krasa, marveč prej vzdušje vojne, ki se mu ni bilo mogoče ogniti niti na visokih odrih pod cerkvenim stropom. Stilizirano podobo mlade Istranke, ki slogovno ustreza grafikam aktov s konca tridesetih let, zamenjajo oljni portreti npr. Podoba Japonca, Podoba gospe, slika sina Tea na lesenem konjičku (ok. 1942). V nasprotju s freskami, ki so bile namenjene javnosti in so bile nalašč tako zasnovane, da so dvigale ljudstvu duhá, je bil Černigoj v teh portretih mračen. Uporabljal je temne tone: modrine, temno rjave, okrasto rjave in sive tone. Portretiranci so zatopljeni v svoje misli in celo mali Teo na konjičku z leseno puško na rami se pri igri ne smeje. Teman kolorit je Černigoj obdržal v tihožitjih in notranjščinah še vse do srede petdesetih let, pač z nekaterimi izjemami. Krajine pa so se naenkrat osvetlile in se v formi še bolj sprostile kot v slikah pred vojno.

Vojna pa Černigoja ni odvrnila od tega, da svojih novosti ne bi razstavljal. Za to je vselej izrabil vsako priložnost. Razstavljal je praviloma manjše število del, ki pa so navadno posegala na vsa tematska in tehnična področja, s katerimi se je trenutno ukvarjal. Tako je imel januarja 1943 v Trstu razstavo, o kateri je poleg italijanskih časnikov prinesla notico tudi revija Umetnost (106). Od preobrata leta 1937, ko je kritika priznala Černigoju kvalitetnost znotraj klasičnih tehnik, je njegovo delo spremljala ves čas z veliko naklonjenostjo. Umetnost je pisala, kako Černigoj "suvereno obvlada vso slikarsko tehniko in da je zaslužno priznanje, ki ga uživa njegov umetniški sloves".

Ko je Černigoj razstavil v galeriji Trst v Ulici XX. septembra svoje medvojne krajine, tihožitja in portrete ter fotografije freskantskih del – bilo je

novembra leta 1945 – je temu dogodku posvetil posebno pozornost France Gorše (107). Menil je, da je Černigoj dozorel v dobrega krajinarja – kolorista z izostrenim okusom... "Po svojem konceptu in izvedbi v širokih ploskvah ter njegova značilna tri do štiri barvna lestvica mu dajejo značaj sodobnega slikarja Zahodne Evrope". Izhodišče njegove presoje je bilo v bistvu njegovo lastno ustvarjanje v času med vojnama, obdano s slikarstvom Miha Maleša in Gojmirja Antona Kosa, ki je temeljilo na teoretičnih osnovah nove stvarnosti. Po tej shemi je bil Černigoj s svojim konstruktivizmom le predstavnik evropske mode, ki pa se je kmalu preživela. Černigoj s paletu in čopičem v roki je po njem šele pravi umetnik "na torišču prave slikarske problematike". - Černigojevi sodobniki, umetniki, kritiki in drugi sopotniki bodo zvečine vse do danes ostali pri podobnem mnenju.

Osebna razstava v Trstu novembra 1945 je torej pomenila Černigojev umetniški obračun z medvojn timer ustvarjanjem in sklepa to obdobje. Avgusta meseca istega leta se je udeležil velike razstave slovenskih primorskih umetnikov, ki je bila prirejena v Trstu in v Gorici, v krajih, za katere se je takoj po končani vojni vnel diplomatski boj med zavezniki in Jugoslavijo, komu bodo pripadli. Tudi umetniki so se živahno udeležili tega merjenja moči, razstava sama pa je jasno spregovorila o samobitni umetnosti primorskih ljudi, kar naj bi prepričalo zaveznike in svetovno javnost o živi, ustvarjalni prisotnosti Slovencev na tem področju. S tem nastopom za slovenstvo, slovensko Gorico in Trst se začinja Černigojeva umetniška pot po vojni.

1945 - 1978

V katalogu k razstavi primorskih umetnikov v Gorici in Trstu je med drugimi zapisal Bogomir Magajna tudi te besede (108): "Prišel je, nedavno je od tega, strašni čas fašizma, v katerem je skoraj onemela prava umetnost v tej deželi, kakor je onemela prava umetnost v pokrajinah onkraj Soče. Kdorkoli ni hotel služiti propagandnemu kiču, se je moral umakniti na podstrešja in snovati skrivaj ali pa pobegniti čez meje. Kakor je odromala v ječe ali inozemstvo dolga vrsta italijanskih umetnikov, tako so romali v ječe in čez mejo tudi slovenski. Vsem tem je bil odvzet najdražji model, njihova zemlja sama. Zato ne boste videli na teh slikah dosti obrazov te zemlje same, a videli boste marsikaj, kar ni nič manj silno. Videli boste, da iskanja za resnico in lepoto v pravem umetniku ni mogoče uničiti..." Te besede se nanašajo na vrsto usod slovenskih

primorskih umetnikov, ne ravno na Černigojevo. Černigoj je našel pravzaprav drugo pot, ki ni bila nič manj težavna, saj je potekala prav ob robu prepada: še vedno je slikal, slikal tudi primorsko krajino, razstavljal tako v Trstu kot v Ljubljani, ne da bi moral to plačati z lojalnostjo, ki je z drugo besedo pomenila članstvo v fašistični stranki. In zato ob vseh teh izborjenih "ugodnostih" ni mogel dobiti niti učiteljskega mesta na kaki tržaški šoli. Pač pa govori Magajnov uvod o nečem drugem, o veselju, sproščenosti in upanju primorskih ljudi, ki so dočakali osvobojenje, nekateri tudi združitev z matičnim narodom. V Trstu pa so ostali slovenski ljudje po odhodu jugoslovanskih partizanov še naprej v skrajni negotovosti. Vzdrž je nastalo precej napeto vzdušje, zato je bil vsak nastop tržaških slikarjev v Ljubljani in vsak posamezni na-



1. "Tihožitje", olje, 1949

2. "Krajina iz tržaške okolice", olje, 1949



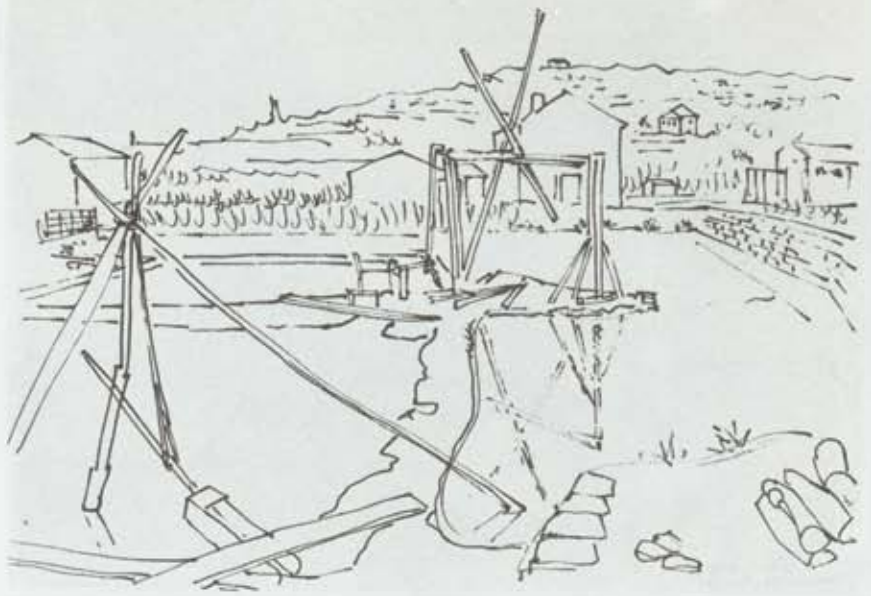
Piran, perorisba, 1949, str. 147

"Krajina iz tržaške okolice", olje, 1949, str. 147

"Krajina iz tržaške okolice", olje, 1949, str. 148

stop Slovencev v Trstu hkrati umetniško in politično dejanje. Tega so se vsi dobro zavedali in zato ni bilo razstave Slovencev ne v Trstu ne v Ljubljani, o kateri ne bi bilo obsežnih zapisov izpod peres najboljših piscev, ne le novinarjev in kritikov. Poseben odmev so imele razstave Černigoja in Tržičanov v Ljubljani, denimo v času od leta 1945 do srede petdesetih let, saj so poleg drugega prinašale v razmeroma zaprti slovenski svet, ki se je počasi izvijal iz spon socialističnega realizma, svežino in dinamiko mesta od morju. Za Černigoja so se začeli po osvoboditvi novi časi. Zdaj ni bilo več ovir, da ne bi mogel poučeva-

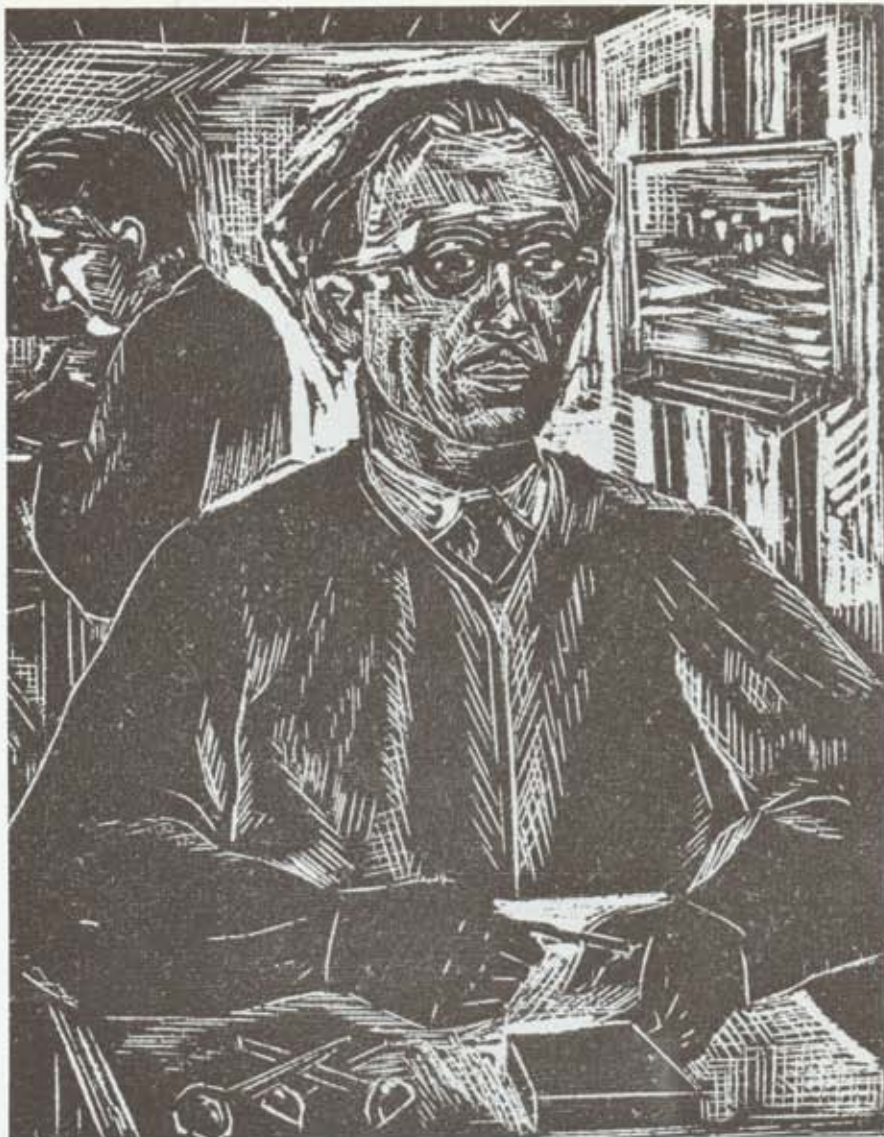
ti na kateri od slovenskih šol, ki so po dolgem času spet začele delovati. Leta 1946 je postal učitelj risanja na nižji slovenski gimnaziji, pozneje na višji gimnaziji in slovenskem državnem učiteljskišču, kjer je ostal vse do upokojitve leta 1970. Tudi ni bil več prisiljen vzeti v delo te ali one poslikave, marveč se je lahko v večji meri posvetil tistemu, kar ga je zanimalo kot umetnika - raziskovalca. Veliko in trdo je delal na grafiki; slikal je notranjščine, figuralne kompozicije, tihožitja in podobno. Rad pa se je odzval povabilom za krajše ali daljše bivanje pri prijateljih, za različne slikarske kolonije in gostovanja, kjer je



mimo določenega slikarskega programa, ki ga je obdeloval, vselej slikal tudi po naravi: krajino in figure.

Prva povojna leta zaznamuje v njegovem opusu predvsem podoba morja, slovenske in istrske obale ter tržaške okolice. Podoba velemestnega Trsta skoraj ni. Oljne slike iz leta 1946, kot sta denimo Tihožitje (Rože) ali pa Mačka, kažejo značilnost slikanja poznega predvojnega in vojnega časa. To so gosti barvni namazi, razmeroma temna paleta in dokaj trdna zgradba slike. Že v sliki Miramarsko obrežje iz istega leta pa se barvna lestvica opazno osvetli, slikovna zgradba pa bistveno zrahlja. Podobno je slikal že v tridesetih letih. V naslednjih dveh letih je naglo opuščal način slikanja z drobnimi potezami čopiča. Z nekaj krepkimi potezami je zajel bistvo krajinskega motiva in ga potem postopno barvno izpopolnjeval in dodeloval v nekakšni poimpresionistični slikarski maniri (Repentabor, 1947, Kraški kamnolom, 1947). Tržaški pomol s čolni in barkami iz leta 1948 je še za stopnjo bolj sproščen, bolj "impresionistično" razblinjen, še bolj svetel, naslikan z izredno dinamiko ob hkratnem popolnem obvladanju tehnike in motiva. Taki sta še sliki Industrijska luka in tržaški Ribji trg iz istega leta. V slikah kot Sv. Križ-portič, 1948, Obala, 1948, Mali Repen, 1948, je barvno paletu že tako osvetlil in potezo tako "zredčil", da se zde motivi kot vdihnjeni na platno, in da platnena struktura opazno proseva skozi podobo. Zdi se, kot da bo že naslednji hip opustil krajinarstvo in se podal v abstraktno podobo krajine brez stika z naravno predlogo, a tega ni napravil. Nepričakovano se mu je paleta spet stemnila, obrisi motivov so spet bolj oprijemljivi, celo več, zdaj so z barvami kar pretirano poudarjeni. Černigoj je v krat-

kem besedilu v katalogu k svoji prvi razstavi v galeriji Scorpione novembra 1949 to svojo ustvarjalno fazo pojasnil z besedami (109): "Dana mi je prilika, da potom te razstave nudim občinstvu v ogled vrsto slik in del, v katerih sem obdeloval motive istrske obale, ki me je očarala z lepoto Jadranskega morja, spojenega s kraško pokrajino. Tam, kjer se ta kamnita, večkrat gola pokrajina omili z gosto modrino morskega površja, sem skušal ta slikoviti učinek poudarjati potom močnih barvnih kontrastov, ki bi se zdeli marsikomu pretirani, v resnici pa so opravičljivi, v kolikor ni bil moj namen kreniti na pot akademske dokumentacije. V risbah in akvarelih je moj način podajanja zasledoval isti smoter, toda tu sem barvo predpostavljaj predmetu, dasiravno sem obenem poudarjal arhitektonski element v kompoziciji. Upam, da sem počitniške izlete izpopolnil s tem, da nudim obiskovalcu razstave užitek ob opazovanju naravnih lepot naše zemlje". To besedilo dokazuje, da je Černigoj ostal stari Černigoj, ki umetnost pojmuje kot povsem avtonomno področje, v tem trenutku sicer v stiku z naravno predlogo, ki pa ni nujna. "Pot akademske dokumentacije" je zanj ločnica. Te meje ne prestopi nikoli. Zanj so mnogo bolj pomembni, še več, odločilni izključno likovni motivi, ki jih lahko v sliki rešuje. Zato tudi ni mogoče mimo njegovih perorisb in akvarelov s slovenske obale iz tega časa, v katerih je "poudarjal arhitektonski element v kompoziciji" in s tem dosegal zelo prepričljivo krajinsko podobo. Ti listi z motivi piranskega pristanišča s stolnico v ozadju, motivi solin, Portoroža, Seče, Sv. Bernardina so glede racionalne izrabe likovnih sredstev in po tem, koliko je znal z njimi povedati, nedvomno v samem vrhu tedanje slovenske u-



1. Avtoportret, lesorez, 1949, (iz grafične mape)

2. "Notranjščina", lesorez, 1949, (po risbi iz leta 1938)



2



Tihožitje, olje, 1950, str. 149

''Risba'', perorisba, 1949 str. 149,

metnostne tvornosti. Boris Pahor je o tej razstavi napisal besedilo (110), ki že v naslovu, vzetem iz neke Grudnove pesmi, veliko pove o značaju te razstave: "Zlato sonce po vsem morju" — predvsem tistega dela, ki je Pahorju najbolj ugajal — svetlim, sončnim krajinam slovenskega Primorja ("slovenske barve o slovenski zemlji"). Čeprav je spregledal Černigojevo iskateljsko naravo, ki je pritajeno, a opazno prihajala na dan prav s to razstavo (oljne podobe je zaradi kričečih kontrastov Pahor odklanjal), je povedal o Černigojevi umetnosti v primeri s Spacalovo nekaj bistvenega: Spacal je navznoter obrnjena slikarska narava, medtem ko je "Černigoj izraz tržaške velemestne dinamike, vsestranske gibčnosti, neprestanega nemira". Menil je še, da te Černigojeve slike nočejo biti avantgardna u-

metnost in da tehnično znanje prevladuje nad duševnim razpoloženjem. Izrazil je mnenje, ki se je v slovenskem umetniškem okolju, v katerem je močno navzoča liričnost, literarnost, ekspresija, ponovno pojavilo, četudi tega ob krajinah ne bi pričakovali.

Ob tej razstavi se odpira še eno vprašanje, ki ga, kot je videti, nihče izmed kritikov ni načel. Velika večina del se bistveno oddaljuje od tem, ki jih obdelujejo v tem času umetniki v Sloveniji. Namesto delovnih zmag, slik tovarn, gradenj, podob, nastalih po spominu iz minule vojne, slika Černigoj motive z obale. Samo ena Černigojeva slika nosi znamenja revolucionarno-graditeljskega časa. To je mnogofiguralna kompozicija Delovno ljudstvo (1949). Toda namesto jasno izrisanih kontur kamnarjev, pristaniških de-



lavcev in branjev, ki na glavah nosijo živila v Trstu, in ki se gnetejo v ospredju podobe, je Černigoj te figure skoraj shematiziral, opredelil z nekaj bistvenimi in h geometrizmu se nagibajočimi potezami. Vladimir Bartol (111) je videl v tem celo "rahal konstruktivistični prizvok". Slika je bila potemtakem samo po temi sorodna s prizadevanji umetnikov v Sloveniji, medtem ko je v prijemu že naznanjala Černigojevo pokubistično usmeritev kmalu po začetku petdesetih let. Tematika dela in graditve je bila v Trstu manj poudarjena, zakaj Trst je bil le s slovenskim življenjem, ki se je skoraj v celoti pridružil na-

rodno osvobodilni borbi in revoluciji, na strani povojne socialistične graditve, medtem ko je celotno tržaško ozračje ohranjalo še vse stare ussedline italijanskega nacionalizma in pa tradicionalno navezanost na Zahod. Tržaški umetniki so le občasno s takšnimi podobami, kot je Delovno ljudstvo, izražali solidarnost s Slovenci onkraj meje, medtem ko določil glede formalne obdelave, ki so jih slovenski umetniki morali upoštevati, niso nikoli spoštovali. Tržaško okolje jim je postavljalo drugačne naloge. Morali so veliko nastopati na razstavah, sodelovati na različnih manifestacijah. Preprosti človek "vidi v kultur-

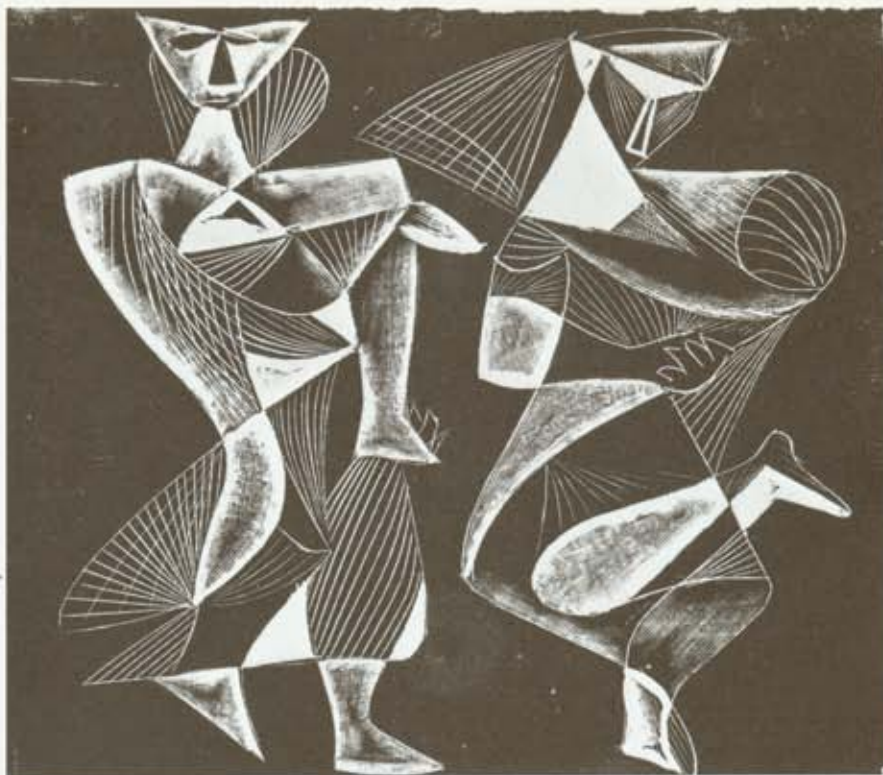


Figura žene, jedkanica, 1958, str. 150

Baroc roofs, gravure v lesu, 1954, str. 151

nem uveljavljanju svojih soborcev iz razumniških vrst močno oporo za splošni dvig našega življenja na Tržaškem", je pisal neznan člankar v *Demokraciji* (112), "A. Černigoj daje to nujno oporo našemu človeku!" V takšnem vzdušju, ko je bilo treba nadomestiti (dostikrat v naglici) zamujeno v času fašizma in vojne, je nastala mapa drobnih lesorezov 27 slovenskih pesnikov in pisateljev. Ko sva jih s Černigojem pregledovala v njegovem ateljeju, se je zamislil in rekel: "Ne vem, če sem naredil prav s to mapo?" Razlog za to pripombo so bili nekateri lesorezi, ki jih je naredil po starejših predlogah in ki niso mogli skriti preveč znanih obraznih shem. Neizenačenost v dosežkih je opazila že sočasna kritika (113), ki ji tudi ni šlo v račun, da Černigoj ni dosegel portretne podobnosti z nekaterimi še živečimi ustvarjalci. Današnji pogled na te portrete razode ne eno izmed potez Černigojeve narave: tema se mu je zdela času primerna in potrebna, ni pa se mogel odreči likovnim mikom in korakom v neznano, čeprav na račun portretne nenatančnosti. Tam, kjer se je najbolj osvobodil predlog in se prepustil svobodnemu ustvarjalnemu toku, je bil najboljši.

Skoraj celotno umetniško dejavnost, ne samo likovno, so v tistem času močno obarvali politični dogodki, predvsem jugoslovansko-zavezniški, oziroma jugoslovansko-italijanski spori za Trst.

Nastanek Slovenskega narodnega gledališča, revije *Razgledi* in slikarske skupine slovenskih tržaških slikarjev, ki so jo sestavljali Milko Bambič, Jože Cesar, Avgust Černigoj, Bogdan Grom

Robert Hlavaty, Avrelj Lukežič, Rudolf Saksida in Lojze Spacal, je treba videti predvsem v okvirih boja za pravične meje, čeprav so se porajali tudi iz lastne ustvarjalne moči in razvojne logike.

Zgodilo se je pravzaprav nekaj nenavadnega: zaradi izpostavljenega položaja Trsta je skupina slovenskih slikarjev, še posebno zaradi prisotnosti Černigoja in Spacala v njej, postala izjemno pomembna. Vsebovala je toliko kvalitet, da je Francè Stelè z navdušenjem zapisal (114): "Danes upravičeno govorimo o Trstu kot drugem najvažnejšem središču slovenskega slikarstva in to nas navdaja s ponosom". Poleti leta 1950 so se ti slikarji predstavili v Ljubljani v Moderni galeriji, kar je imelo v tedanjih okoliščinah velik odmev. Stelè je čez tri leta, ko so ponovno razstavljali v Moderni galeriji, strnil svoja spoznanja o vlogi Tržačanov v povojnem obdobju (115): "Za slovensko skupnost pa je imela tržaška skupina po osvoboditvi prav poseben pomen, ker nam je ona prva odpirala zopet pogled v širši umetniški svet. Danes jo upravičeno smatramo za del svojega kulturnega telesa in če bi se razvijala z istim zagonom, ki ji je bil doslej lasten, bi postala drugi osnovni pol umetniškega slovenstva. Ob vidikih ozko celinske Ljubljane je Primorje od nekdanj prinašalo v naše narodno življenje širša obzorja, ono se je od našega preporoda sem uveljavljalo pogostoma v prvih vrstah našega narodnega in posebej tudi kulturnega življenja".

V času, ko je bila v Ljubljani odprta razstava Tržačanov, je pisal Černigoj pismo prijatelju Pilonu v Pariz (116). "Kar se tiče mene tu v Trstu, sem



Ženski akt, risba, 1955, str. 151

vedno isti borbeni idealist (zastarel pojem); slikam, učim na šoli in životarim naprej", mu je v kratkem potožil ter mu orisal umetniške razmere v Trstu, ko je bilo čutiti vse večjo polarizacijo med slovenskimi in italijanskimi umetniki. Vabil je Piona v Trst, da bi tudi on s slovenskimi umetniki tvoril "most", se pravi, da bi se pridružil slovenskim slikarjem. Ob koncu ga je prosil, naj mu pošlje iz Pariza vosek za pripravlanje grafične plošče, tiskarsko barvo in valjček za prenašanje voska na grafično ploščo. Te pripomočke je potreboval zato, kot je sam pojasnil Pionu, ker se je v tem času začel precej ukvarjati z jedkanico, suho iglo in sploh z grafiko. V resnici je že naslednje leto izdal s sodelovanjem koprške založbe mapo 44 lesorezov v 200 oštevilčenih izvodih, očitno pa je, da so ga mamile tudi druge tehnike, do katerih je ponovno prišel po logični poti od gravure v lesu.

Ni znano, ali mu je Pion poslal naročeno, vsekakor je Černigoj vprašanje grafičnih pripomočkov zadovoljivo rešil, saj je na svoji drugi razstavi v galeriji Scorpione novembra leta 1951 pokazal, poleg starejših, tudi čisto nove jedkanice in suhe igle. Černigoj je ves čas gojil grafične tehnike. V času ekspresionizma v zgodnjih dvajsetih letih se je ukvarjal z lesorezom. Njegov konstruktivizem spremljajo linorezi, povratek k novemu realizmu z nadihom magičnega realizma zaznamujejo lesorezi, oziroma drobne gravure v lesu. Heroičnemu, narodnospodbudnemu delu v drugi polovici štiridesetih let dajejo obeležje lesorezni slovenski pešniki in pisatelji in že čez dve leti izda novo mapo z vinjetami, portreti, kompozicijami vedutami in dvema (!) avtoportretoma. Zanimajo ga cirkuški motivi, motivi z morja, pa eksotika in fantasti-

ka. Raznolikost tém in obdelav kažejo Černigoja na razpotju. Že pred časom je pokazal večje zanimanje za stilizacijo, ki jo je zdaj v nekaterih lesorezih še stopnjeval. Francé Stelé (117) je sodil, da gre pri tem za Černigojevo svojsko dvojno umetniško naravo, ki lahko hkrati zagovarja več prijemov. "Posebno razstava v galeriji Scorpione v Trstu leta 1951", je pisal Stelé, "nam ga je značilno predstavila kot umetnika z dvema obrazoma... En del razstave je bil skrajno sodoben z odmevi kubizma in z nagnjenjem k abstraktizmu, drugi pa naravnost konservativen in pogosto že kar plehko realističen". Resnica je, da je Černigoj zmožel ob razvijanju kakega likovnega problema zlahka slikati krajino ali skicirati omizja, toda praviloma je tudi v teh slikah in skicah čutiti vsaj deloma osrednjo likovno problematiko, ki se ji je tedaj posvečal. Že samo bežen pogled na njegova tihožitja iz teh let pa na motive kot Krpanje mrež (olje, 1950) in celo portrete, kaže, da se je v njegovem slikarskem gledanju nekaj bistvenega spremenilo. Nič več ni čutiti nekdanje predvojne poetične stiliziranosti figur in portretov, pač pa stilizacijo, ki se je odrekla literarni obarvanosti motiva in poetičnosti vzdušja ter odločno kaže v smer geometrične členitve motiva in v abstrakcijo. V grafiki je bilo tako njegovo gledanje najbolj očitno in s tega stališča je bil očitek plehke realističnosti gotovo krivičen.

Glede geometričnega poenostavljanja slikarskih tém je v slovenskem slikarstvu v tistem času nedvomno vodil Lojze Spacal, medtem ko je bil Černigoj vse do zgodnjih petdesetih let bliže načinu slikanja, kot so ga gojili v Ljubljani, bliže cézanski slikarski tradiciji, pač z vsemi posebnostmi njegove slikarske narave in okolja, ki

1. Idila (Adam in Eva), lesorez, okrog 1954

2. Laško, olje, 1957



Robot, jedkanica, 1957, str. 152

Kompozicija, lesorez, 1957, str. 153

Torzo, linorez, 1957, str. 153

ga je obdajalo. V nekaterih pogledih je bil njegov slikarski razvoj v povojnih letih soroden Kregarjevemu in skoraj istočasno sta začela, seveda vsak na svoj način, deliti slikarsko ploskev z geometrično mrežo. Ob koncu petdesetih let sta sočasno vstopila v svet informela, se pravi v brezpredmetno slikarstvo. Če je vodila Kregarja v abstrakcijo počasna, sklenjena razvojna pot brez ostrih prelomov, je Černigoj ravno v petdesetih letih doživljal morda najbolj burne čase po vojni. Začel je s skoraj čisto klasično témo: z ri-

sanim ženskim aktom. V letih 1949 in 1950 je narisal celo vrsto klečečih, ležečih, stoječih ženskih aktov, ki se odlikujejo po gospodarnosti poteze, ko v zamahu zajame motiv in ga slikarsko utelesi. Njegove Sirene iz naslednjega leta kažejo ta novi kompozicijski princip pokubistične mrežne delitve. Linorez Moški akt (1952/53) je v tem pogledu še bolj izčiščen, poenostavljen skoraj do znaka in v tej znakovni transpoziciji odpira Černigoju celo novo poglavje na témo ležeče in sedeče ženske figure. V njegovem razvoju je nastopil tre-



Avtoportret, jedkanica, okrog 1958, str. 153

nutek, ko je njegov nekdanji konstruktivistični nazor spet lahko postal pobuden, vendar ne v prvotni obliki. Če je v prejšnjih letih risal žensko figuro s kar se da koncentriranim jezikom perorise ali risbe, je zdaj to lastnost ohranjal le, da je figuro povsem geometrično shematiziral prav do konstruktivnega simbola. Učinek shematičnosti je poudarjal bodisi z enopotezno risbo bodisi z močno poudarjeno debelo črno črto, tako da se figura v igri črnin in belin skoraj izgubi in se pred očmi pojavi uravnotežena dekorativna celota. Do sem vodi nešteto prehodov z risbami, akvareli in temperami žená pri mizi, v razgibanih notranjščinah; od tod se prijem seli na tihožitje in krajino.

Černigoj pa ohranja odprto pot tudi v obratni smeri: motili bi se, če bi menili, da je s tem, ko je dosegel prag nove abstrakcije, tudi že takoj prestopil ta prag. V risbah žena in z risanimi notranjščinami se je spet vračal k bolj vegetabilnim formam, ki spominjajo celo na dinamične in dekorativne zasnove Lojzeta Spazzapana. Černigoj sam je to ustvarjalno fazo imenoval za "postkubistično" in z njo čisto programatično vzpostavljaj stik z Zahodom, kot je izrecno poudarjal

(118). Z deli iz tega zanimivega ustvarjalnega obdobja se je predstavil v Ljubljani poleti leta 1953 in vzbudil precejšnje zanimanje občinstva in kritike. Jeseni istega leta je z nekaterimi teh del nastopil v okviru razstave tržaških slovenskih slikarjev v Moderni galeriji, takoj za tem pa je bil ravno Černigoj poleg Spacala med formalno najbolj radikalnimi lesorezci na mednarodni predstavitvi sodobnega lezoreza XYLON v Ljubljani (119).

V letu 1955 je bil na izletu v Zagorju in v francoskem Plains d'Aupris, kamor so ga povabili znanci, ki jih je spoznal po naključju. Z obeh izletov je prinesel vrsto krajinskih ter figuralnih slik in risb. Leta 1957 je prebil dalj časa v zdravilišču v Laškem in ves čas marljivo slikal Laško in okolico. Zdi se, da je v teh letih poenotil slikarski prijem, tako da slika krajino v značilni pokubistični mreži, čeprav je s slikarskim stojalom pred njo; pa tudi v tem času izjeme niso izključene.

To so bila posebno plodovita leta, se spominja Černigoj. Le v malokaterem obdobju je naslikal toliko kvalitetnih olj. Osrednji motiv so tihožitja: sadje v krožniku na mizi s steklenico in drugimi drobnimi predmeti. Motiv opredeljuje grobo na-



Kompozicija, lesorez, 1957, str. 154

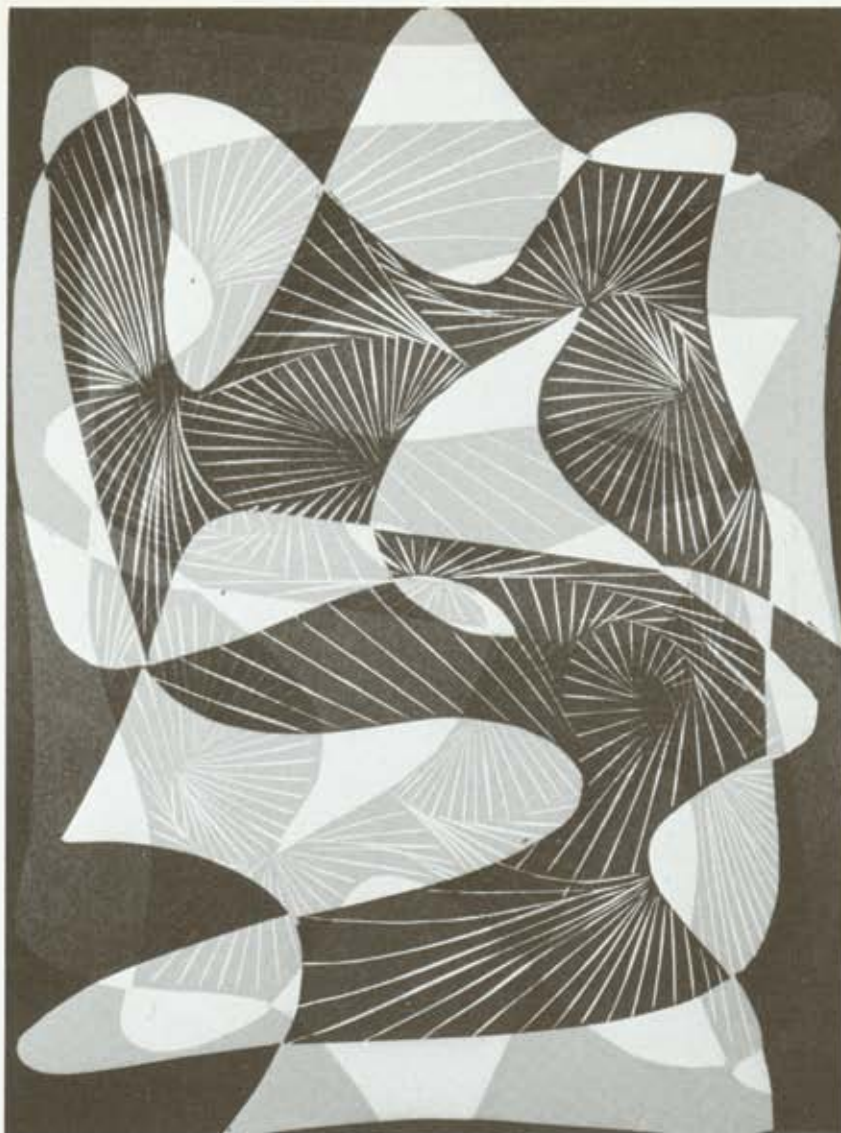
gubana tkanina ali papir na mizi, ki se že kubično razkrajja in staplja s temeljnim motivom podobe v ploskovito (novokubistično) kompozicijo.

Leto 1956 je bilo prelomno, tedaj dokončno prestopi mejo med kubično stiliziranim motivom in čisto abstraktno podobo, ki le še v kontekstu prejšnjih podob aludira na "tihožitja" ali "notranjščine". Zdaj gre za čvrsto zgrajeno podobo polnih kvadratov in pravokotnikov, ponekod ovalov in trikotnikov z nekoliko "hrapavi mi", rajši temnimi kot svetlimi bravnimi toni rumsene, modre, vijolične, temnozeleno, surove modre...

Spet je hotel to delo takoj pokazati v javnosti. Leta 1956 je odprl v Jakopičevem paviljonu razstavo in jo še isto poletje pokazal tudi v Kranju in v Mariboru. Razstava je kot običajno vse Černigojeve razstave spet vzbudila veliko pozornost. V pogovoru, ki ga je imel Černigoj z novinarjem Bogdanom Pogačnikom (120) takoj po zaključku razstave v Ljubljani, je izjavil nekaj pomembnega za razumevanje njegovih tedanjih naporov, nekaj, kar je spet močno podobno nekaterim njegovim konstruktivističnim stališčem v dvajsetih letih: "V sujetih ne delam razlik, kajti gre mi predvsem za jezik, ki ga moramo ustvariti".

Njegova razstava v Mariboru je naletela pri kritiku Sergeju Vrišerju (121) na veliko odobravanje in razumevanje. Med vsemi tedaj pišočimi je najgloblje dojel bistvo njegovega ustvarjanja. Poskušal je zavrniti očitke kritikov, ki so se občasno, a vztrajno pojavljali, češ da je Černigoj preveč razumsko hladen v svojih delih. Vrišer je sodil takole: "... razstava obsega dela stvarnostnega,

polabstraktnega in abstraktnega koncepta. Meje med njimi so ponekod lahko določljive, drugod skorajda zabrisane, v celoti pa razstava ne vzbuja vtisa, da želi slikar čimbolj nazorno prepričevati gledalca o svoji razvojni poti. Ta vtis dobiš morda le ob seriji risb istega ženskega akta, ki se iz konkretne plastične figure v prvi sliki spremeni ob koncu v igriv in skrajšan 'rokopis' prvotne pojave. V splošnem pa bi smeli Černigojevo sedanje delo imenovati 'pot iz resničnosti konkretnih oblik v novo resničnost, oproščeno stare predmetnosti', nikakor pa ne beg iz stvarnosti. Umetnik teži za enostavno govorico barve, linije, prostora, ki jih naj doživljamo kot muzikalne učinke. Gre mu za izraz sodobnosti v vsem njenem nemirnem utripu in ritmu, obenem pa za igro barv in oblik, ki jih opazuje skozi svojo prizmo. Ta je izbrušena po vzoru modernih sodobnikov, vendar je tudi Černigojeva lastna in dovolj izvirna". In dalje: "Tudi podobe z ateljejskim interjerjem in številna tihožitja se gibljejo na prijetni meji, ki dopušča slikarju fantazijsko sprostitev in obenem gledalcu jasnost brez pomoči naslova. Podobo tržaškega ambien-ta zremo tokrat nekoliko drugače, brez običajnih silhuet obmorskega mesta, skozi kopico barvnih nians, skozi živahen oblikovni mozaik razčlenjenih in zopet svojstveno sestavljenih delcev, ki pomenijo življenje... Kot že povedano pa Černigoj tudi s čistimi abstrakcijami ne vzbuja vtisa, da bi dolgočasno in prepogosto ponavljal serpentinaste modne oblike, ampak je največkrat izpovedno dovolj jase, vselej pa vsaj oblikovno zanimiv. Zdaj je ta oblika nagla registracija miselnega utrinka, zdaj zgolj dinamična arabeska pokorne slikarjeve roke. Vsa sedanja faza se ti



Laško-elektrarna, olje, 1957, str. 155

Tihožitje, olje, okrog 1953, str. 155

Žena pri šivanju, olje, okrog 1953, str. 156

"Podoba mesta" (Ljubljana), olje, 1957, str. 157

ob koncu strne v sliko umetniške dejavnosti, ki ni brezdušna in hladna, ampak sočna in vabljiva ter nekje v globini vendar tudi čustveno zasidrana v naših domačih tleh..."

Dvojnost v izrazu, oziroma obvladovanje celega registra prehodov od zastrte, a jasno spoznavne predmetne resničnosti do abstraktnosti, je Černigoj ohranjal še v naslednjem letu. Omenil sem že, da je v tem času nastala serija oljnih podob v Laškem, kjer je mogoče opaziti, kako lahko Černigoj prehaja od geometrizirane podobe naselja v krajini v prijetnih svetlo zelenih, modrih in rumenih tonih do roba abstraktnosti. Gledalcu pomaga samo še z naslovom slike, a kmalu bo opustil tudi to. Podobno kot so njegovi akti, poenostavljeni do konstruktivnega znaka, prebudili v njem čut za konstruktivno sestavo podobe (zanimajo ga seveda povsem dekorativni učinki), tako so ga v krajini ponovno pritegnili motivi zapletenih tehničnih naprav. Podoba elektrarne v Laškem spričuje njegovo veselje ob pogledu na orjaške izolatorje, žične preplete in podobno. Motiv ga je izzival, da je v srednjem horizontal-

nem pasu podobo izredno drobno razčlenil, kar ji daje med vsemi slikami tega kvalitetnega cikla poseben mik. Ateljejske slike, ki nadaljujejo njegova številna oljna tihožitja, pa so že čisto abstraktne. Za motivom, ki ga je bilo še leto prej vsaj nekoliko slutiti, zdaj ni več sledu. Geometrična mreža še obstoji, a se je umaknila v ozadje slike kot ogrodje, ki pa slikarja ne obvezuje več toliko kot prej. S širokim čopičem to ogrodje preprosto zabrisuje, tako da se gledalcu ponuja sijajna barvna preproga iz svetlo modrih, olivno zelenih, rdečih, oranžnih, okrastih in rumenih pravokotnikov. To obdobje je Černigoj označil za abstraktno-impresionistično. V zloženki k razstavi v tržaški občinski galeriji leta 1957 je verjetno sam zapisal: "... barva in prostor sta osrednji prvini, ki ju umetniško hotenje ustvarjalca oblikuje s samolastnim izpovedno izraznim načinom. Razstavljalca individualno presnavlja realizem, to je gradi svoj lastni likovni svet iz stvarnega sveta in iz vsakodnevnih zapažanj. Prostor skuša razbiti, ga pregledati iz vseh perspektiv, tudi iz onih, ki jih ni in so plod ustvarjalčeve do-



Konstrukcija, mesto, barvni lesorez, 1957, str. 158

Kompozicija, barvni lesorez, okrog 1958, str. 159

Tihožitje, olje, 1956, str. 160

Kompozicija, olje, 1957, str. 161

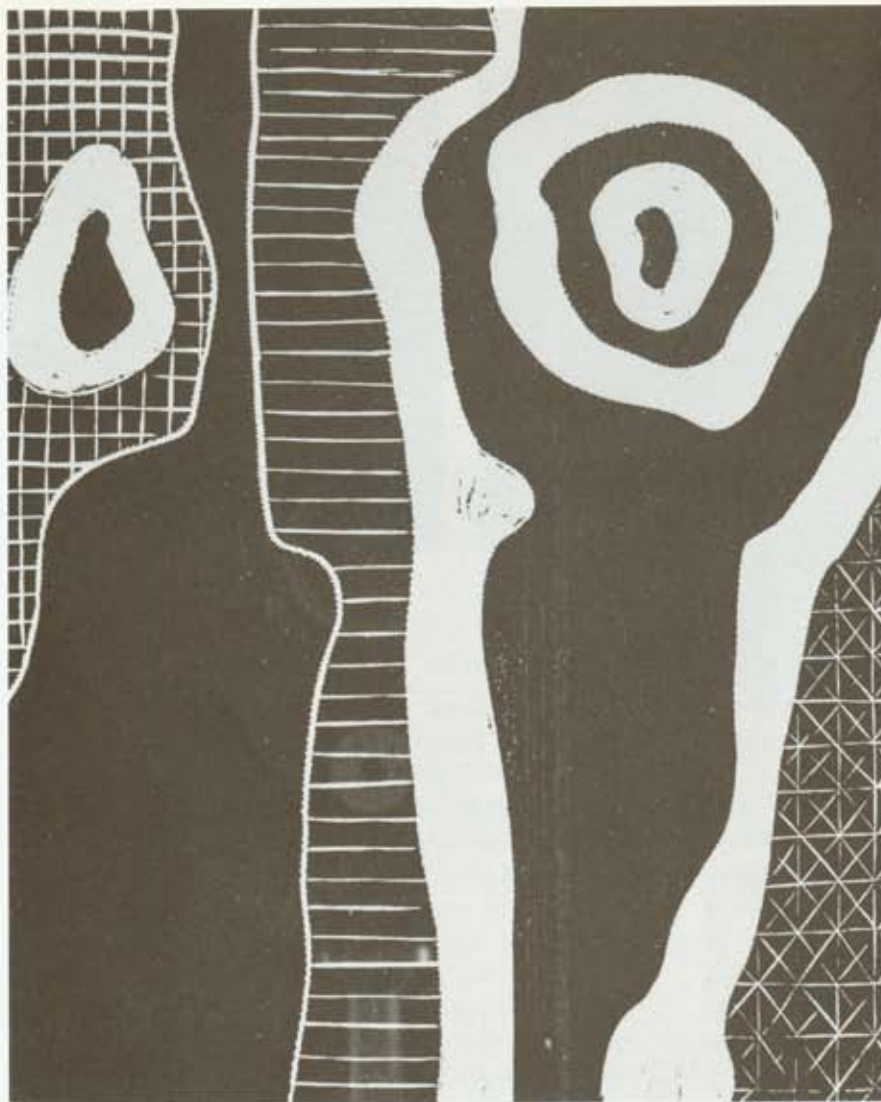
Kompozicija, barvna jedkanica, okrog 1960, str. 162

Kompozicija, olje, 1957, str. 163

mišljije". To misel je povzel v svoji knjigi *Sodobna slovenska likovna umetnost* tudi Fran Šijanec (122), a jo je še dopolnil v luči vsega Černigojevega dela okrog srede petdesetih let: "Tržaški kulturni stiki z zapadnim romanskim svetom se niso nikoli zrahljali, a čut za dekorativnost se je mogel izostriti še posebej v tržaškem okolju, v neposredni bližini žive folklore, na samem pragu slovanskega vzhoda. Černigoj je dovolj dovzeten za doživetja te vrste. Očitno se zaveda možnosti, ki mu jih nudi sinteza ornamentalno abstraktnega in predmetno konkretnega upodabljanja, problem, ki si utira pot do sodobno razgibanih rešitev tudi v novejši evropski umetnosti in tudi Slovincem ni več tuj".

Černigoj je vsaj za domače razmere zgodaj pristal na brezpredmetno slikarstvo, ki se je maho-

ma približalo informelu. S tem dokazuje, kako je še vedno vztrajal na aktualni zvezi med zahodno in slovensko umetnostjo, oba, Vrišer in Šijanec, pa sta že tisti čas opazila, kako je bil v tem izvirin in svež. Šijanec je k tem kvalitetaim plodnih petdesetih let v zloženki k Černigojevi razstavi v občinski galeriji junija 1959 (123) pristavil še nekatere: "lahkotno pronicanje in gracijo neprisiljene rešitve, organičnost materiala in ustrezno likovno dognanost itd." "Kakorkoli se nam izmikajo definicije in zloglasne opredelitve", je pisal Šijanec, "vračam se navsezadnje še k eni sami označbi umetnikovega ustvarjanja: k lahkotnosti ponazoritve in k organičnosti celote, ki preveva umetnikove abstraktno reducirane like s subtilnim navdahnjenjem slikovitih in prostorno ritmičnih dojmov (po Černigojevi navedbi tudi i-



"Linorez" (osnova za pretiske), okrog 1967

Del okrasa Kulturnega doma v Trstu, intarzija, 1964, (izvedel atelje E. Maras), str. 164

Kompozicija, olje, 1963, str. 164

Duino, mešana tehnika, 1965, str. 165

maginarnih zaznav 'abstraktnega ekspresionizma')". Že samo na osnovi Černigojevega dela, ki ga je Šijanec spremljal kakih 30 let, posebno dobro pa v petdesetih letih, je zapisal trditev, ki gotovo ni bila vljudnostno pretiravanje pri predstavitvi: "Černigojevo umetniško delo zavzema v razvoju sodobne slovenske umetnosti mnogo večje mesto, kakor vam je bilo doslej znano..." Po ponovnem odkritju njegovega prvega konstruktivizma zvenijo te besede še bolj prepričljivo in ponovno se postavlja vprašanje, kako da je bilo slovensko osredje tako mlačno spričo njegovih opaznih kvalitet in novosti. Likovna kritika je bila resda pozorna do njegovih razstav, celo laskava, toda pravih priznanj, denimo v obliki nagrad na mednarodnih grafičnih razstavah, ki so se od leta 1955 zvrščale vsako drugo leto v Ljubljani, priznanj, ki so marsikatero slovensko umetniško ime uvedla na svetovno prizorišče, teh ni bilo. Značaj njegove naslednje razvojne faze, ki bi jo lahko poimenovali za informelsko ali abstraktno ekspresionistično in ki premošča petdeseta v šestdeseta leta, nekoliko jasneje razkriva razloge, zakaj je Ljubljana gledala

na njegovo umetnost nekoliko nezaupljivo. Prehod v informelno slikarstvo pri Černigoju ni bil povsem premočrten. Po vrsti svetlih abstraktnih oljnih slik s svetlimi okri, z rožnatimi, rdečimi in zelenimi toni, domala brez notranje geometrične mrežne opore (1957), je leta 1958 naslikal svoj geometrizirani avtoportret, ki se zdi kar korak nazaj. Razumljivejši postane, če ga primerjamo s sočasnimi grafikami, ki se prejkone uvrščajo v zvrst novih, drobno členjenih konstrukcij in ki jih je Černigoj izdeloval vse do leta 1960. Njegova slikarska podstat je tedaj v bistvu le racionalna, zato dekorativna in ne izrazna. Tudi oljna dela iz naslednjih let, nekatera prav velikih mer, nosijo naslov kar "barvne konstrukcije", čeprav so narejena v tehniki akcijskega slikarstva z značilnim dinamičnim nanašanjem debelih slojev barve z lopatico ali kar iz tube in z brizganjem. Če bi primerjali ta njegova dela s sočasnimi Kregarjevimi slikami podobne usmeritve, bi opazili, kako je Černigoj v tem radikalen, skoraj grob, tehnično kot vselej neoporečen, pa hkrati samo dinamičen, samo dekorativen brez tiste pomembne čustve-

1. Kompozicija, olje, 1961

2. Kompozicija, barvni linorez, 1968



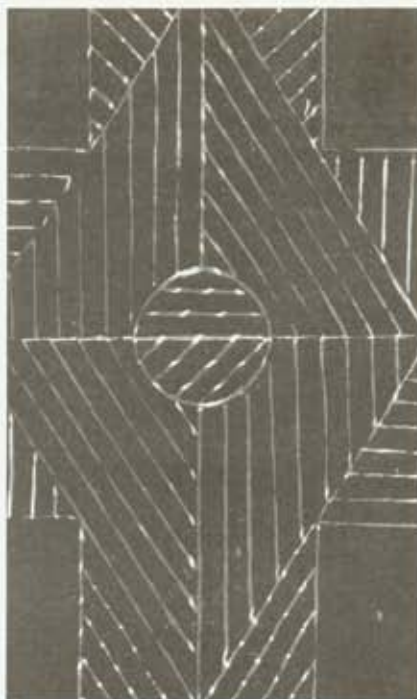
ne primesi, ki je bila značilna ne le za Kregarja, marveč za številne druge slovenske umetnike, ki so se znašli v abstrakciji ali pa so se gibali na njenem robu. Černigoja je zanimala predvsem učinkovita slikarska struktura (on bi to imenoval tudi "jezik"), celovit slikarski dosežek. Nič ga ni zanimalo literarizirano slikarsko razglabljanje z negovanimi barvnimi in snovnimi sestavi, kar je bilo tako blizu slovenskim slikarjem že od impresionistov naprej. Če se ob tem spoznanju ozremo nazaj po Černigojevi umetniški poti, potem uvidimo, da sta mu liričnost in ekspresivnost v tistem pomenu besede, ki ga ponazarja slovensko slikarsko osredje, skoraj povsem manjkala. Tu torej tiči eden od razlogov za očitke dela kritike, da je hladen, preveč razumski itd. Velik del slovenskega slikarstva do tega časa je resnično odseval literarno obarvanost, v različnih obdobjih različno intonirano, v razponu od intimnega, ekspresivnega krika, mimo retorične geste vojnega časa in socialistične graditve, do razčustvovane abstraktne snovnosti v podobi, grafiki in skulpturi. Černigojev prvi konstruktivistični prodor na Slovensko, njegova vračanja, ki so se znova postavila za racionalno, nadzorovano umetniško formo, so bila pred vojno in še dolgo po njej premalo za uveljavitev racionalističnega pola v slovenski umetnosti. Njegov prispevek v slovenskem informelu tedaj najbolj izstopa zaradi "zgolj slikarskega" gledanja na umetnostno problematiko in je ravno zaradi te lastnosti bližji svetovnim pobudnikom te usmeritve. Videti je, da ga je ta slikarska problematika močno in razmeroma dolgo časa privlačila. Njegove barvne kompozicije, kot jih je imenoval, so nastajale vso prvo polovico šestdesetih let. V njih je mogoče zasledovati razvoj od umirjenega abstraktnega slikanja po vsej površini slike, prek

močnega, dinamičnega nanašanja barv bodisi na gladko, včasih pa na grobo platno, ki mu okrog leta 1963 prepušča del slikarske govornice s tem, ko obdela le osrednji del platna. Grafika je tedaj le spremljala njegov raziskovalni proces. Skušala je biti kar se da "strukturalna", ni pa bila pobudna. Vse najpomembnejše se je odvijalo na platnu. Pomembna novost v tem zamotanem barvnem prepletu je bila zlata barva, ki je bila sprva enakovredna drugim, potem pa preglasi vse druge odenke in strukture. Černigoj jo je nadomestil z zlato folijo in že leta 1963 si je s tem, na videz drobnim tehničnim izumom, odprl vrata v širno področje, ki ga je zapustil v dvajsetih letih - v področje kolaža. Milko Bambič (124) je tedaj povsem upravičeno sodil, da gre pravzaprav za vdiranje popartističnih prvin v informelne celote. Opazil je, kako Černigoj zlagoma gladi pot novi umetnostni usmeritvi, ne da bi prekinil razvoj. Uvidel je, da mu daje smer možnost "sprostitev njegove polemično nastrojene narave", se pravi možnost za večjo angažiranost in odkrit protest ter naposled, da naznanja povratek k figurativnosti. Tudi zadnja ugotovitev je bila točna, vendar jo je mogoče sprejeti le kot napoved sprememb v krajšem časovnem obdobju, ko je Černigoj prešel od abstraktnosti informela h konkretnosti vkomponiranega predmeta (fotografije, časopisnega izreza, pozneje krp, vrvic idr.).

Bambičeva napoved pa odraža tudi splošnejšo in pri nas kar zakoreninjeno umetnostno gledanje, ki se še vedno ustavlja pred dilemo: figuralno - nefiguralno, predmetno - brezpredmetno in postavlja pogostoma med temi kategorijami še vrednostno ločnico. Če je bila ta dilema pomembna za slikarja Franceta Kralja, ki je leta 1923 stopil za korak v brezpredmetno slikar-



1



2

1. Kompozicija, linorez, 1967

2. Kompozicija, linorez, 1968

stvo, moramo reči, da je Černigoj leta 1924 že ni več priznaval. Černigojeva dela so bila ali povsem abstraktna ali pa so s konstruktivističnimi elementi aludirala na figuro, toda med enimi in drugimi deli ni bilo ne razvojnih ne vrednostnih razmerij. Zanj je bil to vselej nov jezik, jezik posebne (likovne) vrste, tudi če je slikal krajino. Zato se Černigoju leta 1964 vprašanje figuralike gotovo ni zdelo najpomembnejše. Podobno kot prve dadaiste, na katere je vredno opozoriti ob tej Černigojevi razvojni fazi, ga je konkretni predmet (v začetku, denimo, iztrgana fotografija figure) zanimal zgolj kot likovna struktura, gradivo za novo celoto in ne kot metoda reševanja likovnega problema figure. Tega ne spremeni niti dejstvo, da je figura zelo učinkovita in kar neogibna likovna sestavina v kompozicijah, ki naj gledalce šokirajo, sprovcirajo in pretresejo. In provokacija je bila Černigoju vedno pri srcu. Ne zaradi nje same, pač pa zato, ker je z njo vsakič na novo postavljaj gledalca pred vprašanja, ki so terjala od njega takšno ali drugačno opredelitev. Poglavitni cilj Černigojeve provokacije je bil prvotno v tem, da bi občinstvo došlo likovne zakonitosti 20. stoletja. Prav v teh letih se je začel zavedati dejstva, da prva revolucija v tem pogledu ni šla do kraja, da ni v celoti spremenila gledanja ljudi in to spoznanje mu je v precejšnji meri narekovalo vračanje h kolažu in pozneje še h konstrukcijam. To je bilo tedaj Černigojevo glavno vprašanje in v tistem trenutku je pripadla pomembna vloga tudi grafiki. Po vrsti čudovitih barvnih tiskov organskih in geometričnih struktur se zdaj pojavijo še pretiski. Z lesorezno ali linorezno ploščo je pretiskal barvno stran iz

ilustrirane revije in pri tem dosegal vrsto izrednih učinkov. Večja dela, npr. krasitev salona ladje Galileo Galilei (1963), številne intarzije v slovenskem Kulturnem domu v Trstu (ok. 1964) pa tudi obsežna serija kvalitetnih risb iz okolice Lausanna, nastalih ob obisku sina Tea v Švici leta 1966, so ostala v senci njegovih slikarskih in grafičnih prizadevanj.

Kakor hitro se je dokopal do kolaža, pretiskov, vključevanja konkretnih predmetov v sliko, se je njegov umetniški razvoj začel gibati v pospešenem tempu. Odprlo se mu je veliko poti, ki jih je poznal že od prej, a jih še ni vseh izrabil ali preskusil. Sicer pa se je tudi še poslej ukvarjal z informelno sliko z debelimi sloji barve, s pozlatami, in to je ohranil vse do konca šestdesetih let. V teh platnih se kažeta mimo drugega dve pomembni prvini. Ena je formalnega izvora: kvadrati in krogi v na videz kaotični barvni strukturi napovedujejo v prihodnosti strožjo likovno ureditev, kar se bo zgodilo že kmalu v drugi polovici šestdesetih let. Ravno tako napovedujejo vkomponirani konkretni izdelki, da se bodo osamosvojili in šli lastno likovno pot. Druga prvina je vsebinska. S temi deli se je namreč, kot rečeno, Černigoj znova približal smerem, ki jih je poznal v mladosti in ki so znova klicale po oživitvi. Černigoj se je z njimi v resnici spominjal preteklih časov in tako ni mogoče spregledati vlepljene reprodukcije znamenite Duchampove slike "Akt, ki se spušča po stopnicah" v eni izmed kompozicij iz leta 1963, pa portret Le Corbusierja v kompoziciji Duino s konca šestdesetih let. Pozneje, leta 1973, je izdelal objekt s portretom Picassa in istega leta relief z

drobno konstrukcijo z naslovom Spomin na Bauhaus 1923/24. S tem in s podobnimi deli pa je hotel pravzaprav še nekaj več. Tedaj mu je šlo za načrtno obnovitev prvotnega konstruktivizma, ker ga je začelo begati spoznanje, da njegovih objektov iz tistega časa najbrž sploh ni nikjer več. "Ravno zato skušam sedaj ponovno poustvarjati zamisli iz tiste dobe", je izjavil Milku Bambiču (125) ter misel dopolnil: "Ako je profesor Decio Gioseffi nekje zapisal, da si ne more predstavljati, da bi moja antifiguralnost mogla prikrito preživeti cela desetletja po srečanju s Kandinskim, se moti. Ne pozna pregovora: 'Stara ljubezen ne zarjavi'".

Toda s tem smo segli že v drugo obdobje njegovih vračanj neposredno h konstruktivizmu. Pri tem je treba opozoriti, da nikoli ni ponovil prvotnih del, niti ni v celoti zajel nekdanjega duha – obnavljal je samo nekatere prvine. Ob vsej programatičnosti pri obnovi konstruktivizma, ki jo je javno deklariral, je v resnici ustvarjal nova in izvirna dela. Historična usmerjenost je bila prejkone zunanji motiv brez bistvenega vpliva (a spet ne čisto brez) na vsebino, sporočilo teh del. Treba pa je vendarle reči, da so bili objekti prejšnje faze (nekako do leta 1970) tako po formalni raznolikosti in razgibanosti kot po sporočilni nabitosti bolj učinkoviti. Černigoj je med drugim tudi oživil stari Duchampov izum objekta "ready made". Takšen primer je njegov objekt škatle za toaletni papir. Značilno za ta "kinetični" objekt je, da je živo pobarvan, kot so pobarvani domala vsi njegovi objekti iz tega časa. Z barvo je namreč Černigoj ravnal čisto po svoje in se ni držal nobenih pravil prvotnih usmeritev, niti ni posnemal zgledov sočasnih novih dadaistov, novih konstruktivistov ali kakih razvpitih izpeljank pop-arta. Uporabljal je že nekajkrat preskušeno pravilo: združil je lastne zgodnje avantgardistične izkušnje s sočasnimi umetnostnimi prijemi, zlasti z barvitostjo, ter pri tem uspešno ohranjal aktualnost izraza in pristno angažiranost.

Černigoj je pri svojih sedemdesetih letih živo občutil vprašanja časa kot onesnaževanje okolja, onesnaževanje mest z vidnimi sporočili, razprodajanje in razvrednotenje človeških intimnih plasti, v vzdušju strahu pred vojno in pred kozmično katastrofo. To je snov njegovih lepljenk s konca šestdesetih in z začetka sedemdesetih let. Spet se v tem pokaže razloček med Černigojem in umetniki, delujočimi v osrednji Sloveniji. Medtem ko je čutiti za vsemi novodobnimi grozovitostmi, o katerih razglablja Černigoj, vendarle njegovo optimistično naravo in skoraj porogljiv odnos do te stvarnosti, so umetniki slovenskega osredja bolj pesimistični, bolj zgroženi in Černigojevega sarkazma zato tudi tokrat ne morejo brezpogojno sprejeti.

Černigojevi objekti iz tega časa nastajajo podobno kot pred štiridesetimi leti: zbira zanimive odpadne koščke lesa, pokrovčke, gumijaste in plastične izdelke ipd. ter jih lepi na trdno podlago in zatem pobarva: belo, v kombinaciji belo in črno, včasih rožnato, včasih obda osrednji motiv z zlatimi in modrimi progami. Ljubi simetrično postavitve, kar odseva tudi v grafiki. Tu se vrste večinoma ženske figure, simetrične, včasih razdeljene na dele in ponovno zložene v predalčkih geometrično razdeljene plošče. Ta zadnji prijem se navezuje na večjo in morda celo najkvalitetnejšo skupino Černigojevih objektov, nekakšnih predalčnih kompozicij, večinoma nastalih leta 1968. Ob svoji sedemdesetletnici je večino teh del razstavil v tržaški občinski galeriji in Milko Bambič jih je slikovito popisal (126): "So to slike-predmeti, v katere, zlasti v one iz črnih zastarelih satovnih predalov črkostavcev, vleplja izreze barvnih reklam in ilustracij. To sožitje odmrlega in aktualnega utripanja današnjosti pa daje tem delom nedvomno krepak emotivni napon... Sicer pa bi dejali, da je ta Černigojeva razstava kot hrupno in jarko razsvetljeno zabavišče, kjer omotični, a srečni tava mo od stojnice do stojnice. Ta občutek stopnjujejo najnovejše, psihedelično dojete slike, v katerih se barvni pasovi širijo in ožijo v vrtinčastem strujanju žareče lepote elementarnih ornamentov".

Janez Mesesnel (127) je šel v analizi teh njegovih objektov globlje in spoznanja ob njih strnil v naslednjih ugotovitvah: Tik pred svojim jubilejem (sedemdesetletnico) je zmožal svojevrstno sintezo: "iz izbranih formalnih ugotovitev in dosežkov svojega umetniškega razvoja in iz osebnega spoznanja objektivnih zakonov razvoja civilizacije, iz zdravega doživetja njene sedanje zunanje podobe in razumevanja njene strukture je izoblikoval svojo različico njene umetniške podobe. Moč te poustvaritve je tudi v tem, da je z njo lahko dokazal, da so teoretični temelji izhodišča in gibala klasičnega konstruktivizma dvajsetih let še živi in uporabni. Izdelana likovna vizija zrele ustvarjalne osebnosti pa je tisti most, ki vodi od teoretične sheme k praktični, umetniški poustvaritvi, polni posebnih in splošnih vrednot".

Černigojev jubilej je torej izzvenel v znamenju naklonjenosti in resničnega razumevanja njegovega aktualnega ustvarjalnega trenutka. Boris Podreka je povsem jasno zahteval revizijo dotodanjih pogledov na njegov celotni umetniški prispevek (128).

A tudi Černigoj sam je k svoji pisani paleti umetniških usmeritev primaknil še novo in pomembno umetniško stališče prek filmov dveh tržaških amaterjev. Leta 1968 je Aljoša Žerjal posnel o sli-

karju film in kmalu za njim je drugega posnel še Rado Štrukelj. Žerjal je začel konvencionalno: Černigoj z valjem nanaša na ploščo tiskarsko barvo in se pripravlja, da bo ploščo odtisnil. Toda že kmalu po prvih kadrih prevzame pobudo Černigoj in začne nastopati v nenavadnih preoblekah, se poslika, riše hkrati z obema rokama, "izginja" in naposled svoje delo hladnokrvno uniči. Štrukljev film pa je od samega začetka poln Černigojevih bizarnih domislic, poz ob objektih, naglih rezov in trikov. Groteskni učinek poudarja tudi zvočna spremljava s Černigojevimi izreki, pomešanimi s hrupom in glasbo. V dinamično in z ostrimi rezi poudarjeno zgradbo filma se vriva aktualna podoba s televizijskega zaslona s prizori teniškega tekmovanja in vojne v Vietnamu ter naposled lirična scena z naključno obiskovalko na razstavi.

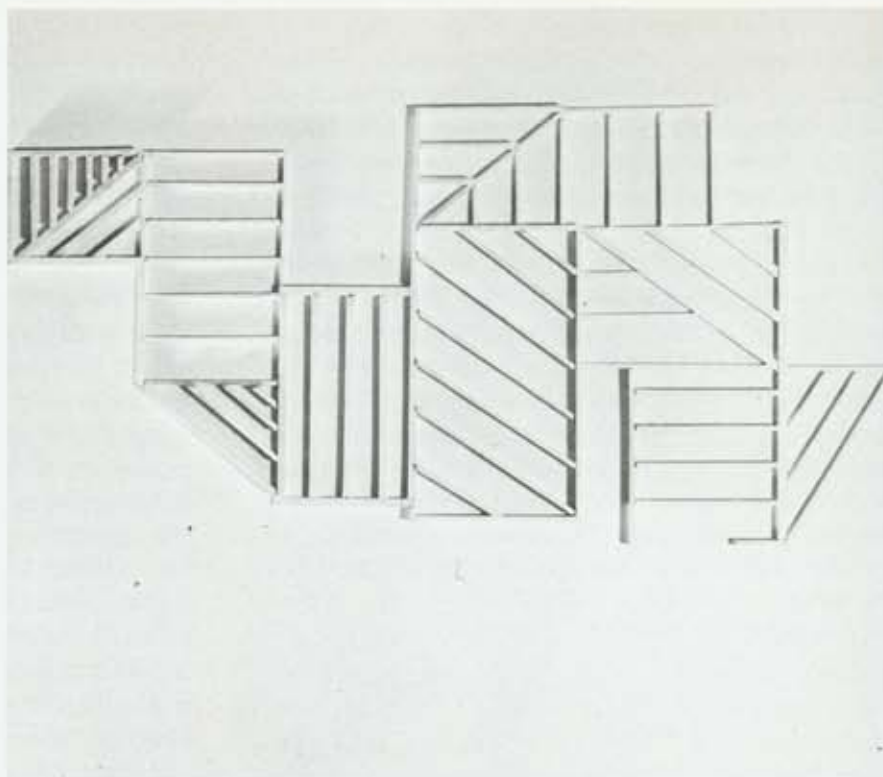
Oba filma sta povsem vraščena v Černigojevo tedanje umetniško iskanje in ga sklepata na višji ravni gibanja in trajanja v času. Černigojeva tedanja dela so v filmih prvine, gradivo, ki je zaživelole šele v razgibani filmski govorici in pod vplivom Černigojeve groteskne "magije". Tudi za Černigoja je bilo delo s filmoma zanimiva izkušnja in dokaz, da se njegova umetniška nagnjenja ne končajo z umetnino, marveč da je lahko umetnina tudi on sam v vsej svoji spremenljivosti, s preobleko, bizarno držo, režijo, mimiko in pantomimo. V tej luči postanejo razumljiva njegova nagnjenja do maškarade in preoblek že pred vojno. Še več, Černigoj je v prvem konstruktivizmu z umetnostnim ambientom, z vrsto kinetičnih objektov ter s pojmovanjem umetnine "za enkratno rabo" presegel tradicionalno pojmovanje umetnine, ki se enači z umetniškim izdelkom. Zdaj je njegova umetnost doživela v živi sliki filma novo primerno sintetično uresničitev. Zato sta filma, posebno Štrukljev, morda najuspešnejši, vsekakor pa najbolj celostni Černigojevi umetnini. Sta tisti totalni umetniški kolaž, ki najbolj živo odseva njegovo osebnost. Kolaž se pokaže kot njegov življenjski princip, v katerem je konstanta samo človeška in umetniška iskrenost, sicer pa je v njem prostora za malone vsakršno doživetje in umetniško stališče. Boris Podreka (129) je tedaj menil: "Černigojevo slikarstvo bi lahko imeli za slikarstvo 'dokazovanja', brez misterijev in magij, v katerem likovni napor stremi predvsem k zlitosti oblikovne in materialne obdelave s tehniko likovne izvedbe. Kljub vrojeni skrbi za neutrudno prisotnost v dnevnem dogajanju, Černigoj ne more privoliti v prehitro katalogizacijo njegovega opusa v arhiv mediteranske klasike. Verjetno ga prav občutek te nezadostnosti sili, da se slogovno 'preoblači' in tako spremlja in utemeljuje porajajoče se 'novo'. To potezo njegovega

slikarstva pa bi odpravili vse prehitro, če bi jo imeli le za spodrslijaj... Černigojeva 'eklektika' je v zadnji konsekvenci obrambni položaj. Skrb za realizacijo samega sebe v pojmu 'moderne' človeka je v njem bolj kot kriterij estetskega, predvsem nekakšen biološki 'status'. In komaj ta doseže v umetniku likovno potrditev, se že v sklenjenosti lastnega dosežka dezaktualizira in zakliče po novem".

V tem, ko je gradil nove in nove objekte ter se znova loteval figure v geometrični mreži v grafiki, se je izteklo njegovo pedagoško delo na slovenski gimnaziji in na učiteljskišči; odšel je v pokoj. Po skoraj petindvajsetih letih se je navadil šolskega reda in v prvem hipu se je morda zbal, da bo rastle, spričo obilice časa, nekakšna delovna praznina. Zato je takoj po upokojitvi odprl v Ulici Piccolomini 7 zasebno slikarsko šolo, ki jo je obiskovalo kakih osem ljudi. Zdi se, da mu je rabila zgolj za premostitev začetnih težav upokojenca in jo je zato kmalu opustil. Ni pa bila šola zgolj muha enodnevnica. V Trstu je bila pomembna že zategadelj, ker je bila edinstvena in je združevala Slovence, Italijane in nekatere tujce. Černigoju je imponirala mednarodna sestava. Kratko jo je komentiral takole: "Slovensko jedro in sožitje v umetnosti" (130). S tem pa se Černigojevo pedagoško delo še ni povsem končalo. Svoje obiske idrijskih slikarskih kolonij po letu 1970 je na primer nekajkrat obogatil z občasnim poučevanjem risanja na tamkajšnji srednji vzgojiteljski šoli.

Že prej smo nekajkrat opozorili na njegovo pedagoško delo, na vrsto njegovih neformalnih in formalnih učiteljskih epizod. Celotno njegovo umetnost in javno delovanje sta bila dostikrat didaktičnega značaja, ne da bi "pedagoškost" karkoli zmanjševala moč in prepričljivost nastopa. Natančni pogled pa pokaže, da se je tudi njegovo pedagoško delo odvijalo na več ravneh.

Prva raven je bila njegovo revolucionarno delovanje, ko je organiziral "šolo" zato, da bi si pridobil somišljenikov in skupaj z njimi do kraja izpeljal svoj umetnostni program, ki pa je v veliki meri pomeni spet prevzgojo ljudi, naroda, da bi bil sposoben dojeti novo umetnost in z njo novega duha časa. Drugo raven pomeni njegov neposredni pedagoški vpliv na vrsto slovenskih umetnikov pred vojno, kot so bili Avrelj Lukežič, Jože Cesar, Rudolf Saksida, Lojze Spacal in drugi, da so se v težkih razmerah, še zlasti za primorske Slovence, sploh odločili za umetniško pot. Tretja raven je raven "seznanjanja" matičnega slovenskega okolja kmalu po vojni (a tu je treba upoštevati še druge tržaške umetnike) z nekaterimi sočasnimi prijemi v umetnosti v svetu. Černigoj je bil v določenem trenutku označen kot "most" med zahodnim svetom umetnosti in na-



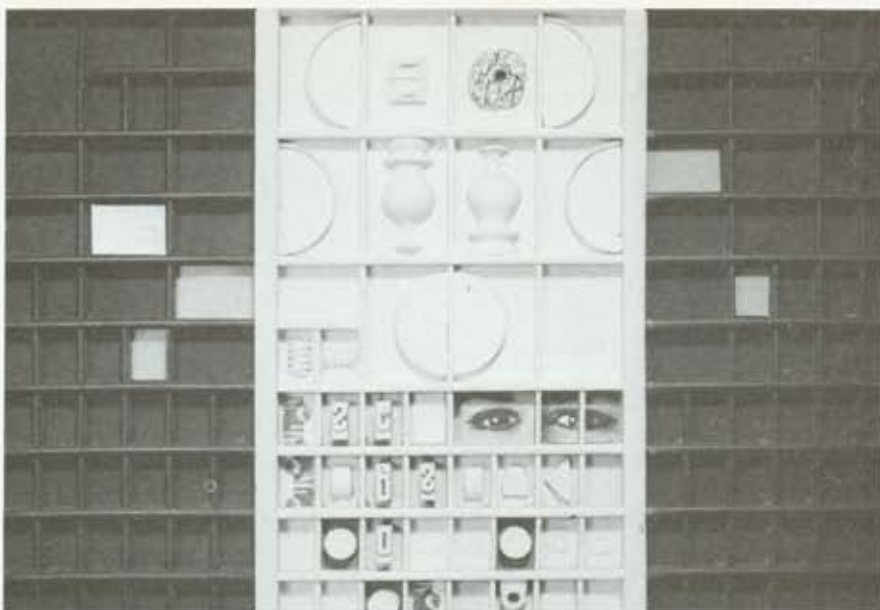
Simboli II, gravura v lesu, 1966, str. 166

Kompozicija, barvni linorezni pretiski, 1967, str. 167

šo umetnostjo. Četrta raven pri Černigoju je njegovo ožje pedagoško delo na šoli. Ta je imela v pogledu generacij, ki so se zvrstile mimo njega in v polgedu vzdrževanja umetniške in nacionalne tradicije v Trstu najgloblje učinke. Med Černigojeve učence se prištevajo kar številni tržaški umetniki: Edvard Zajec, Franko Vecchiet, Klavdij Palčič, Marjan (Panči) Kravos, Franko Volk, arhitekt Boris Podreka in številni drugi. V nasprotju z mnogimi, tudi sodobnimi likovnimi pedagogi, je bila Černigoju vloga mojstra med vajenci docela tuja. Nekoč mi je mimogrede omenil, da je bil zaradi demokratičnega stališča do učenčevega ustvarjanja slab pedagog. Številni učenci pa so radi poudarjali uspešnost njegove pedagogike ravno v tej potezi. Igor Gruden je v omenjenem tekstu navedel izjavo Milka Bambiča, ki je zapisal, da je "privlačnost Černigojeve šole v tem, ker profesor ne poskuša nikogar podrediti svoji umetniški osebnosti. Nasprotno, v svojih občudovalcih jo razvija s tem, da jih uči popolnejšega izražanja njihove napredno usmerjene občutljivosti s popolnostjo grafičnega razmnoževanja, v katerem je splošno priznan mojster" (131). Nevsiljivost, demokratičnost, ki je včasih mejila že kar na anarhijo, ni bila vsem enako pri srcu. Pomembno je le, da je sproščeno vzdušje, ki ga je vselej ustvarjal Černigoj med učenci, spodbudilo najbolj ustvarjalne duhove med njimi. Edvard Zajec mi je nekoč rekel: "Pri Černigoju se je lahko zgodilo karkoli. Spominjam se, da sem prišel k njegovi prvi uri na liceju brez

risarskih potrebščin. 'Nimate čopiča?' je vprašal Černigoj. 'Pa poskusite s prsti'. In sem naredil stvar s prstom. Neverjetno me je prevzelo dejstvo, da se v likovnosti lahko odprejo tolikšne možnosti. In učitelj Černigojevega kova jih je znal odpirati vsakič na nov način, v šali, igraje." Drugi njegov učenec, Boris Podreka, je pravzaprav isto misel še poglobil: (132) "Černigojev pedagoški delež v likovni izobrazbi slovenske tržaške mladine je vsekakor odločilnega pomena. Z izrednim poslušom za vse novo, s smislom za svežo improvizacijo, s konstruktivno satiro srednjeevropske šole je znal vzpostaviti dialog med pristnim in globokim doživljanjem mladega človeka ter vitalno konfrontacijo preteklih izkušenj. Njegova pedagoška metoda je bila skorajda diametralno nasprotna tisti bauhausovi šoli, iz katere je sam izšel. Kot pri vsakem pristnem umetniku je tudi v tem primeru ustvarjalna narava prevladala nad vsemi uniformiranimi izobraževalnimi metodami. Prav vsakemu svojih dijakov je znal predstaviti moderno likovnost kot integralni del dijaka samega. Tako je veliko prispeval tudi k uravnovešeni odprtosti slovenske primorske mladine, hoteč jo odvrniti od tradicionalne reprodukcije in samozadostnosti."

Po krajšem poskusu s šolo v Ulici Piccolomini si je življenje in delo uredil približno takole: od jeseni do konca pomladi je delal v ateljeju (objekti, grafika), poleti pa se je udeleževal različnih slikarskih kolonij, na katerih je izdeloval objekte, a hkrati priložnostno risal portrete in dinamične



1. Objekt, mešana tehnika, okrog 1968

2. Černigoj v svojem ateljeju, 1969, (fotografiral Stane Bernik)



Beli objekt, barvan les, 1968, str. 168

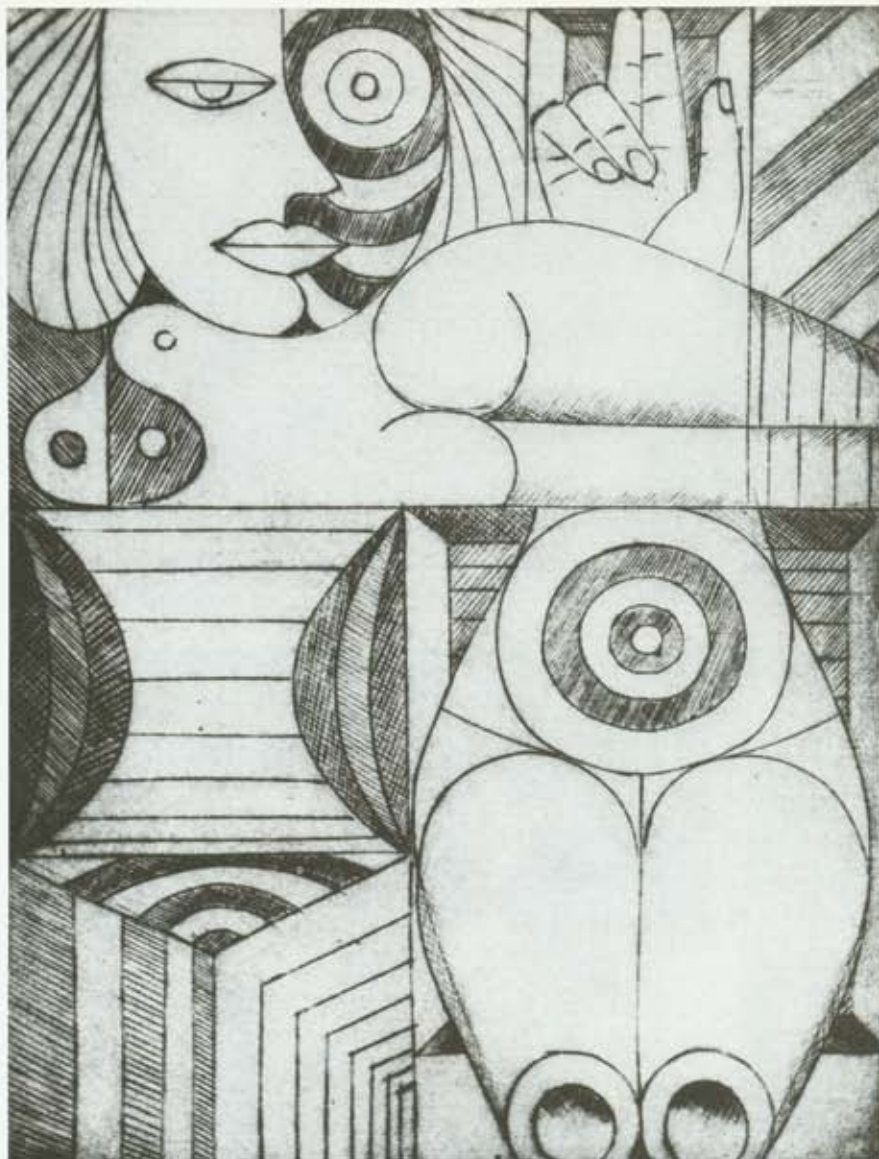
"Objekt", les, 1968, str. 169

"Objekt", barvan les, okrog 1970, str. 170

Kompozicija (pretiski črk), okrog 1970, str. 170

novokonstruktivistične krajinske zapise. Njegove priljubljene počitniške postaje so bile Idrija, Škofja Loka, italijanski Lignano in še druge, ki jih je ponovno obiskoval. Posebno mesto zasluži Idrija, saj je dajala Černigoju z rudniškimi napravami nadvse primerno okolje za ustvarjanje novokonstruktivističnih del. Navdušen nad ambientom je nekoč predlagal ravnatelju mestnega muzeja v Idriji Juriju Bavdažu, da bi poslikal muzejske rudniške naprave, razstavljene na dvorišču idrijskega gradu. Bavdaž se je ogrel za idejo in Černigoj je potem v resnici z živimi barvami mestoma poživil razstavljene eksponate. Z muzejskega stališča je to prepovedano početje in mnogi so se zgražali. Ni pa bilo mogoče spregledati tudi pozitivnih odmevov, saj se je vrsta domačinov, ki je ob idrijskih kolonijah stala povsem ob strani, začela živo zanimati za počet-

je umetnikov in samo umetnost. Če ga je torej Idrija spodbujala, da je lepil kolaže (1972), sestavljal objekte iz kovinskih in lesenih odpadkov in plastičnih pivskih zabojev ter se domislil barvanja na krojne pole (1973), ga je krajinsko zanimivo okolje Škofje Loke izzivalo v ožje slikarskem smislu. Tu so nastali dinamično zasnovani akvareli z opazno voljo po geometriziranju celote. V Lignano je spet oživil risbo figure, ki pa ji je dal z laviranjem, pa tudi s samo formalno obravnavo (nekoliko se je približal konstrukcijam figur iz petdesetih let) pečat nove ustvarjalne faze, ki se mu je kazala na njegovem umetnostnem obzorju. V teh letih zaznamujemo spremembo tudi v grafiki. Ploska podoba žene, pravzaprav njena "analitična" predstavitev v strogo razdeljeni grafični plošči, je izginila. V osredju plošče se je pojavila lebdeča prostorska kompozicija. Po



Kompozicija, pretisk, okrog 1968, str. 171

Kompozicija, barvni linorez, okrog 1968, str. 172

Sekvenci iz filma Rada Štruklja o Černigoju, okrog 1968, str. 173

"Črni objekt", mešana tehnika, okrog 1969, str. 174

Kompozicija, barvan les, okrog 1970, str. 175

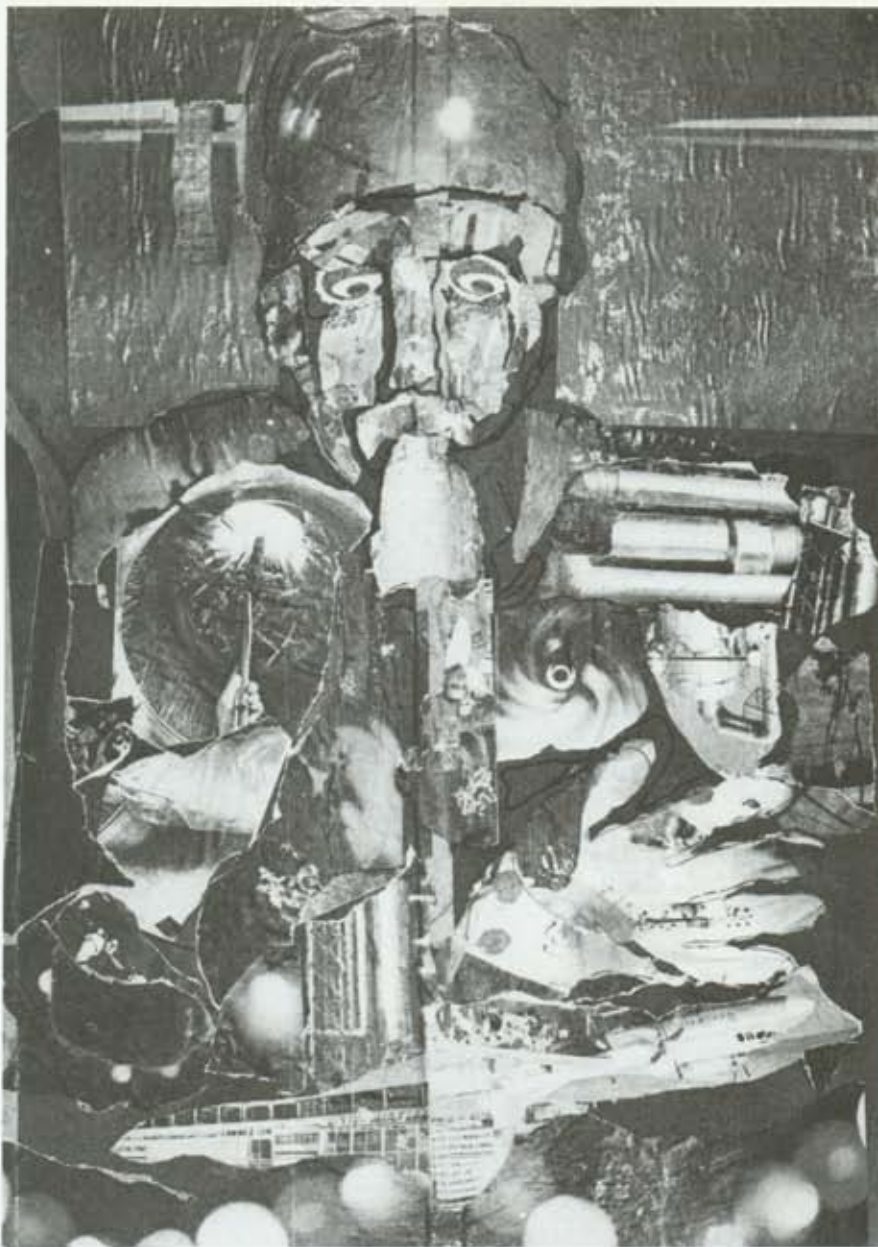
"Objekt", mešana tehnika, 1968, str. 176

svoji sestavi je nekoliko spominjala na način gradnje nekaterih sočasnih objektov: Černigoj je poudaril slojevitost, izrezanost posameznih "sestavni delov" kompozicije; upodobljeni so celo mozni, ki so bili v njegovih objektih tako pogosti. Toda, če si natančneje ogledamo te kompozicije, opazimo, da se njihovi posamezni deli glede perspektive ne skladajo, "odprtine" se pojavljajo nelogično, mozni kažejo vsak v svojo smer. Mestoma se pojavljajo površine, ki se v ničemer ne podrejajo prostorski zasnovi celote. In ravno te motive je izbral, izvzel iz konstrukcij in jih začel razvijati. Nastale so amorfne, oble progaste forme, ki so trdno sprijete in svobodno "vržene" na grafično ploščo. Od leta 1974 in 1975, ko se prvič pojavijo, jih je nekoliko izčistil in jih razvija še zdaj.

V začetku septembra leta 1975 je Černigoj doživel prometno nesrečo. Sprva je kazalo (133), da bo kmalu okreval, potem pa so nastopile komplikacije, zaradi katerih je moral čez dve leti po-

novno in za dlje časa v bolnišnico. Njegovo slikarsko in grafično delo je bilo prekinjeno, vendar se je tudi v bolnišnici znal zaposliti. Kakor hitro je mogel sedeti, je začel risati bolnike okoli sebe in prizore iz bolnišnice. V teh dveh dolgih bolnišničnih obdobjih je porisal nekaj debelih skicirk.

Poleti leta 1977 sem ga skupaj z dvema tržaškima prijateljema tamkaj obiskal in ob slovesu nam je izročil eno takšnih skicirk. Ko smo si jo zunaj mračnih zidov bolnišnice ogledovali, smo šele prav dojeli, kako kvalitetne so številne risbe v njej. Spregovoril nam je z mnogo bolj resnim glasom, kot smo ga bili vajeni v družbi. Govoril je o samotnem trpljenju bolnikov, o umirajočih, o bolnikih, ki se srečujejo s sorodniki in prijatelji, a ne najdejo v njih upanja in opore. Risbe odlikuje neposrednost in kar izjemna likovna prepričljivost, ki naposled lahko nosi njegovo humano sporočilo iz bolnišnice. Z njimi se je tako v načinu kot po monumentalnosti zasnove približal delom znanih risarjev iz njihove pozne



"Moški in ženska", lepljenka, 1972, str. 177

"Objekt", mešana tehnika, okrog 1969, str. 178

Repentabor, mešana tehnika, okrog 1968, str. 179

Duino, mešana tehnika, okrog 1969, str. 180

"Lepljenka na krojno polo", lepljenka, 1973, str. 180

Sekvence, jedkanica, 1971, str. 181

Belo-črno, mešana tehnika, 1973, str. 182

Stvar, mešana tehnika, 1973, str. 182

življenjske dobe Matissa, Duffyja in Picassa. Na dnu pa je vendarle ostala prastara usedlina, po kateri ga je mogoče spoznati kot Černigoja in kot konstruktivista.

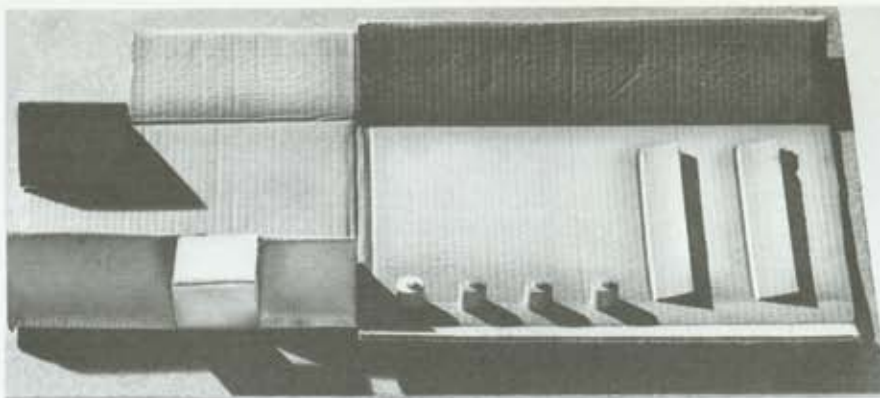
Po vrnitvi iz bolnišnice jeseni leta 1975, se objektov ni več loteval. Vrnil se je k platnu in barvam. Te so zdaj svetle (prevladujejo svetlo zelene, rumene, rožnate), ki v sklenjenih ovalnih oblikah, skoraj vegetabilnih, enakomerno pokrivajo površino platna. Po razgibanem obdobju kolažev in konstrukcij je nastopilo obdobje umirjenja, ki pomeni kljub Černigojevim osemdesetim letom verjetno le prehodno obdobje.

Za osrednjo prireditvev ob njegovi osemdesetletnici v Sežani je Černigoj ob drugem predstavil mapo grafik, živih barvnih tiskov in pretiskov, ki močno preglašajo umirjeno intornirnost njegovega najnovejšega slikarstva in grafike – spet znamenje nepomirljive Černigojeve duhovne moči.

Zadnjih deset let njegovega življenja si njegova tržaška kulturna okolica, nekateri prijatelji in strokovnjaki v Sloveniji prizadevajo, da bi bolj pravično ovrednotili njegov zgodnji konstruktivistični prispevek k slovenski umetnosti in vse njegovo poznejše delo. Od Podrekovega spisa in Mesešnelovega poskusa širšega pregleda njegovega dela v Sintezi zaznamujemo leta 1970 prizadet in upravičen protest Edvarda Zajca (134) zoper Ocirkovo interpretacijo Černigojevega deleža v likovni umetnosti, kot izzveni iz njegovih in Kosovelovih Integralov. Osrednja misel Zajčevega članka je, da Černigoj nikakor ni bil slepa kura, ki je našla zrno konstruktivizma, marveč je bil že tedaj vreden vse pozornosti, saj se je ukvarjal s to smerjo v času, ko se je konstruktivizem še razvijal. Končuje ga z vprašanjem, zakaj se je moralo širše občinstvo s tem (konstruktivističnim) delovanjem seznaniti komaj ob izidu Integralov in še ob tej priložnosti s tako neuter-

1. Konstrukcija, mešana tehnika, 1972

2. Manekenka, lepljenka, 1973



Kompozicija, gravura, 1973, str. 182

"Rumeni objekt", mešana tehnika, 1973, str. 183

meljenega in površnega vidika. To vprašanje je bilo hkrati poziv, ki je dobil odmev šele čez tri leta, ko je dal Idrijski muzej pobudo za širšo retrospektivno predstavitev Černigojevega dela, ki naj končno odstre meglo in ugibanja o Černigoju in konstruktivizmu. Kako je ideja zorela in po pe-

tih letih dobila končno obliko v idrijski razstavi, je dovolj nazorno popisano v uvodu v katalogu k tej razstavi (135). Naključje je hotelo, da smo Slovenci predstavili zgodnjega Černigoja Jugoslaviji v trenutku, ko tudi v Beogradu in Zagrebu razkrivajo pomembne sledi za prizadevanji prvih



Iz bolnišničnega cikla, perorisba, 1977, str. 184

avantgardistov, kot sta bila brata Micić, Jo Klek (Seissel) in drugi. Učinek ni izostal. Černigoj je na mah stopil v ospredje jugoslovanske historične avantgarde.

Černigojevo delo v Trstu nikakor ni šlo mimo italijanskega dela kritike in kulture. Vendar je bil ta ambient do njegovega dela vselej nekoliko nezaupljiv in še vedno okleva priznati, da je bil Černigoj pravzaprav tudi edini konstruktivist v Italiji. Zgodaj spomladi leta 1977 je muzej Revoltella pripravljala Černigoju retrospektivno razstavo v palači Costanzi v središču Trsta. Razstava je bila tako rekoč priznanje mesta Trsta Černigoju za njegovo življenjsko delo. K sodelovanju so vsaj sprva hoteli pritegniti nekatere slovenske kritike in raziskovalce, potem pa so se sodelovanja zbalili in tako ni bilo mogoče v razkošnem katalogu niti s tekstom opozoriti na Černigojev zgodnji prispevek, brez katerega pa ni mogoče dojeti slikarjeve celovite osebnosti. Idrijska razstava je v tem pogledu izpolnila veliko vrzel in v veliki meri poravnala dolgove Černigoju in njegovim vznesenim prijateljem iz vrst slovenske avantgarde.

Za sklep

Že Vladimir Bartol (136) se je pred leti spraševal, kako da je toliko revolucionarjev v umetnosti prišlo prav iz Primorske. Ob zadnji Černigojevi razstavi je Ivo Antič (137) potegnil to črto še v

zgodovino: "Tako se Černigoj uvršča v tisto pomembno primorsko komponento slovenske kulture, ki je skozi celotno nacionalno zgodovino vnašala neki specifični dih svežine: Krelj, Svetokriški, Zois, Kosovel, Pirjevec, Šalamun, Gatinik. Černigojev opus se kontekstualno utemeljuje po eni strani v sočasnem dogajanju v evropski umetnosti, po drugi pa v pramediteranski tradiciji monumentalno-dekorativne situacijske konstrukcije in drzne (humorne) provokacije". Nace Šumi je v svoji knjigi Pogledi na slovensko umetnost (138) jasno opredelil obe slovenski obrobji, Primorsko in Štajersko, kot področji, kjer se pobude z juga, oziroma s severa uveljavljajo v čistejši obliki in v večjem konceptnem razponu, medtem ko osredje s Kranjsko že iz zgodovine sem izoblikuje iz teh pobud najbolj svojske, najbolj ponašene in zato najizvirnejše stvaritve. V zgodnjih desetletjih tega stoletja je ta umetnostno-geografska shema veljala v celoti. Hitrost širjenja informacij, naglo spreminjanje in raznolikost umetnostnih usmeritev, pa so v določeni meri zabrisale njeno jasnost. Pa tudi novo pojmovanje umetnosti, ki pridobiva v sodobnem času nove vrednosti v konceptnem, ne snovnem pogledu, se pravi, da je bolj cenjena ideja, novost, izvirnost, provokativnost, ki radikalno ruši pretekla pojmovanja in v svojem revolucionarnem zagonu celo zavrača zgodovino; ki bolj ceni zgodnjo udeleženo v jedru avantgarde kot uspešne poznejše predelave, kdaj pa kdaj premakne težišče k bolj odprtim obrobjem. Černigojeva vloga in vloga njegovih sodobnikov avantgardistov nam daje tedaj v nekoliko spremenjenih okoliščinah umetnostne geografije tisto potrebno zavest, da smo kot narod sodelovali pri rojstvu moderne evropske in svetovne duhovne zgradbe.

- (1) Špelca ČOPIČ, Slovensko slikarstvo. Ljubljana, 1966, str. 156.
- (2) Augusto Černigoj. Sala d'arte di Palazzo Costanzi, aprile-maggio 1977 (Katalog in razstavo sta pripravila Tulio Reggente in Edvard Zajec, predstavitveno besedilo je napisal Umbro Apollonio).
- (3) Avgust Černigoj, razstava konstruktivističnih del, Ljubljana - Trst, 1924-1929; Vračanja h konstruktivizmu, 1955-1977, Idrija, Ljubljana, Beograd, Koper, marec-julij, 1978.
- (4) Stane BERNIK, Černigojev konstruktivizem in mi. Zapis ob razstavi v Idriji, Naši razgledi, št. 8, 21.4.1978, str. 236-227.
- (5) S.M. Pres (Stane MELIHAR), Nove kulturne smernice. Zapiski delavsko-kmečke matice, Ljubljana, 1925, str. 48.
- (6) Ferdo DELAK, Avgust Černigoj. Kaj je umetnost? Moderni oder, Mladina, št. 1, 1926/27, str. 20-23.
- (7) Tank, revue internationale active, Ljubljana, 1927 (izšli št. 1 1/2 in št. 3).
- (8) Ferdinand DELAK und Heinz LUEDECKE, Die Revolutionierung der Kunst in Slowenien. Der Sturm, zv. 10, 1929, str. 329-333.
- (9) Heinz LUEDECKE; Avgust Černigoj und Ferdinand Delak, prav tam, str. 341-342.
- (10) Albert ŠIROK, Pri naših upodablajočih umetnikih. Avgust Černigoj, Luč, poljudno znanstveni zbornik II., Trst, 1928, str. 65.
- (11) napr.: Avgust ČERNIGOJ, Moje delovanje v Julijski krajini, Naš glas, Trst, št. 5-7, 1926, str. 120.
- (12) France STELE, Slikar in grafik Avgust Černigoj, Umetnost v Primorju, Ljubljana, 1960, str. 139-142.
- (13) Fran ŠIJANEC, Sodobna slovenska likovna umetnost. Maribor, 1961, str. 104-107.
- (14) Emil SMOLE, Avgust Černigoj. Razstava grafik (Klub mladih-Nova Gorica), Srečanja, Nova Gorica, št. 17, 1969, str. 48-49.
- (15) Janez MESESNEL, Konstruktivistični jubilej Avgusta Černigoja. Sinteza, št. 15, 1969, str. 28-34.
- (16) Boris PODREKA, Černigoj in patentirani "jaz". Ob umetnikovem jubileju, Most, Trst, št. 20, 1968, str. 201-205.
- (17) Edvard ZAJEC, Anton Ocvirk, Avgust Černigoj in konstruktivizem. Primorski dnevnik, št. 8, 10.1.1970.
- (18) Anton OCVIRK, Srečko Kosovel: Integrali '26, Ljubljana, 1967.
- (19) Peter KREČIČ, Umetnost na Primorskem v prvih letih tik po 1. svetovni vojni v luči slovenske likovne kritike. Jadranski koledar 1972, Trst, 1971, str. 138-147.
- (20) Isti, Slovenski konstruktivizem in umetnostna kritika. Sinteza, št. 41, 42; 1978, str. 51-61.
- (21) Marij ČUK, Prešernov nagradjenec A. Černigoj o sebi in o likovni umetnosti, Primorski dnevnik, 8.2.1976.
- (22) France STELE, nav. delo, str. 139.
- (23) Milko BAMBIČ, Avgust Černigoj je končno vendarle spregovoril tudi o Srečku Kosovelu. Pogovor Milka Bambiča s "tržaškim Picassom" ob njegovi 75-letnici, Primorski dnevnik, 19.8.1973.
- (24) Obe hrani Notranjski muzej v Postojni.
- (25) Avgust ČERNIGOJ, Moje delovanje v Julijski krajini, Naš glas, Trst, št. 5-7, 1926, str. 120.
- (26) Zgodovinski arhiv Ljubljane, MAL, fond TSS v Ljubljani, fasc. 141, št. VI/62/25, dat. 7.2.1925.
- (27) K., Ilustrator Avgust Černigoj, Jutro, št. 181, 4.8.1923.
- (28) Anton OCVIRK, nav. delo, str. 89.
- (29) Bogomil GERLANC, A. Černigoj o Srečku Kosovelu. Razgovor z Alfonzom Gspanom, Literarni list; priloga revij Obala, Srečanja, Idrijski razgledi, Idrija, št. 3, 1976, str. 4.
- (30) Anton OCVIRK, nav. delo, str. 96.
- (31) Matjaž GARZAROLLI in Vojteh RAVNIKAR, Avgust Černigoj. Razgovor, AB, Ljubljana, št. 36/37, 1978.
- (32) Srečko KOSOVEL, Stano KOSOVEL, Boris PAHOR, Milko BAMBIČ, Srečko Kosovel v Trstu, Trst 1970, str. 79-82.
- (33) Bogomil GERLANC, nav. delo, str. 4.
- (34) Izidor CANKAR, Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stila, Ljubljana, 1927.
- (35) Anton OCVIRK, nav. delo, str. 96.
- (36) S.M. Pres (Stane MELIHAR), nav. delo.
- (37) Zoran MARKUŠ, Čas istorije. Retrospektiva Avgusta Černigoja u Salonu Muzeja savremene umetnosti, Borba, Beograd, 2.6.1978. prim. še Joost BALJEU, Theo van Doesburg, London, Studio Vista 1974, str. 59-61 in nastl.
- (38) -u-, Razstava stavbne umetnosti na obrtni šoli. Jutro, št. 194, 17.8.1924. Samo Jutro je prineslo notico o razstavi. Iz nje se vidi, da časnikarju ni bilo jasno, za kaj gre.
- (39) Matjaž GARZAROLLI in Vojteh RAVNIKAR, nav. delo.
- (40) Po izjavi, ki mi jo je dal ob srečanju v Ljubljani 27.8.1974. Prim.: Janko OMAHEN, Izpoved, Ljubljana, 1976, str. 18.
- (41) Alfonz GSPAN, Neznani Srečko Kosovel. Posebni oditis iz revije Prostor in čas, št. 8-12, 1973, Ljubljana, 1974, str. 105.
- (42) Ferdo DELAK, nav. delo.
- (43) Dušan MORAVEC, Iskanje in delo Ferda Delaka, Ljubljana 1971, str. 29.
- (44) Sonderheft Junge slowenische Kunst, Der Sturm, Berlin, zv. 10, 1929.
- (45) Zgodovinski arhiv Ljubljane, MAL, fond TSS v Ljubljani, fasc. 141, št. 579/25, dat. 3.10.1925.
- (46) Rado KREGAR, O mednarodni dekorativni razstavi v Parizu, Slovenski narod, št. 1, 1.1.1926.
- (47) Jože MESAR, po izjavi, ki mi jo je dal 11.11.1977.
- (48) Zbirali so se v prostorih Narodnega muzeja v Ljubljani, kjer je bil Šenkov oče hišnik.
- (49) Bogomil GERLANC, nav. delo, str. 3.
- (50) Avgust ČERNIGOJ, Srečko Kosovel. Naš glas, Trst, št. 3-4, 1926, str. 58.
- (51) V arhivu Ogrnjšča akademikov arhitektov, ki ga hrani Arhitekturni muzej v Ljubljani, se je ohranilo vabilo za ta tečaj. Vabilo ni datirano. Ima običajno glavo "Probude", v spodnjem levem kotu pa sta prilepljena tanka koščka rumene in rožnate barve, ki skupaj z napisi MLADINA, BARVA, OBLIKA ter s črnim kvadratom tvorita majhno "konstrukcijo".
- (52) O tem Mesar. Edini plakat iz tega obdobja je znan iz posnetka, ki ga je objavilo Jutro (št. 72, 28.3.1926). Plakat je bil narejen za radiomehanika Bara.
- (53) Najobsežnejša je izšla v Slovenskem narodu, št. 149, 5.7.1925. V drugih dnevnikih je bila bolj ali manj okrnjena.
- (54) Silvester ŠKERL, Černigojeva razstava v Jakopičevem paviljonu Slovenec, št. 154, 12.7.1925; Klarel) DOBIDA,

Impresionizem, ekspresionizem, kubizem, Kritika, Ljubljana, št. 6, 1925, str. 89-90; France STELE, Avg. Černigoj. Umetnostne razstave I. 1925, Dom in svet, 1926, str. 48.

(55) Alfonz GSPAN, nav. delo, str. 42.

(56) Bogomil GERLANC, nav. delo, str. 4.

(57) La Fédération Balcanique je objavljala članke v vseh balkanskih jezikih, torej tudi v slovenščini.

(58) Augusto Černigoj, (razstavni katalog k razstavi v palači Costanzi), Trieste, 1977, str. (25).

(59) V Pilonovi zapuščini, ki jo hrani Pilonova galerija v Ajdovščini, se je ohranilo Černigojevo (italijansko) pismo Pilonu, v katerem mu razlaga dejavnost šole, oz. krožka. Dat. 28.1.1927.

(60) Albert ŠIROK, Umetniška razstava v Paviljonu Ljudskega vrta, Edinost, Trst, št. 212, 5.9.1926.

(61) Isti, Pri naših upodabljajočih umetnikih. Avgust Černigoj, Luč; poljudno znanstveni zbornik II., Trst, 1928, str. 65; Karlo KOCJANČIČ, Ugrabljene Sabinke. Naš glas, Trst, št. 1-2, 1926, str. 34.

(62) Avgust ČERNIGOJ, Srečko Kosovel, Naš glas, Trst, št. 3-4, 1926, str. 58-59.

(63) Isti, Moje delovanje v Julijski krajini. Naš glas, Trst, št. 5-7, 1926, str. 120.

(64) France STELE, Razstava bratov Kraljev v Akademskem domu. Slovenec, št. 148 in 149, 5., 6.7.1923.

(65) Dušan MORAVEC, nav. delo, str. 29.

(66) B.P., Umetniški večer mladih v Trgovskem domu. Edinost, Trst, št. 206, 29.8.1926.

(67) Ferdo DELAK, Avgust Černigoj. Kaj je umetnost?, Mladina, št. 1, 1926/27, str. 20/23.

(68) Micičev obisk omenja v pismu Pilonu z dne 28.1.1927. Černigoj se tega obiska še živo spominja in tudi tega, da je imel Micič s seboj psa, ki mu je bilo ime Zogu (po tedanjem albanskem diktatorju Ahmedu Zoguju).

(69) Bogomil GERLANC, nav. delo, str. 5.

(70) Ljubomir MICIČ, Savremeno, novo i slučeno slikarstvo. Zenit, Zagreb, št. 10, 1921, str. 11-12.

(71) Avgust ČERNIGOJ, Moj pozdrav!, Tank, Ljubljana, št. 1 1/2, 1927, str. 7.

(72) Isti, 1 1/2 štev. Tanka. Tank, Ljubljana, št. 3, 1927, str. 82-83.

(73) prav tam.

(74) Avgust ČERNIGOJ, Saluto! Tank, Ljubljana, št. 1 1/2, 1927, str. 8.

(75) Tank, Ljubljana, št. 3, 1927, str. 88, 89, 91.

(76) 1° Esposizione del Sindacato delle belle arti e del Circolo artistico di Trieste, (r.k. k razstavi v Ljudskem vrtu, oktober, november, december, 1927), Trieste, 1927, str. 28.

(77) Zagotovo sta bila člana skupine še Zorko Lah in neki Ivan Poljak, ki pa najbrž nista nastopila.

(78) Avgust ČERNIGOJ, Grupa konstruktivistov v Trstu. Tank, Ljubljana, št. 3, 1927, str. 90.

(79) Willi NÜRNBERG, An das Bauhaus Dessau, prav tam, str. 88-89.

(80) Karlo KOCJANČIČ, Razstava v Ljudskem vrtu, Edinost, Trst, št. 254, 25.10.1927.

(81) Černigoj je pripovedoval, da so ga organizatorji razstave in prijatelji zadnji hip prepričali, da ni razstavil še Leninevega kipa.

(82) Dušan MORAVEC, nav. delo, str. 51 in nasl.

(83) Heinz LUEDECKE, Avgust Černigoj und Ferdinand De-

lak, Der Sturm, zv. 10, 1929, str. 341-342.

(84) Charles JENCKS, The Modern Movement in Architecture, Penguin, 1973, prim.: poglavje The Activist Tradition in priobčeni zasnutek Palače dela, na str. 193.

(85) Pismo je datirano s 3.10.1928.

(86) Večino natečajnih del je objavila revija Ilustracija (1929, str. 183), Stepančičeve pa z Delakovim komentarjem revija Domači prijatelj, (1929, str. 175).

(87) Ohranil se je v zbirki arhitekta Iva Spinčiča.

(88) Bogomil GERLANC, nav. delo, str. 5.

(89) Matjaž GARZAROLLI in Vojteh RAVNIKAR, nav. delo.

(90) 6.2.1978 sem ga obiskal na njegovem domu v Voloskem pri Opatiji. O delu pri Pulitzerju mi je povedal vrsto podrobnosti.

(91) Albert ŠIROK, nav. delo, str. 65.

(92) Pregled Pulitzerjevih arhivov in arhivov paroplovnih družb, s katerimi je sodeloval, bi po vsej verjetnosti razkril marsikaj neznanega. Zaenkrat je znano, da so v tistem času dekorirali tele ladje: Conte Grande, Conte di Savoia (za družbo Italia) in morda za isto družbo še Conte Verde in Conte Rosso, dalje M.L. Victorio in Caliteo (za tržaškega Lloyd), Oceano in Neptunio (za družbo Cosulich) ter verjetno še Vulcanio in Saturnio za isto družbo. Na vseh teh so bila večja in manjša Černigojeva dela.

(93) Potem ko so nemški arhitekti Pulitzerja zapustili, je postal Lah prvi asistent. Ko pa je Pulitzer med vojno pobegnil iz Trsta, je postal celo direktor firme STUARD.

(94) Avgust ČERNIGOJ, Moje delovanje v Julijski krajini. Naš glas, Trst, št. 5-7, 1926, str. 120.

(95) Rajko LOŽAR, Razstava A. Černigoja. Slovenec, št. 232, 9.10.1937.

(96) Fotografija je datirana s 7.11.1937.

(97) Pred razstavo dveh tržaških slikarjev. Jutro, št. 41, 17.2.1939.

(98) Avgust ČERNIGOJ, Novi realizem. Umetniški zbornik I., Ljubljana, 1943, str. 215.

(99) Karel DOBIDA, Ugo Cará in Avgust Černigoj. Iz slikarstva in kiparstva. Ljubljanski zvon, 1939, str. 170-174.

(100) F.K. KOS, Černigoj-Cará, Jutro, št. 47, 24.2.1939.

(101) Fran ŠIJANEC, Sodobna slovenska likovna umetnost, Maribor, 1961, str. 205.

(102) A.P., Pred razstavo tržaških slikarjev, Jutro, št. 41, 17.2.1939.

(103) Umetnost, Ljubljana, št. 3-4, 1937/38, str. 53.

(104) Marij ČUK, nav. delo.

(105) Umetnost, št. 4-6, 1942/43, str. 93.

(106) Umetnost, št. 7-9, 1942/43, str. 140.

(107) France GORŠE, Slikarska razstava Avgusta Černigoja. Glas zaveznikov, Trst, št. 123, 10.11.1945.

(108) Bogomir MAGAJNA (tekst v r.k.). Razstava slovenskih primorskih umetnikov, Trst, Gorica, avgust 1945.

(109) Avgust ČERNIGOJ (tekst v r.k. k razstavi v galeriji Scorpione), Trst, 1949. Galerija Scorpione je bila tedaj v rokah slovenskih umetnikov, oz. organizacij: Italijani so jo imenovali "titovsko galerijo".

(110) Boris PAHOR, Zlato sonce po vsem morju, Ljudski tednik, Trst, št. 192, 18.11.1949.

(111) Vladimir BIARTOL, Avgust Černigoj v galeriji "Scorpione". Primorski dnevnik, 17.11.1949.

(112) J.J., A. Černigoj je zopet razstavjal. Demokracija, Trst, Gorica, 25.11.1949.

- (113) Zorko JELINČIČ, Černigojeva mapa slovenskih pesnikov in pisateljev. Ljudski tednik, Trst, št. 170, 17.6.1949.
- (114) France STELE, Tržaški slovenski slikarji (tekst v r.k.), Ljubljana, 1953, str. 5.
- (115) prav tam, str. 7.
- (116) Pismo se je ohranilo v Pilonovi zapuščini, ki jo hrani Pilonova galerija v Ajdovščini. Datirano je s 7.7.1950.
- (117) France STELE, Umetnost v Primorju, Ljubljana, 1960, str. 140.
- (118) bp (Bogdan POGAČNIK), Umetnost Avgusta Černigoja. Po razstavi v Jakopičevem paviljonu, Naši razgledi, št. 16, 25.8.1956.
- (119) prim.: France STELE, Lesorez (tekst v r.k. mednarodne razstave lesorezov XYLON), Ljubljana, 1954, str. 5-11. S skupino grafikov je Černigoj razstavljal po mnogih centrih v tujini: v Arbonu v Švici, Celovcu, Cincinnatiju, Brigtonu (Anglija), v Milanu in Livornu.
- (120) bp (Bogdan POGAČNIK), nav. delo.
- (121) Sergej VRIŠER, Slikarski in grafični mozaik iz Trsta. Razstava Avgusta Černigoja v Umetnostni galeriji od 9. do 23. sept. 1956, Večer, Maribor, 19.9.1956.
- (122) Fran ŠIJANEC, nav. delo, str. 105, 106.
- (123) isti (tekst v r.k.), Avgust Černigoj v Občinski galeriji, Trst, 1959.
- (124) Milko BAMBIČ, Prof. A. Černigoj v baru Alcione. Primorski dnevnik, št. 248, 31.10.1964.
- (125) isti, Avgust Černigoj je končno le spregovoril o Srečku Kosovelu, Primorski dnevnik, 19.8.1973.
- (126) isti, Černigojeva jubilejna razstava v Občinski. Primorski dnevnik, št. 204, 6.9.1968.
- (127) Janez MESESNEL, Konstruktivistični jubilej Avgusta Černigoja, Sinteza, št. 15, 1969, str. 18-34.
- (128) Boris PODREKA, Černigoj in patentirani "jaz". Most, Trst, 1968, str. 201-205.
- (129) prav tam.
- (130) Igor GRUDEN, Slovensko jedro in sožitje v umetnosti. Ob razstavi učencev Černigojeve šole (tekst v zloženki k razstavi v galeriji Loža v Kopru), Koper, 1971.
- (131) prav tam.
- (132) Boris PODREKA, nav. delo, str. 205.
- (133) Prof. Avgust Černigoj žrtev prometne nesreče. Primorski dnevnik, 11.9.1975.
- (134) Edvard ZAJEC, nav. delo.
- (135) Peter KREČIČ, Černigojev prvi konstruktivizem. Idrijska razstava (tekst v r.k.), Idrija, 1978.
- (136) Vladimir BARTOL, Ob šestdesetletnici Avgusta Černigoja. O četvorici revolucionarjev v slovenski upodabljajoči umetnosti, Naši razgledi, št. 21, 1.11.1958.
- (137) Ivo ANTIČ, Konstruktivistične paralele. Retrospektiva Avgusta Černigoja, Mladina, št. 19, 11.5.1978, str. 34.
- (138) Nace ŠUMI, Pogledi na slovensko umetnost, Ljubljana, 1975, str. 10. in nasl.

Splošna opomba: naslovi med navednicami niso izvorni Černigojevi naslovi.

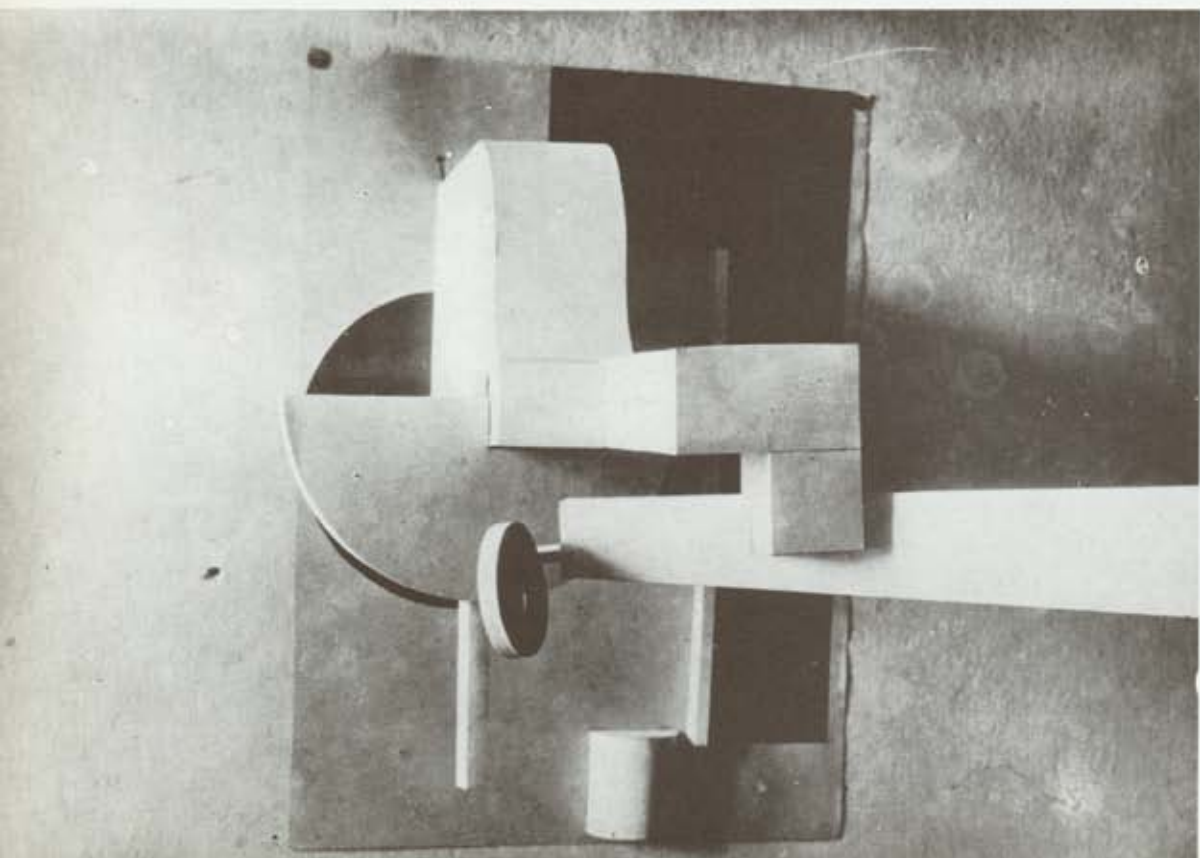
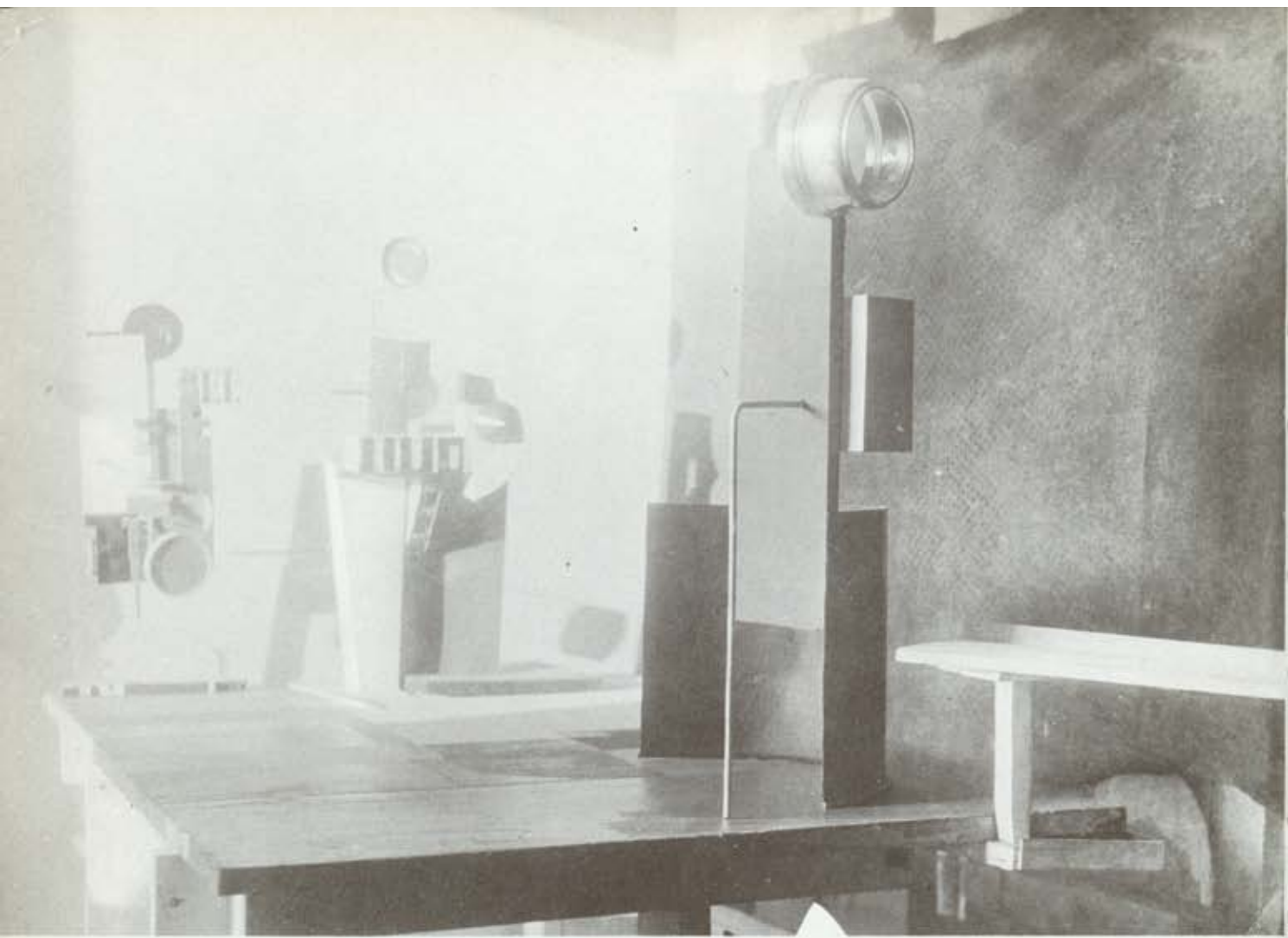
POMEMBNEJŠA LITERATURA

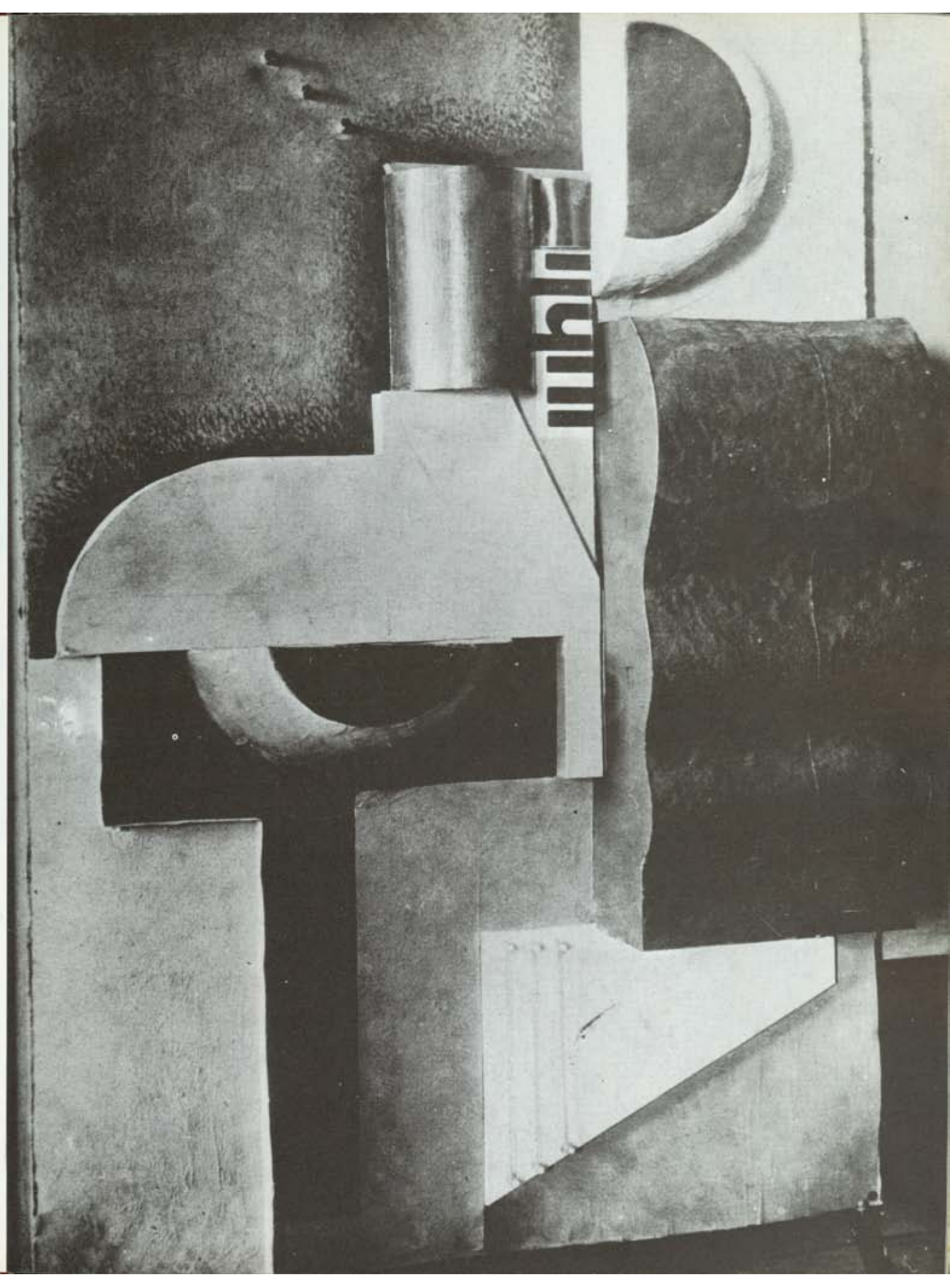
- Ivo ANTIČ, Konstruktivistične paralele. Retrospektiva Avgusta Černigoja, Mladina, št. 19, 11.5.1978, str. 34.
- Umbro APOLLONIO, Presentazione (tekst v r.k. k. razstavi v palači Costanzi v Trstu) Augusto Černigoj, Trieste, 1977.
- Milko BAMBIČ, Avgust Černigoj je končno vendarle spregovorili tudi o Srečku Kosovelu. Pogovor Milka Bambiča s "tržaškim Picassom" ob njegovi 75-letnici, Primorski dnevnik, 19.8.1973.
- Vladimir BARTOL, Ob šestdesetletnici Avgusta Černigoja. O četvorici revolucionarjev v slovenski upodablajoči umetnosti, Naši razgledi, št. 21, 1.11.1958.
- Aleksander BASSIN, Vračanje k konstruktivizmu (tekst v k. k. razstavi v Idriji, Idrija, 1978).
- Stane BERNIK, Černigojev konstruktivizem in mi. Zapis ob razstavi v Idriji, Naši razgledi, št. 8, 21.4.1978, str. 236-237.
- Avgust ČERNIGOJ, Umetnost in učitelj, Učiteljski list, št. 2, 15.1.1926.
- Avgust ČERNIGOJ, Vzhod in zahod v umetnosti, Učiteljski list, št. 5, 1.3.1926.
- Avgust ČERNIGOJ, Umetniška razstava v Trstu, Učiteljski list, št. 11, 1.6.1926.
- Avgust ČERNIGOJ, Moje delovanje v Julijski krajini, Naš glas, Trst, št. 5-7, 1926, str. 120.
- Avgust ČERNIGOJ, Srečko Kosovel, Naš glas, Trst, št. 3-4, 1926, str. 58-59.
- Avgust ČERNIGOJ, Moj pozdrav! Tank, Ljubljana, št. 1 1/2, 1927, str. 7.
- Avgust ČERNIGOJ, Saluto! Tank, Ljubljana, št. 1 1/2, 1927, str. 8.
- Avgust ČERNIGOJ, Gruppo costruttivista di Trieste, (manifest v r.k.) 1.a Esposizione del Sindacato delle belle arti e del Circolo artistico di Trieste, Trieste, 1927, str. 28.
- Avgust ČERNIGOJ, 1 1/2 štev. Tanka, Tank, Ljubljana, št. 3, 1927, str. 82-83.
- Avgust ČERNIGOJ, Grupa konstruktivistov v Trstu, Tank, Ljubljana, št. 3, 1927, str. 90.
- Avgust ČERNIGOJ, Novi realizem, Umetniški zbornik I., Ljubljana, 1943, str. 215.
- Špelca ČOPIČ, Avgust Černigoj, Treća decenija - konstruktivno slikarstvo (r.k. k. razstavi v Muzeju sodobne umetnosti), Beograd, 1967, str. 76-77 (lit.).
- Marij ČUK, Prešernov nagajenec A. Černigoj o sebi in o likovni umetnosti, Primorski dnevnik, 8.2.1976.
- Ferdo DELAK, Avgust Černigoj. Kaj je umetnost? Moderni oder, Mladina, Ljubljana, št. 1, 1926/27, str. 20-23.
- Ferdinand DELAK und Heinz LUEDECKE, Die Revolutionierung der Kunst in Slowenien, Der Sturm, Berlin, zv. 10, 1929, str. 329-333.
- Ješa DENEGRİ, Svjesne idejne alternative. Novi momenti u fizionomiji trećeg decenija, Oko, Zagreb, št. 165, 13.27.7.1978.
- Matiaž GARZAROLLI in Vojteh RAVNIKAR, Avgust Černigoj, AB, Ljubljana, št. 36/37, 1978.
- Bogomil GERLANC, A. Černigoj o Srečku Kosovelu. Razgovor z Alfonzom Gspanom, Literarni list; priloga revij Obala, Srečanja, Idrijski razgledi, Idrija, št. 3, 1976, str. 4.
- Alfonz GSPAN, Neznani Srečko Kosovel, posebni odtis revije Prostor in čas, Ljubljana, 1974, str. 32 in nasl.
- Karlo KOCJANČIČ, Razstava v Ljudskem vrtu, Edinost, Trst, št. 254, 25.10.1927.
- Peter KREČIČ, Umetnost na Primorskem v prvih letih po I. svetovni vojni - luči slovenske likovne kritike, Jadranski koledar, Trst, 1971, str. 138-147.
- Peter KREČIČ, Slovenska likovna kritika med dvema vojnama, Zbornik za umetnostno zgodovino; Nova vjeta, XI-XII, Ljubljana, 1976, str. 205-289.
- Peter KREČIČ, Černigojev prvi konstruktivizem (tekst v r.k. k. razstavi v Idriji), Idrija, 1978.
- Peter KREČIČ, Slovenski konstruktivizem in umetnostna kritika, Sinteza, Ljubljana, št. 41, 42, 1978, str. 51-61.
- K. Ilustrator Avgust Černigoj, Jutro, št. 181, 4.8.1923.
- Peter KREČIČ, Avgust Černigoj osemdesetletnik, Delo, št. 1925, 24.8.1978.
- Rajko LOŽAR, Razstava A. Černigoja, Slovenec, št. 232, 9.10.1937.
- Heinz LUEDECKE, Avgust Černigoj und Ferdinand Delak, Der Sturm, Berlin, zv. 10, 1929, str. 341-342.
- Zoran MARKUŠ, Čas istorije. Retrospektiva Avgusta Černigoja u Salonu Muzeja saVREMENE UMETNOSTI, Borba, Beograd, 2.6.1978.
- Stane MELIHAR (S.M. Pres), Nove kulturne smernice, Zapisiki delavsko-kmečke matice, Ljubljana 1925, str. 48 in nasl.
- Luc MENAŠE, Černigoj Avgust, Evropski umetnozgodovinski leksikon, Ljubljana, 1971, str. 421-422 (lit.).
- Janez MESESNEL, Konstruktivistični jubilej Avgusta Černigoja, Sinteza, Ljubljana, št. 15, 1969, str. 28-34.
- Giulio MONTENERO, Černigoj, l'uomo dei mille proclami, Il Piccolo, Trst, 22.5.1978.
- Dušan MORAVEC, Iskanje in delo Ferda Delaka, Ljubljana, 1971, str. 29 in nasl.
- Willi NÜRNBERG, An das Bauhaus Dessau, Tank, Ljubljana, št. 3, 1937, str. 88-89.
- Anton OCVIRK, Srečko Kosovel; Integrali '26, Ljubljana, 1967, str. 82 in nasl.
- Boris PAHOR, Zlato sonce po vsem morju, Ljudski tednik, Trst, št. 192, 18.11.1949.
- Boris PODREKA, Černigoj in patentirani "jaz". Ob umetnikovem jubileju, Most, Trst, št. 20, 1968, str. 201-205.
- Tullio REGGENTE in Edvard ZAJEC, Augusto Černigoj: 1927-1977, tekst v r.k. k. razstavi v p. Costanzi, Trieste 1977.
- Tino SANGIGLIO, Augusto Černigoj nella Trieste degli Anni Venti, Trieste, št. 103, jan. 1977, str. 27-28.
- Emil SMOLE, Avgust Černigoj. Razstava grafik (Klub mladih - Nova Gorica), Srečanja, Nova Gorica, št. 17, 1969, str. 48-49.
- France STELE, Slikar in grafik Avgust Černigoj, Umetnost v Primorju, Ljubljana, 1960, str. 139-142.
- Fran ŠIJANEC, Sodobna slovenska likovna umetnost, Maribor, 1961, str. 104-107.
- Albert ŠIROK, Pri naših upodablajočih umetnikih. Avgust Černigoj, Luč; poljudno znanstveni zbornik II., Trst, 1928, str. 65.
- Segej VRIŠER, Slikarski in grafični mozaik iz Trsta. Razstava Avgusta Černigoja v Umetnostni galeriji od 9. do 23. sept. 1956. Večer, Maribor, 19.9.1956.
- Marjan ZADNIKAR, Černigoj Avgust, Enciklopedija Likovnih umjetnosti I., Zagreb, 1960.
- Marjan ZLOBEC, Černigoj o Bauhausu. Ob razstavi, ITD, Ljubljana, št. 48, 26.11.1976.
- Edvard ZAJEC, Anton Ocvirk, Avgust Černigoj in konstruktivizem, Primorski dnevnik, št. 8, 10.1.1970.

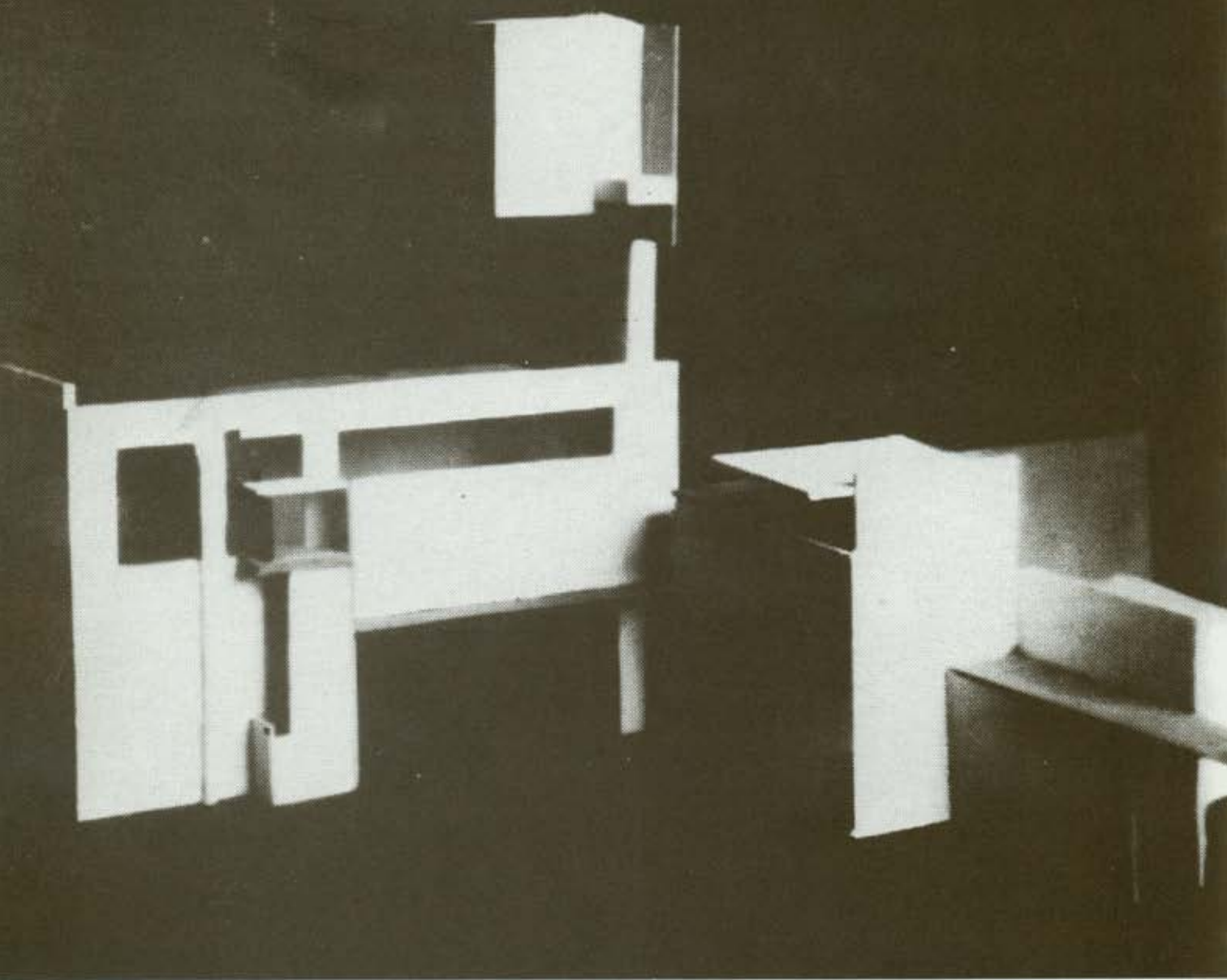






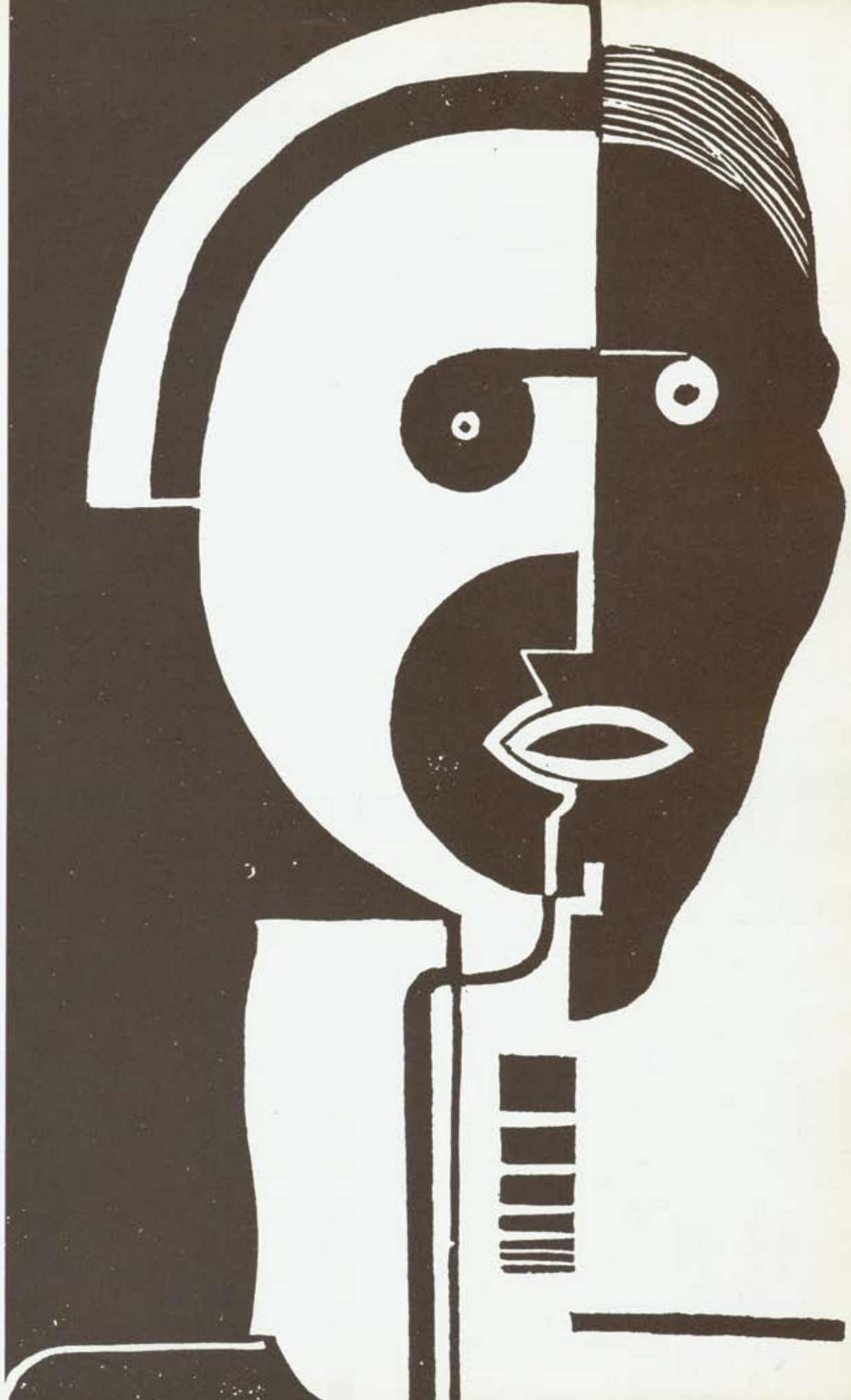


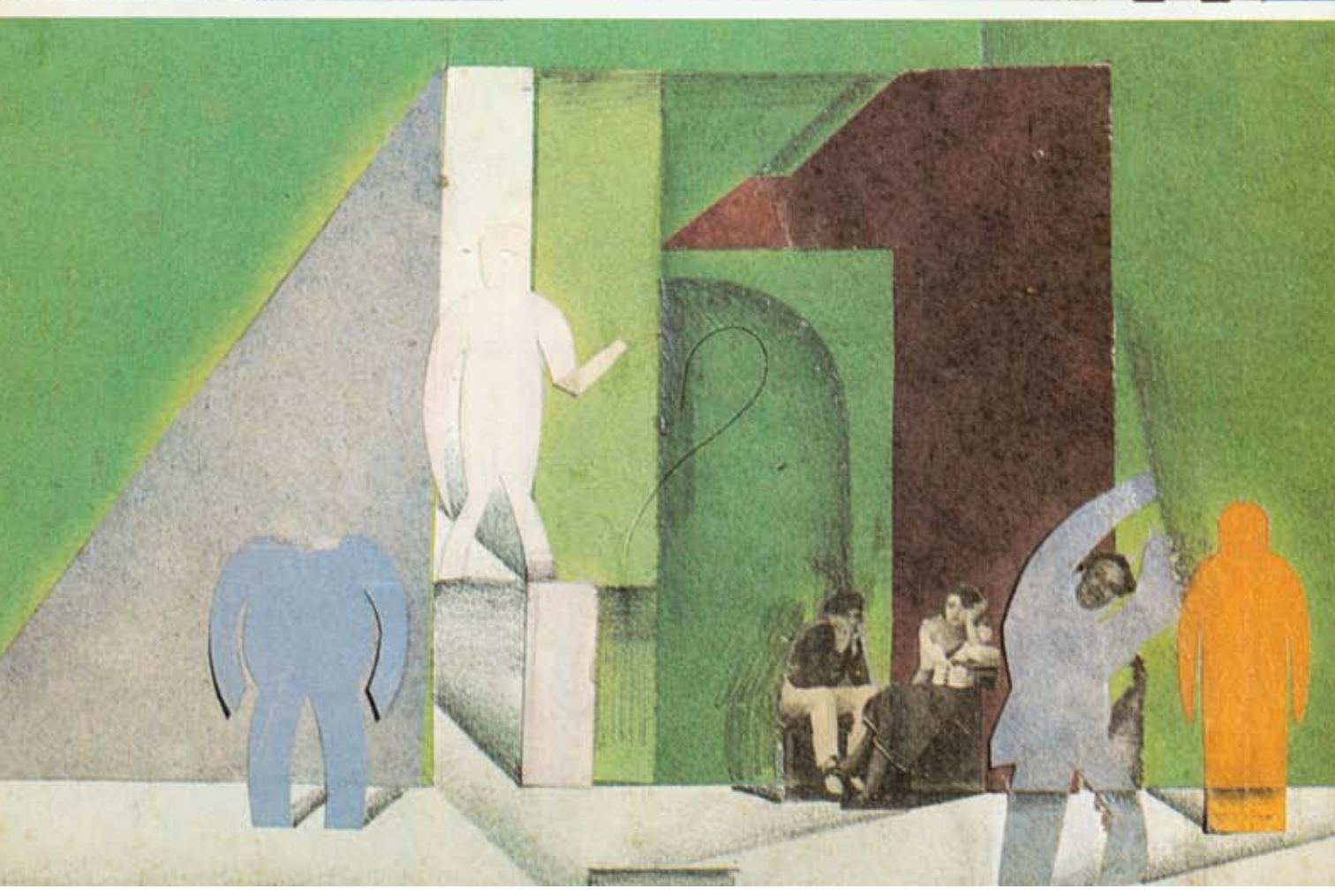
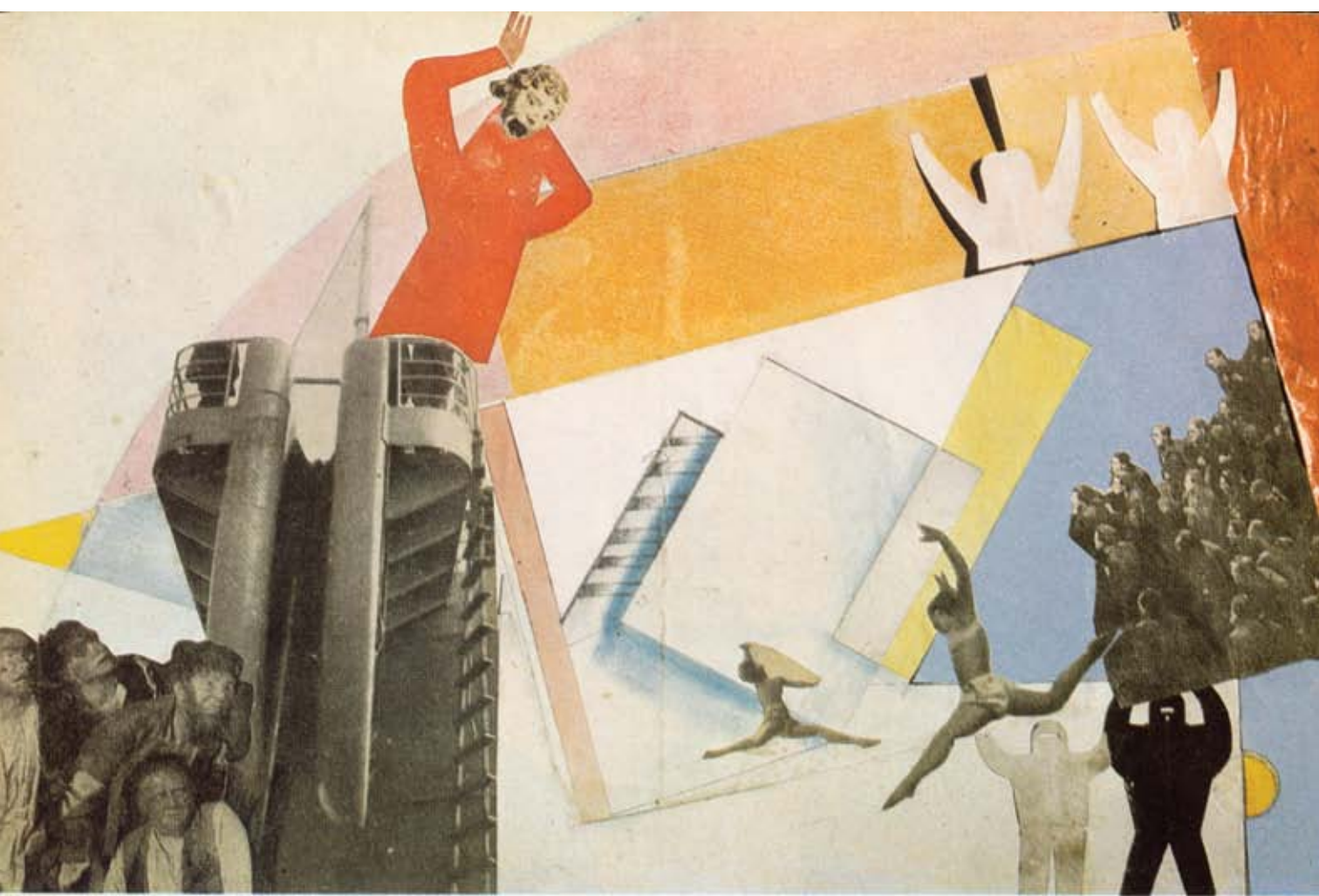












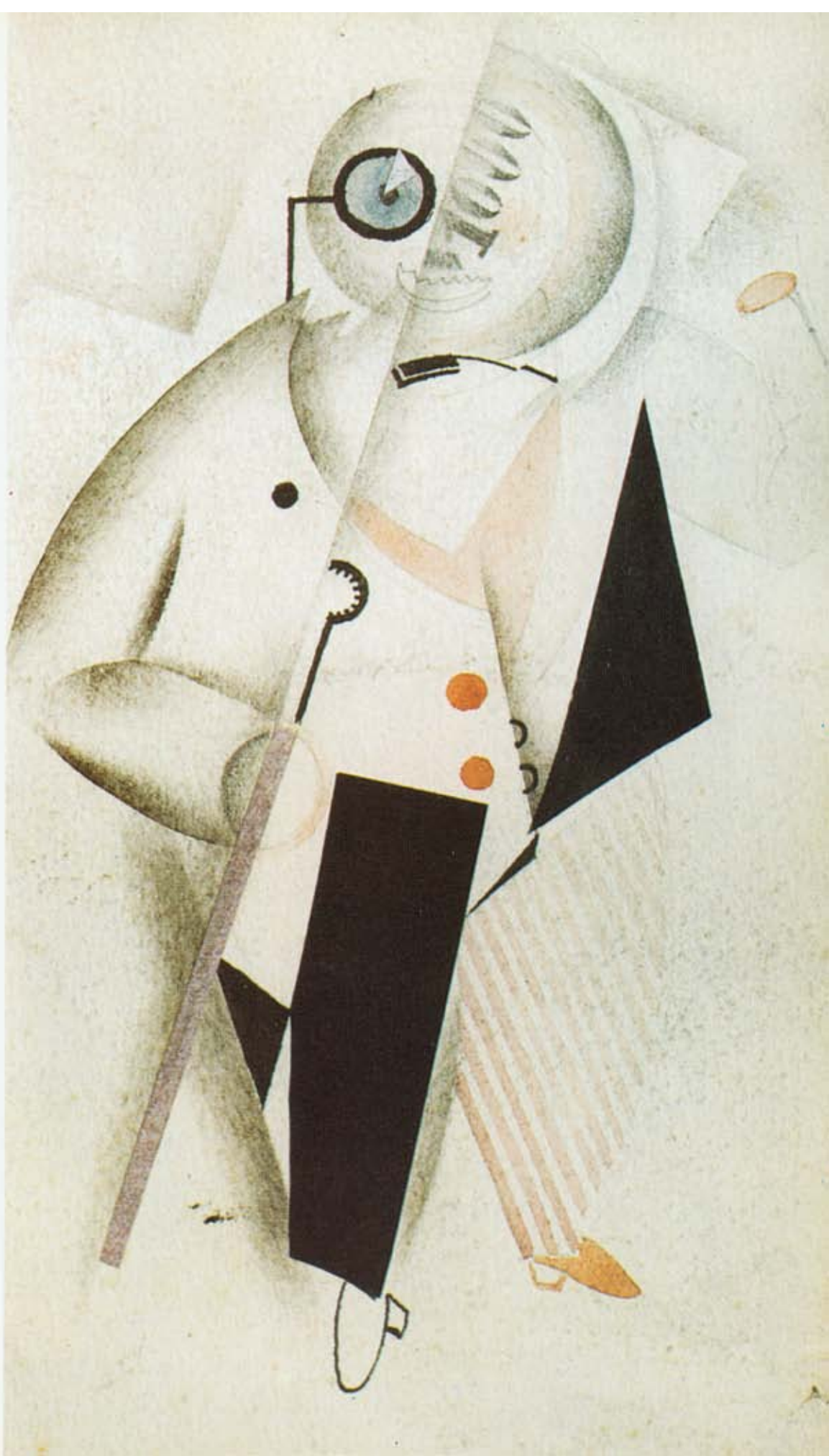


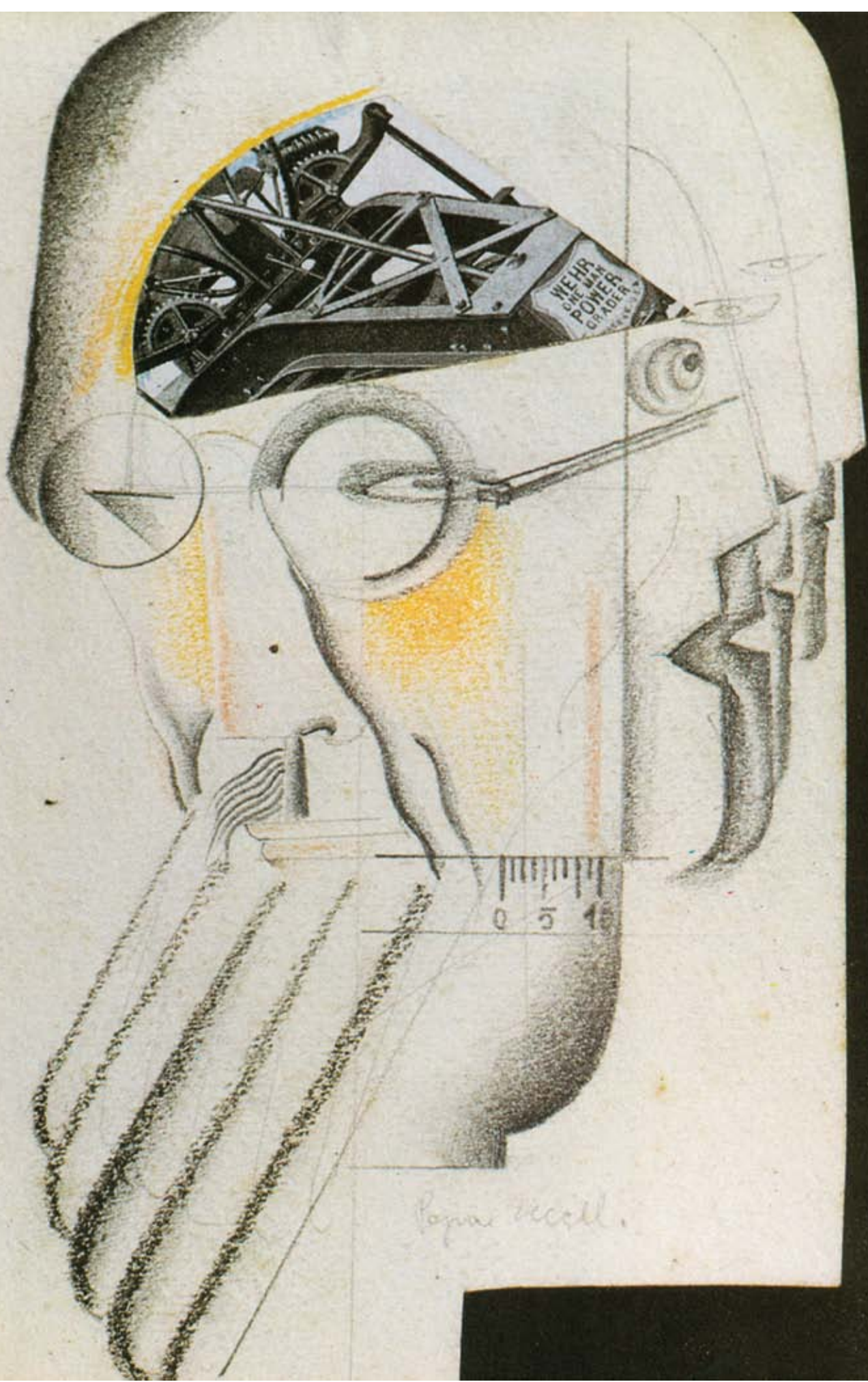
Elio Mignor
1967

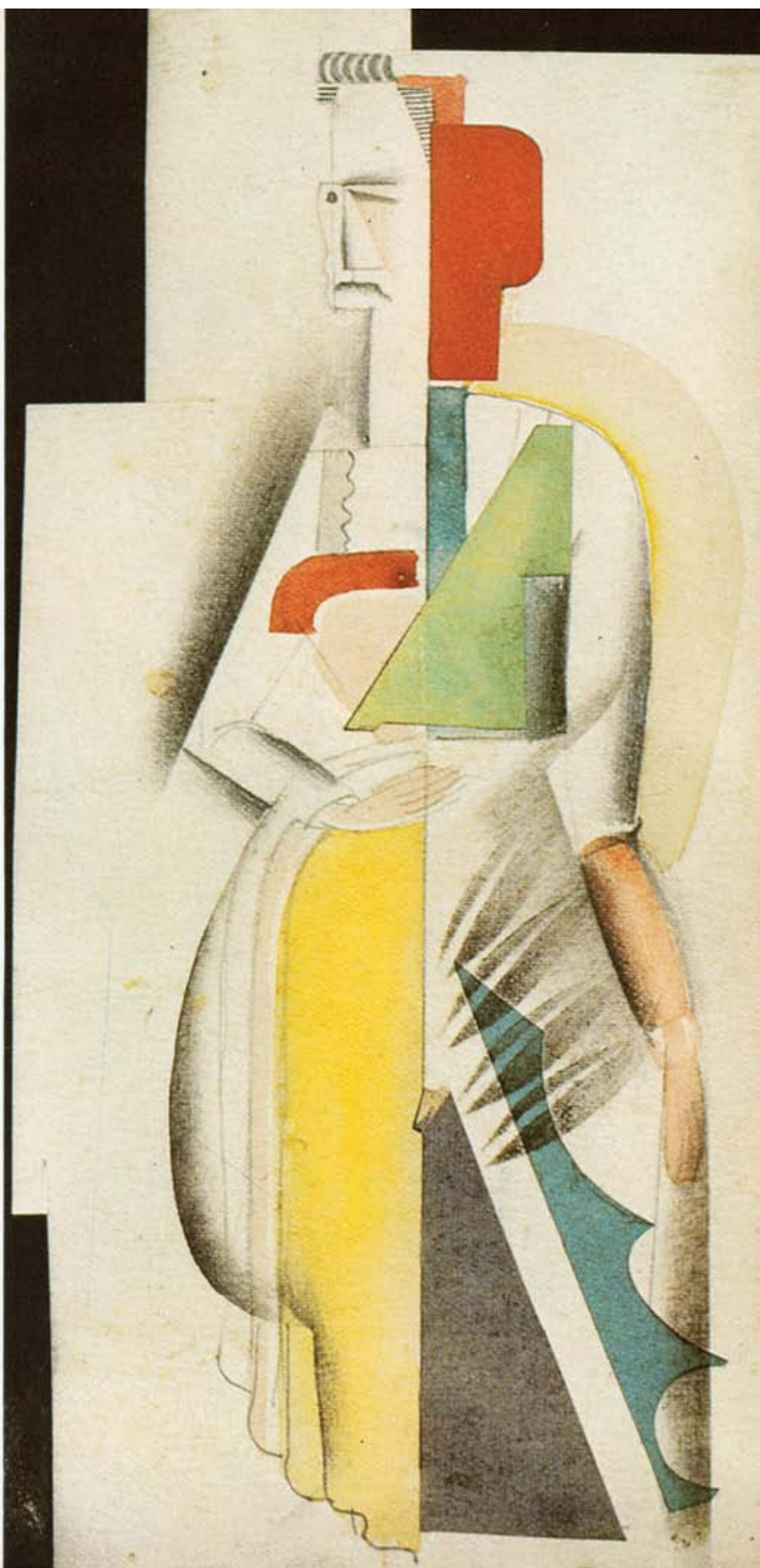
Kino-Roman

x

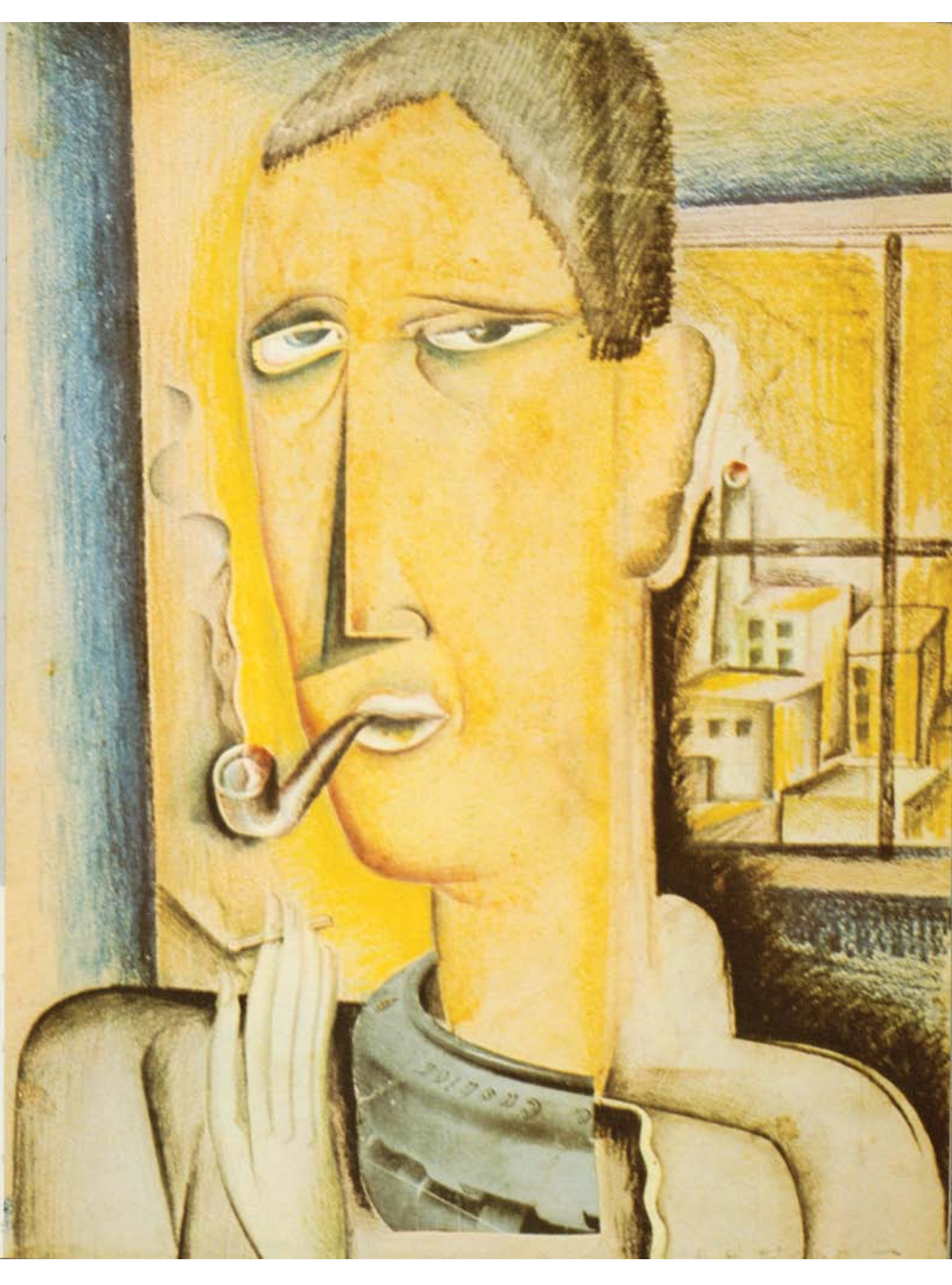






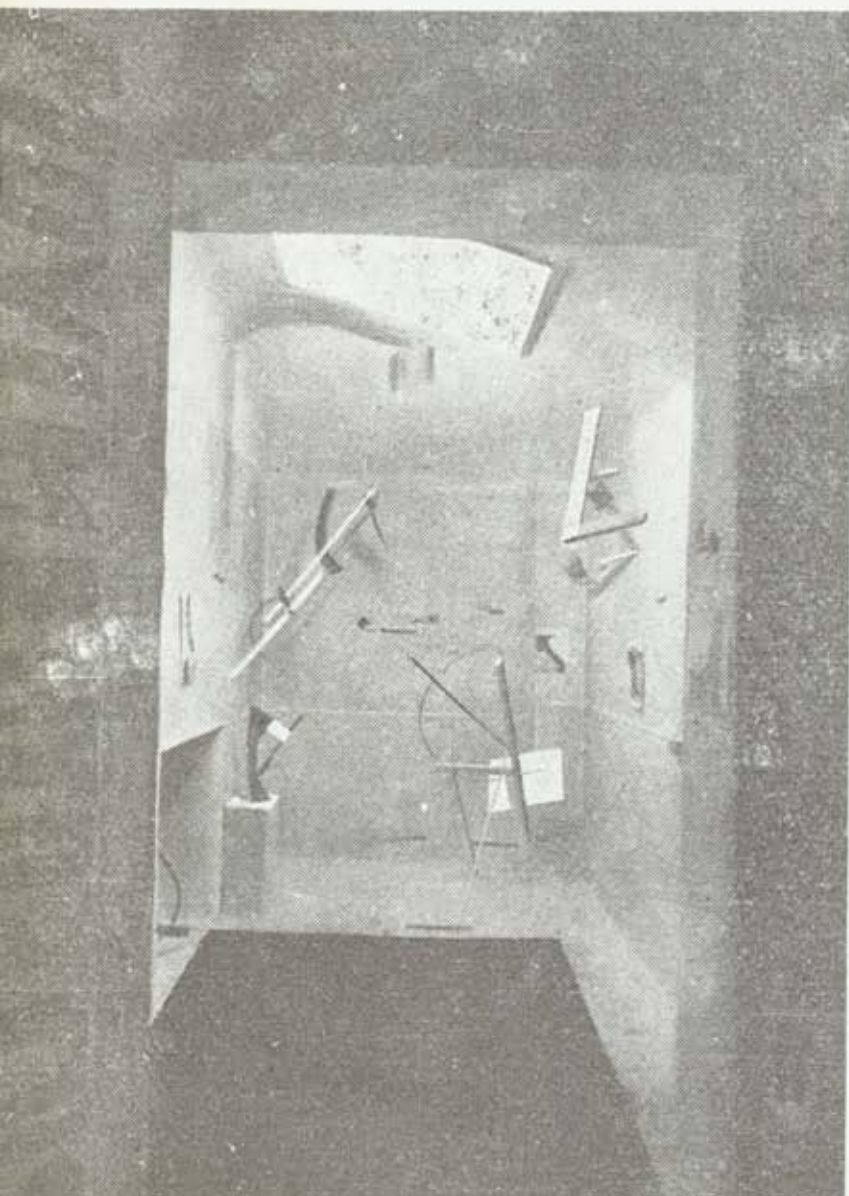
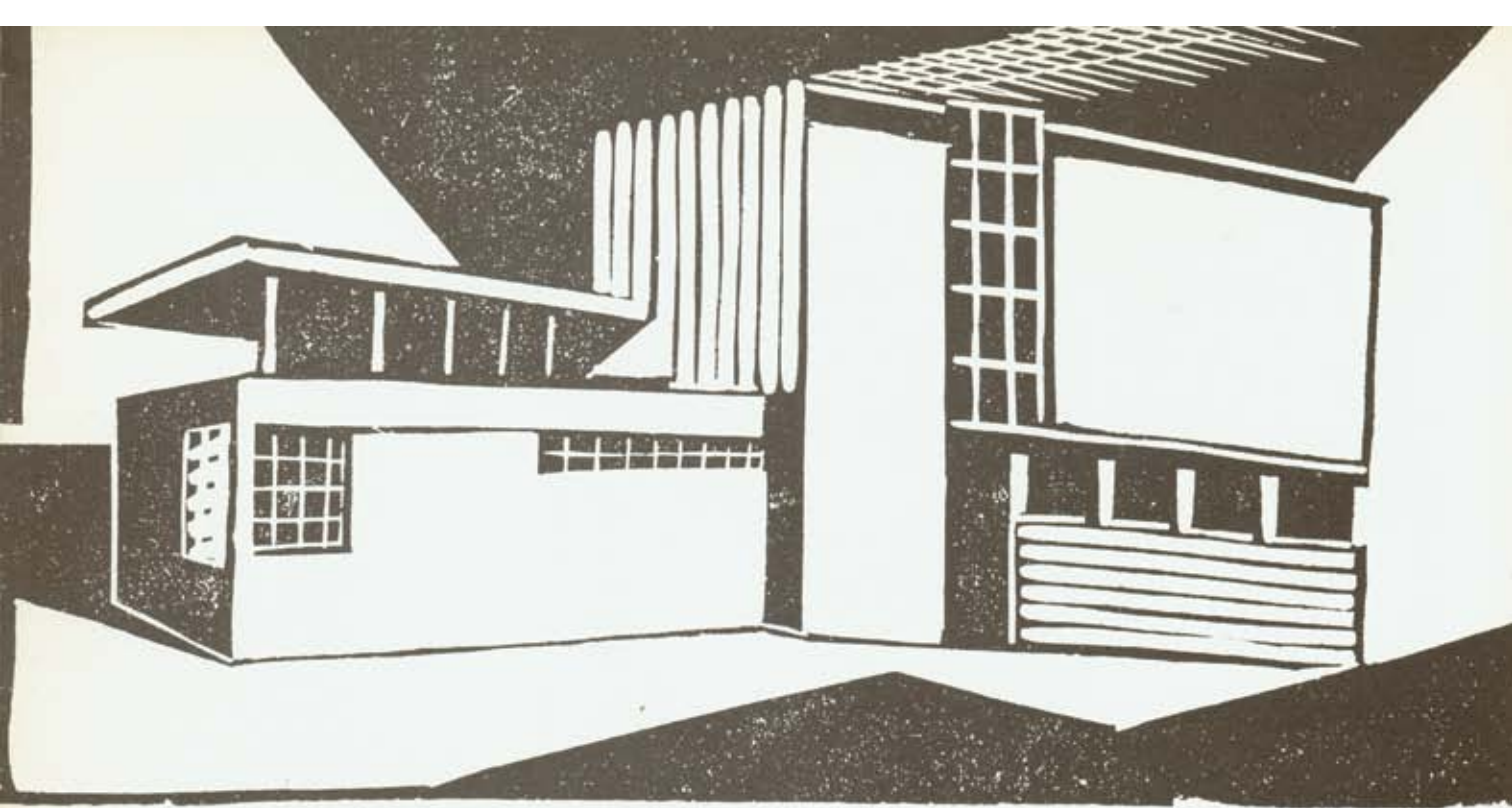












1/2 štev. tanka

prva štev. naše revije je dokument časa naše aktivnosti in stremjenja vse naše čuteče mladine. umetniki smo se združili, da stvorimo nov svet lepote — dobrote — pravičnosti. Toda naše stremjenje ni samo teoretično ali sentimentalno-individualno, naše novo stremjenje je **multiplikator** vsega obstoječega: vidljivega in čutljivega 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 stremjenje 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 stremjenje je in **mora biti**
revolucionarno in **ne** evolucionarno.

vzbudil se je v evropi nekaj **novecentizem** (pri latincih), **ekspresionizem** (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 **ekspresionizem** = **novecentizem**. (v ljubljani že dalj časa opazamo 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.

vsil 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

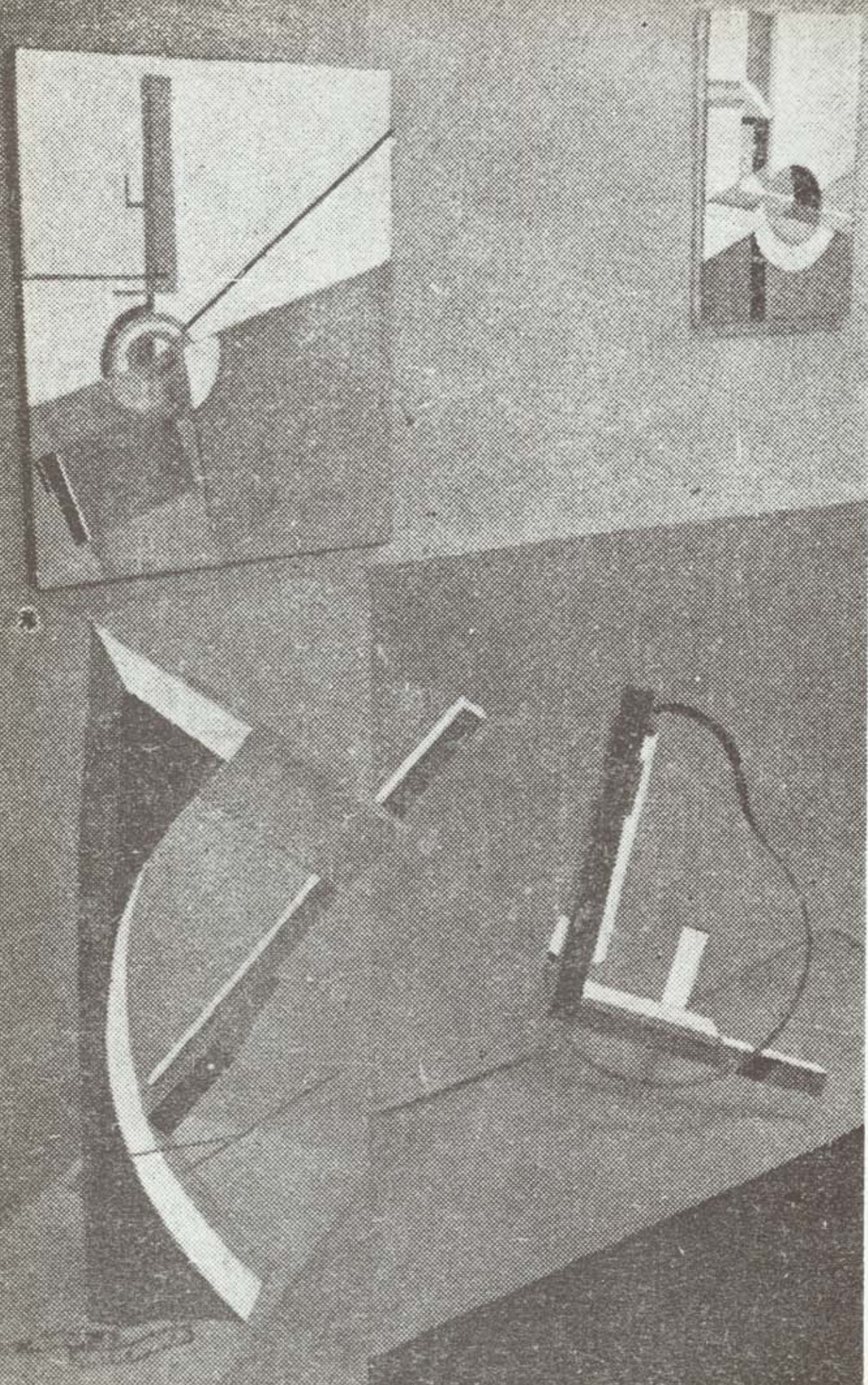
= = = mora **živeti, koristiti in služiti**.

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

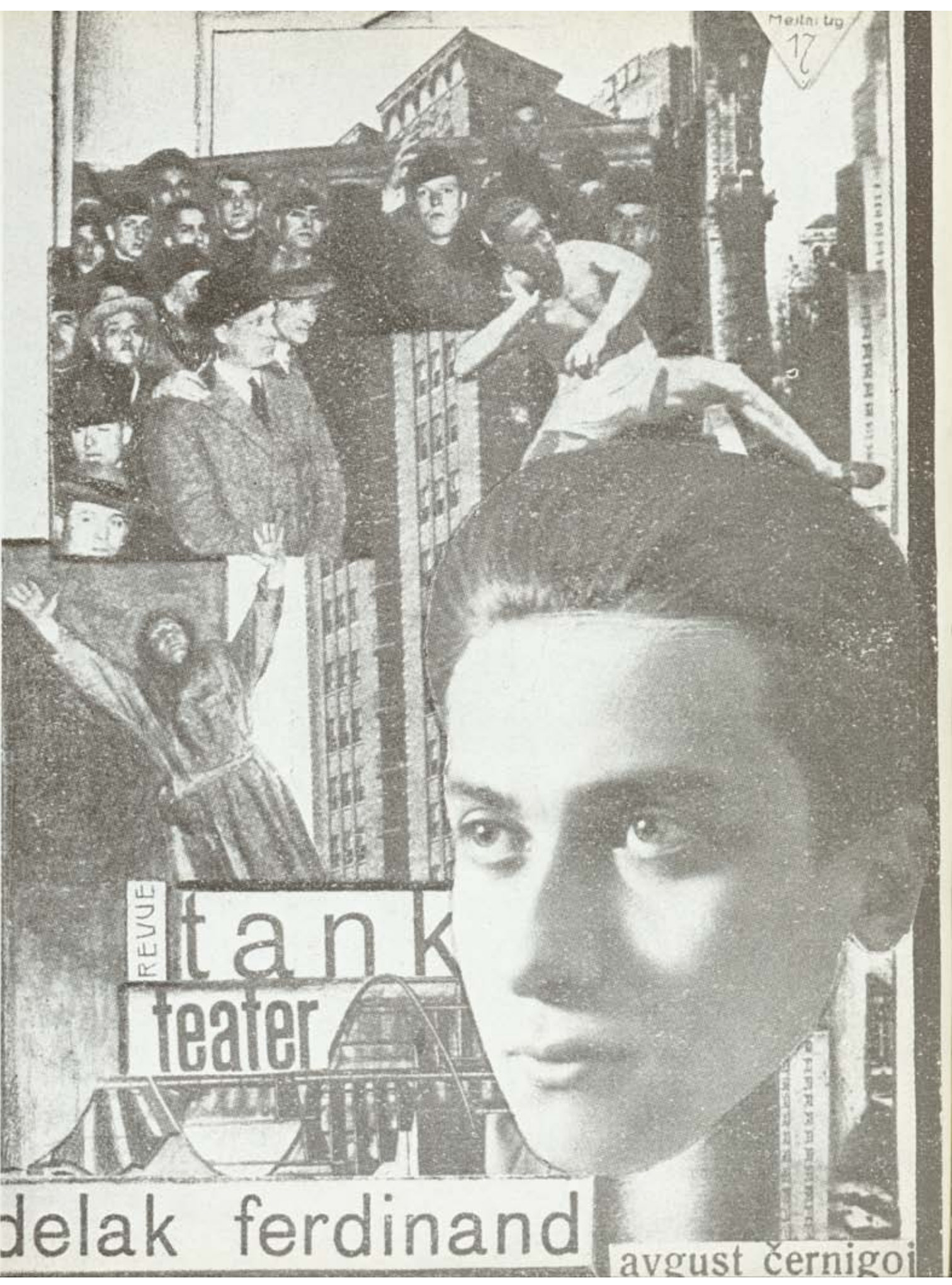
zdravo prijatelj delak

prof. avgust černigoj-trst.





Mein: ug
17

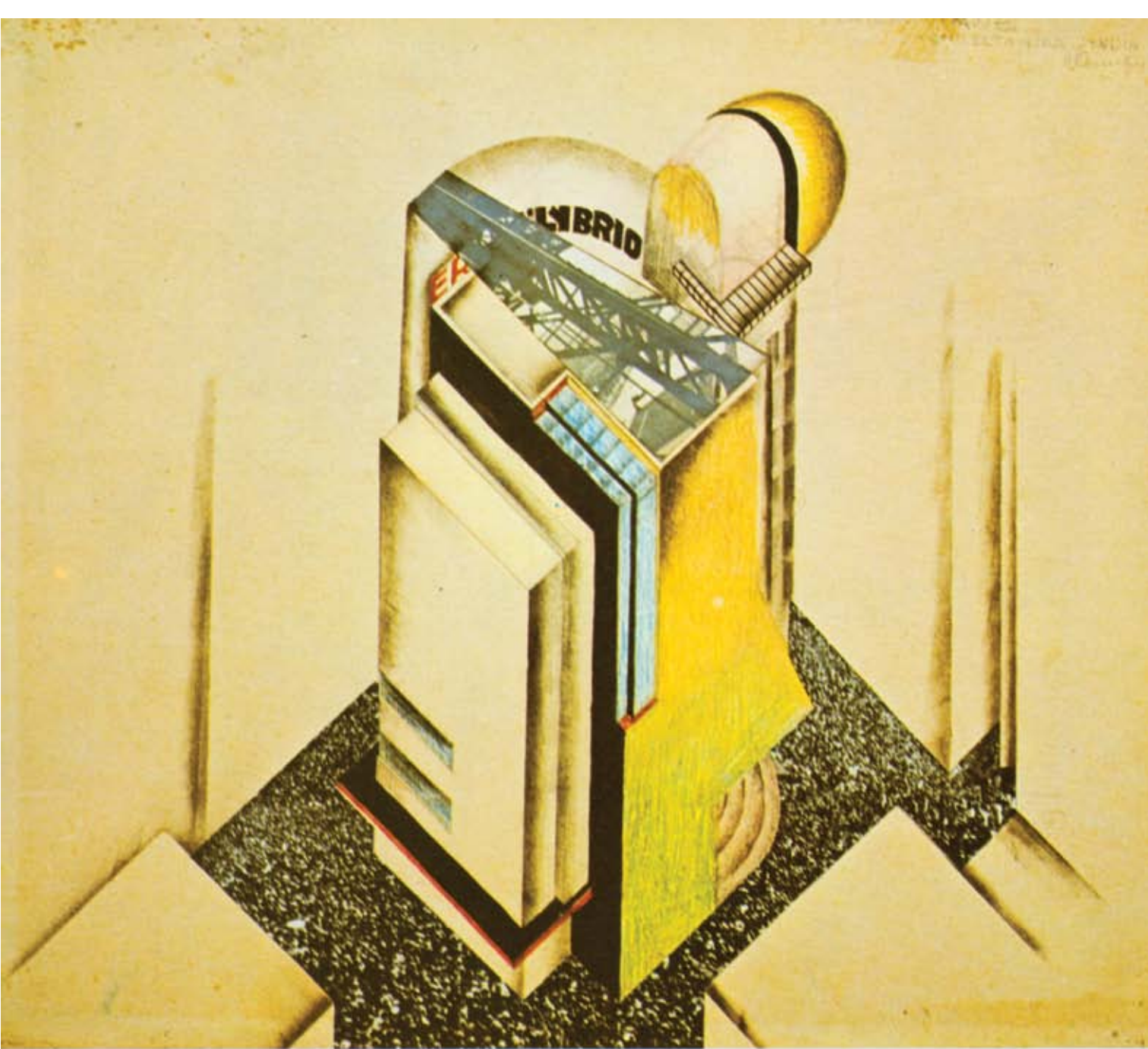


REVUE

t a n k
teater

delak ferdinand

avgust černigoj



POŠTNINA
PLAČANA V
GOTOVINI

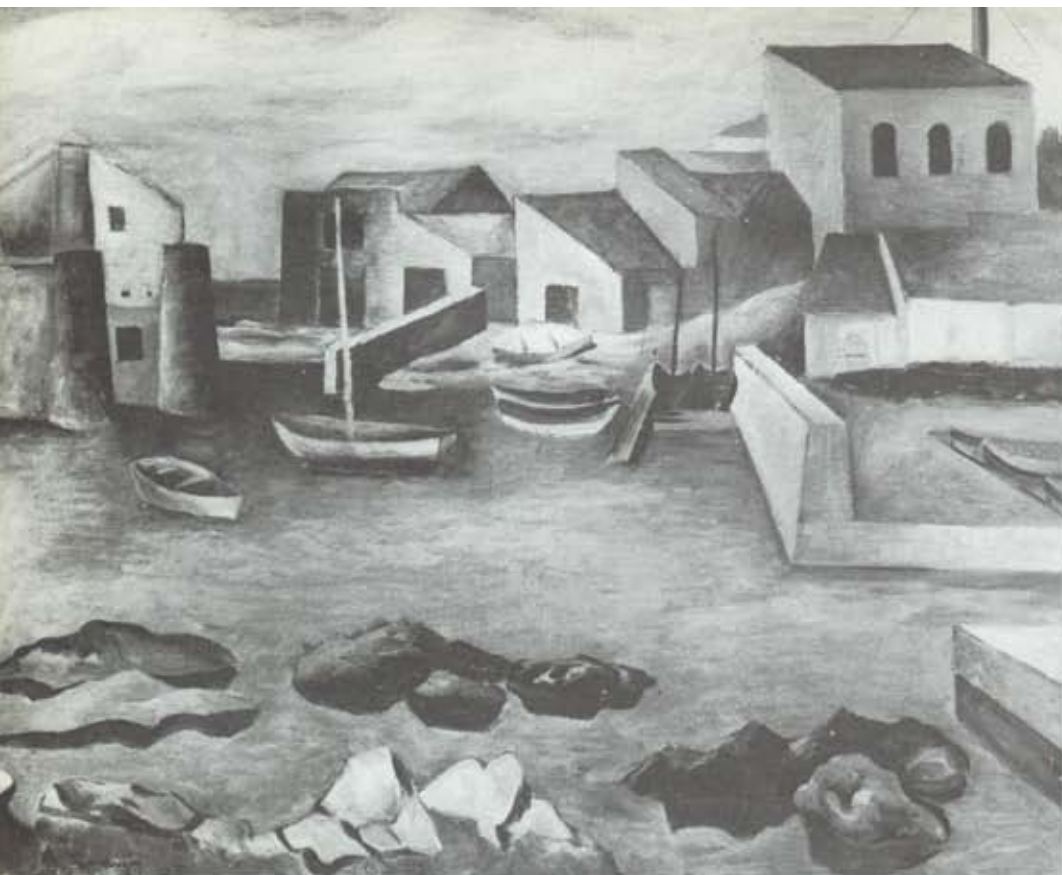
LETO IŠTEVILKA 8

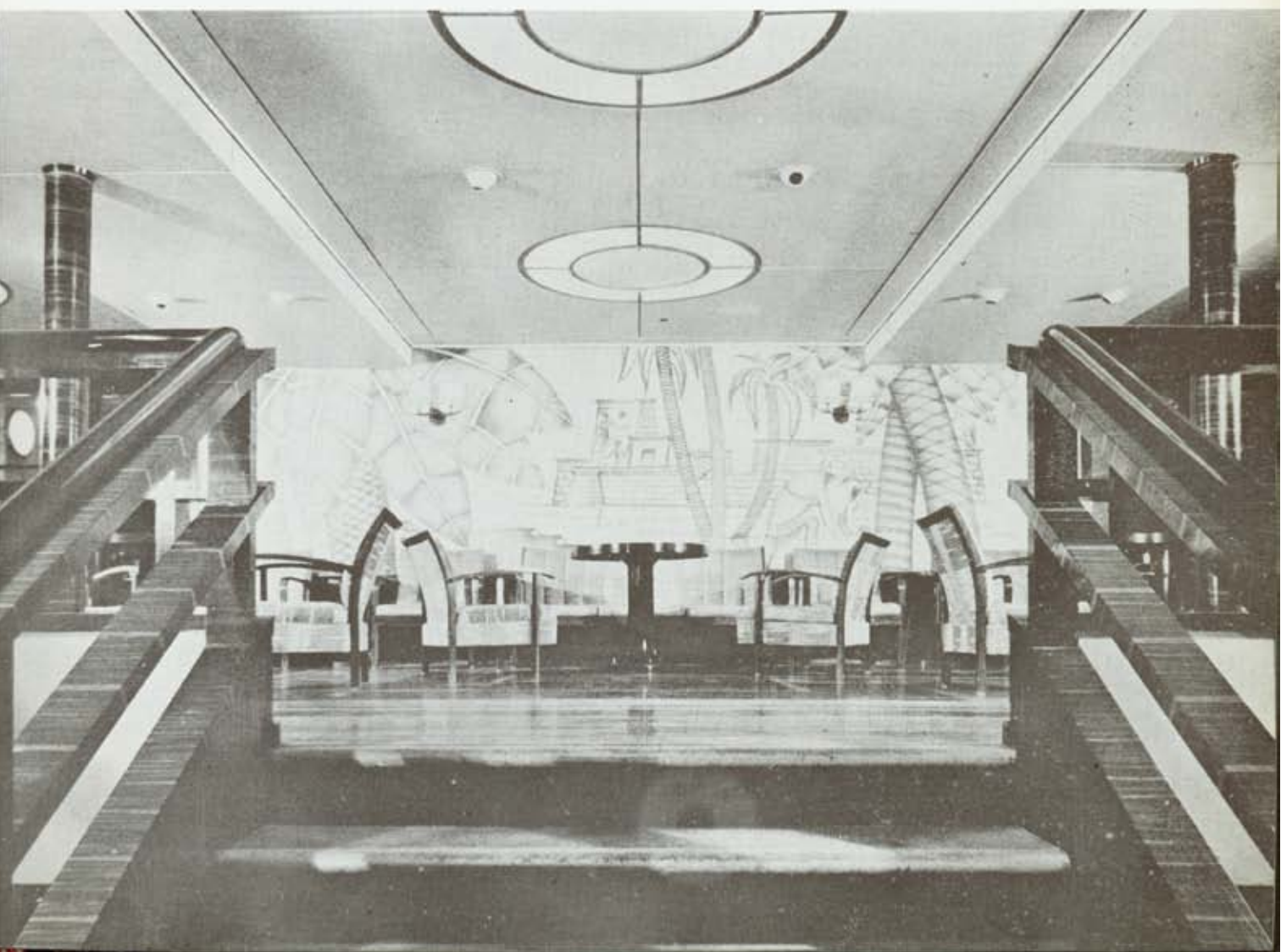


ILLUSTRACIJA



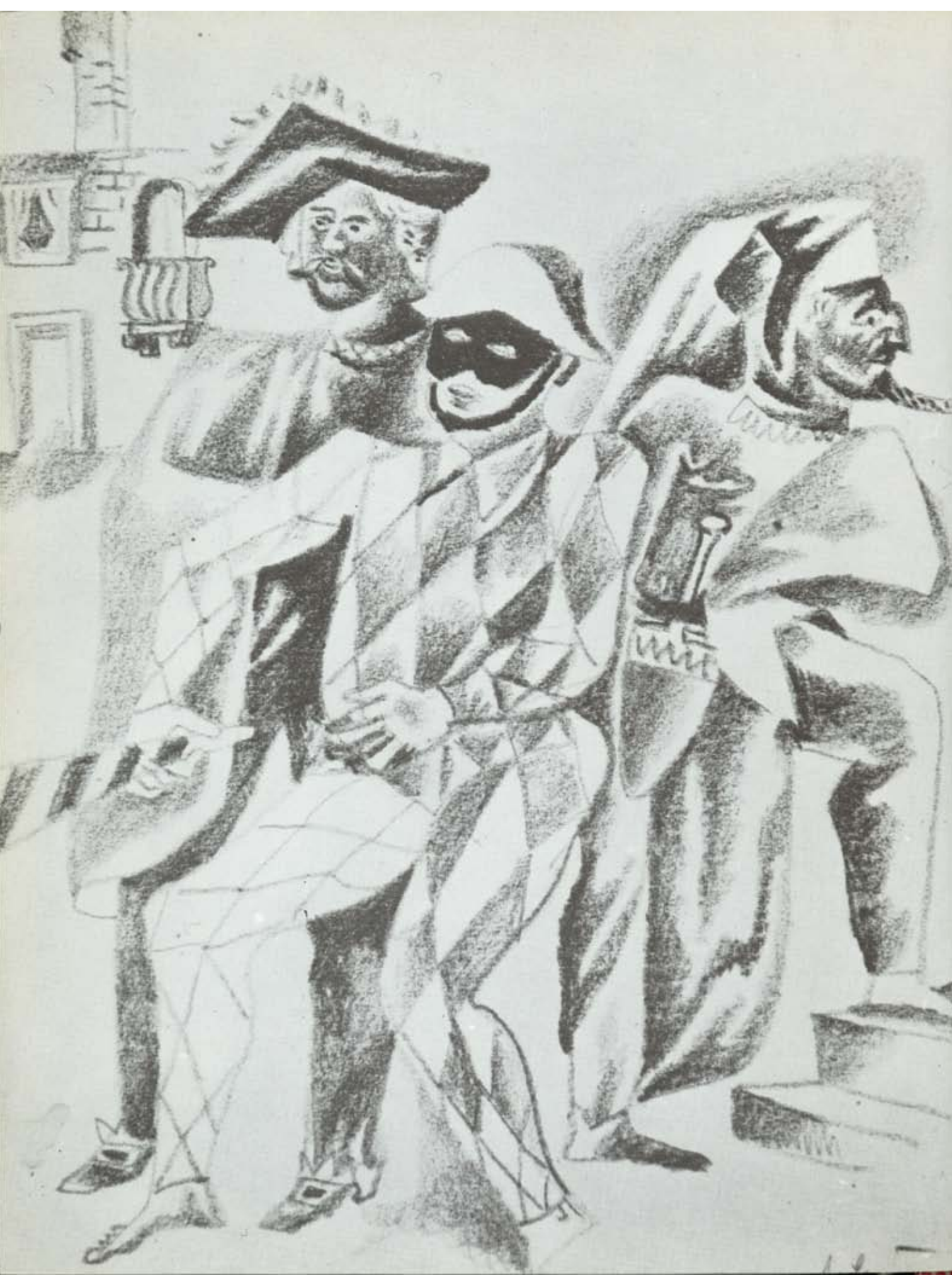


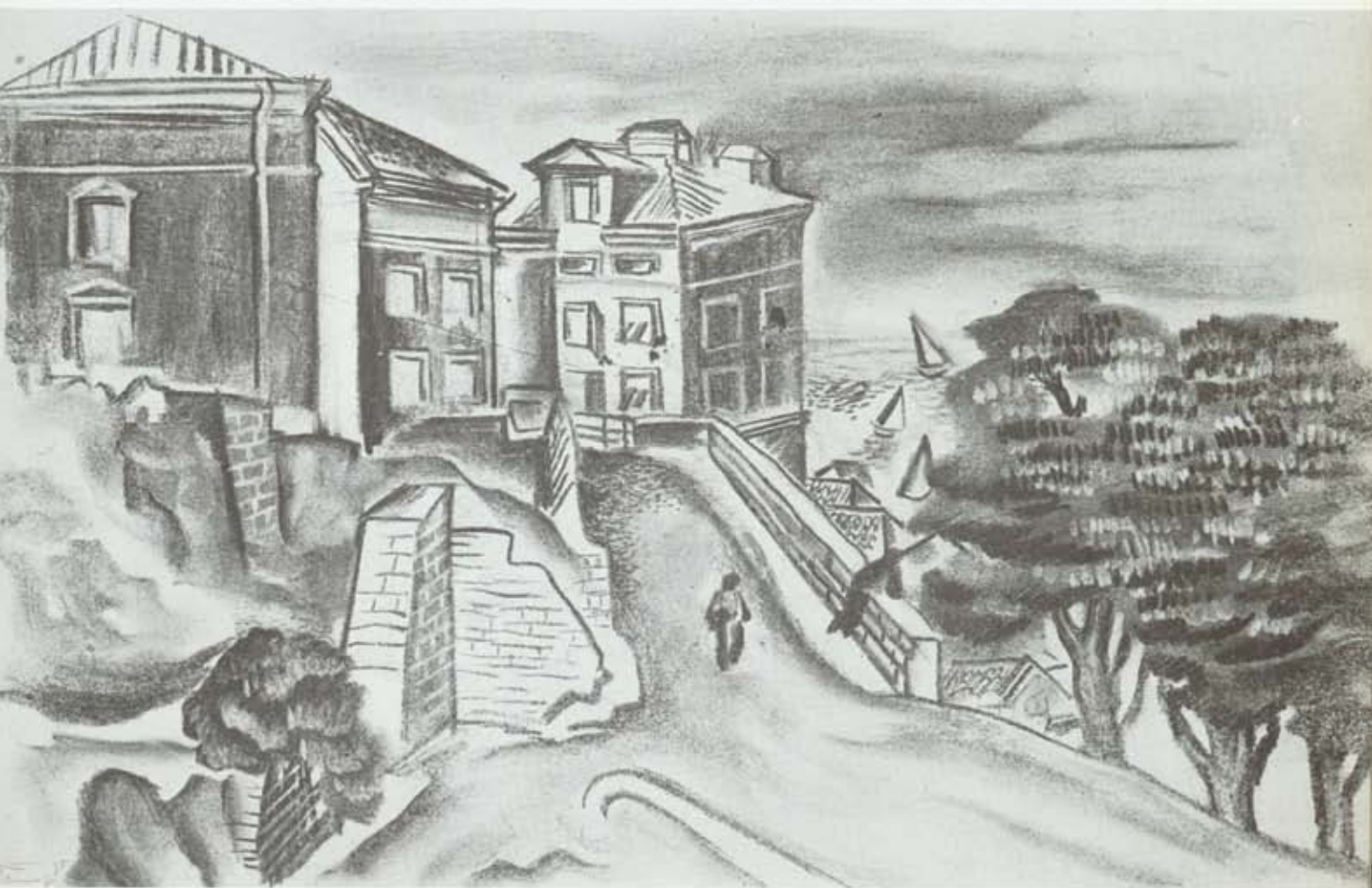
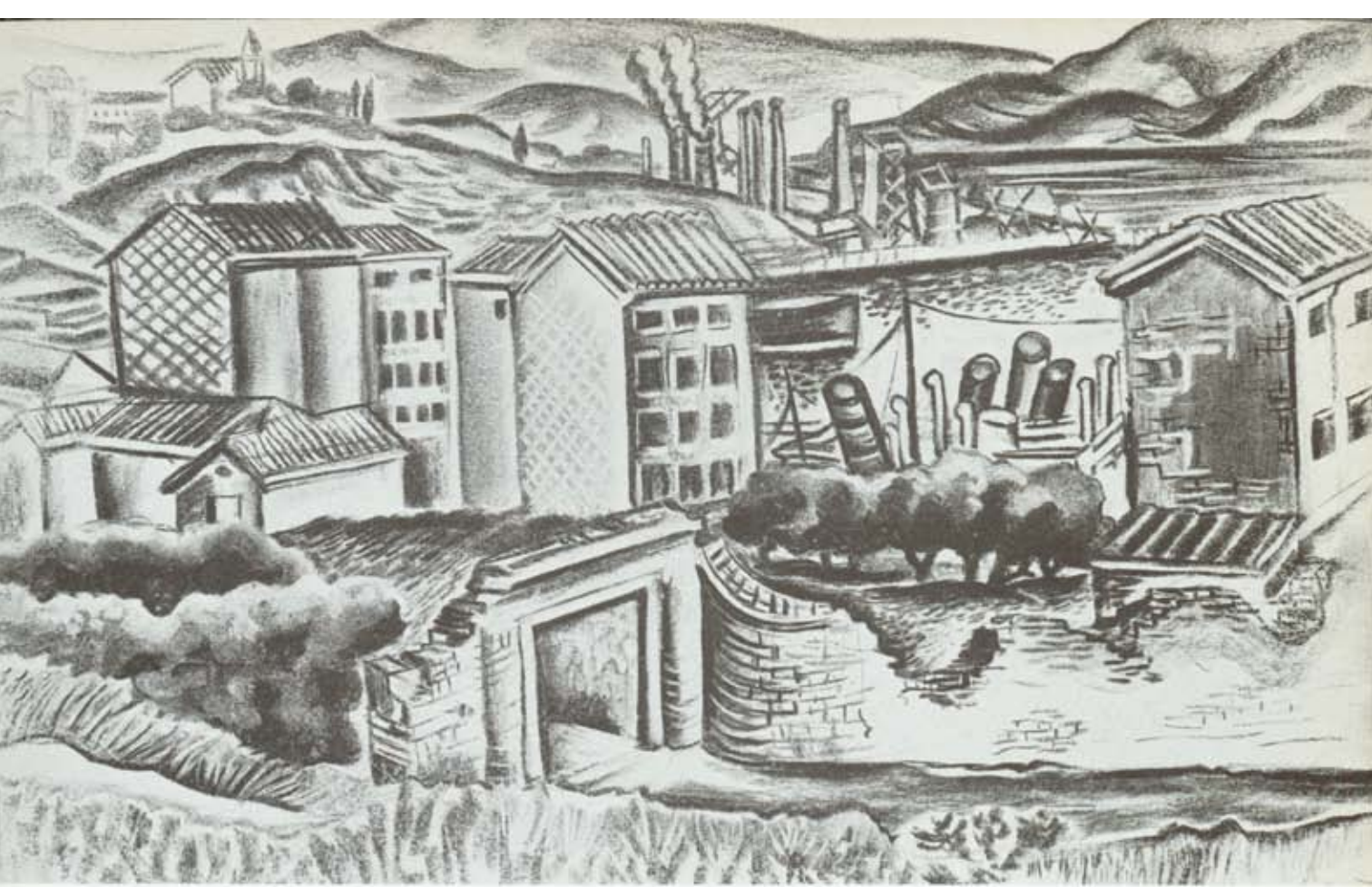








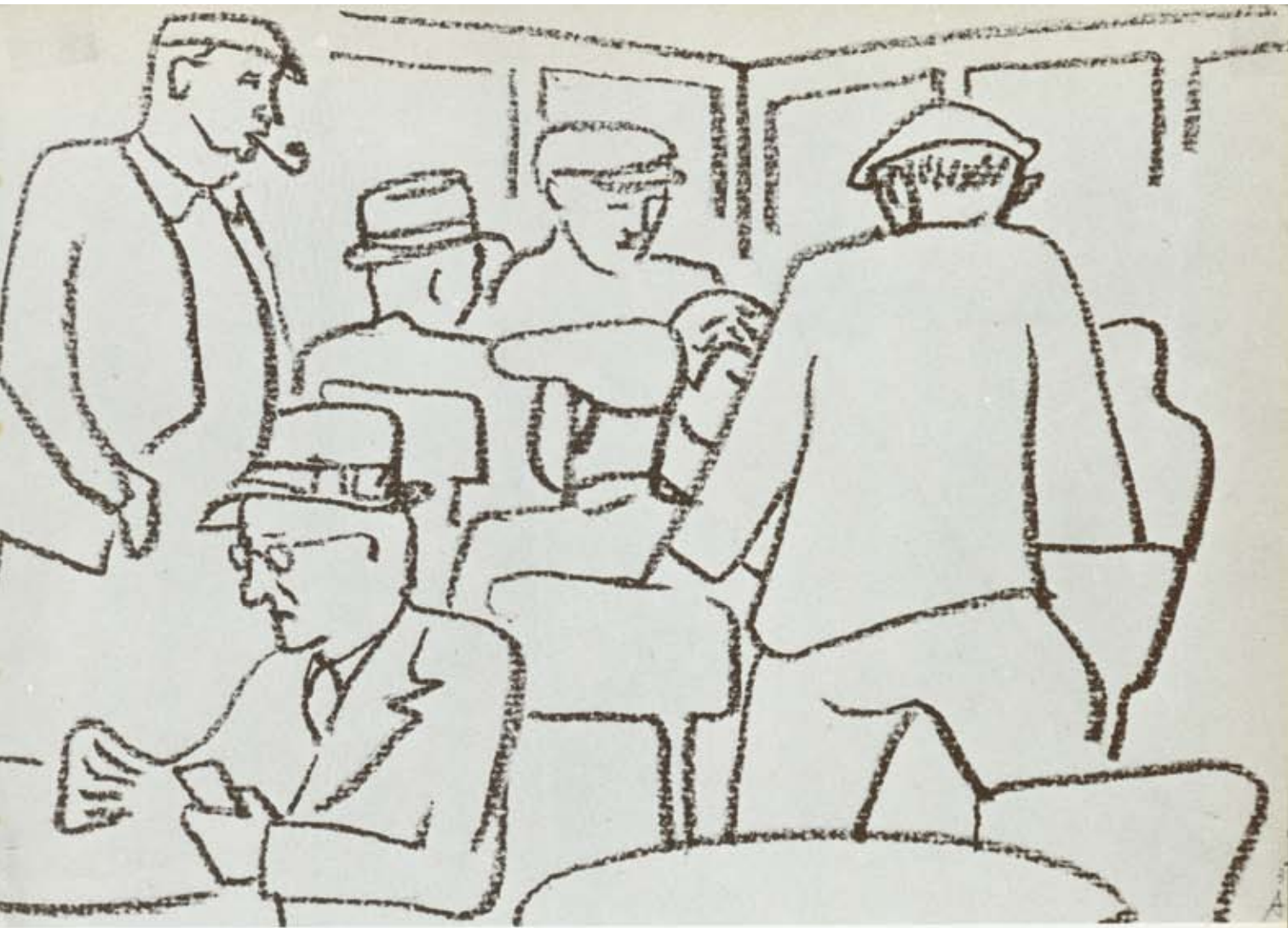




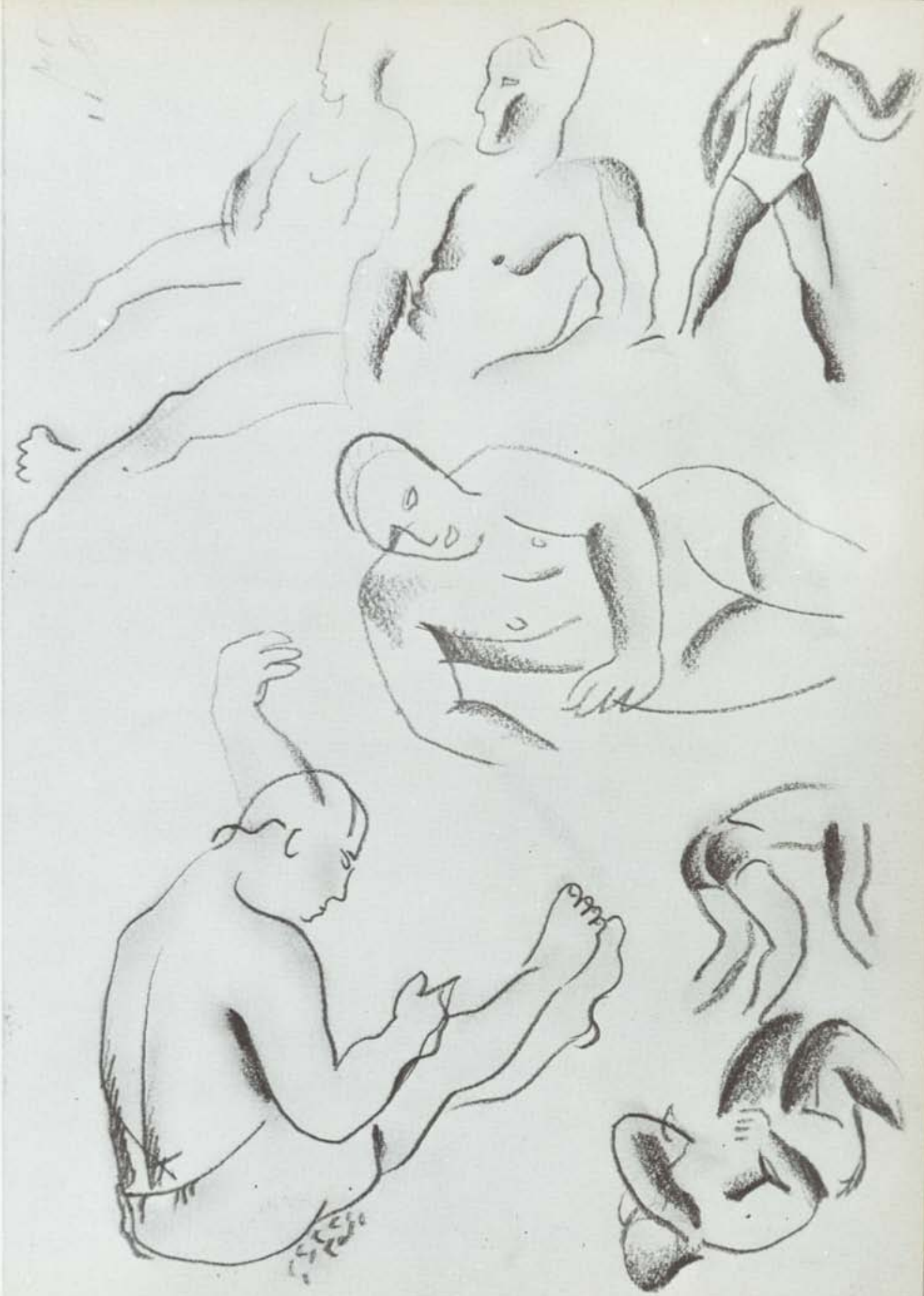


with Spirin

35
L. Stein
1911







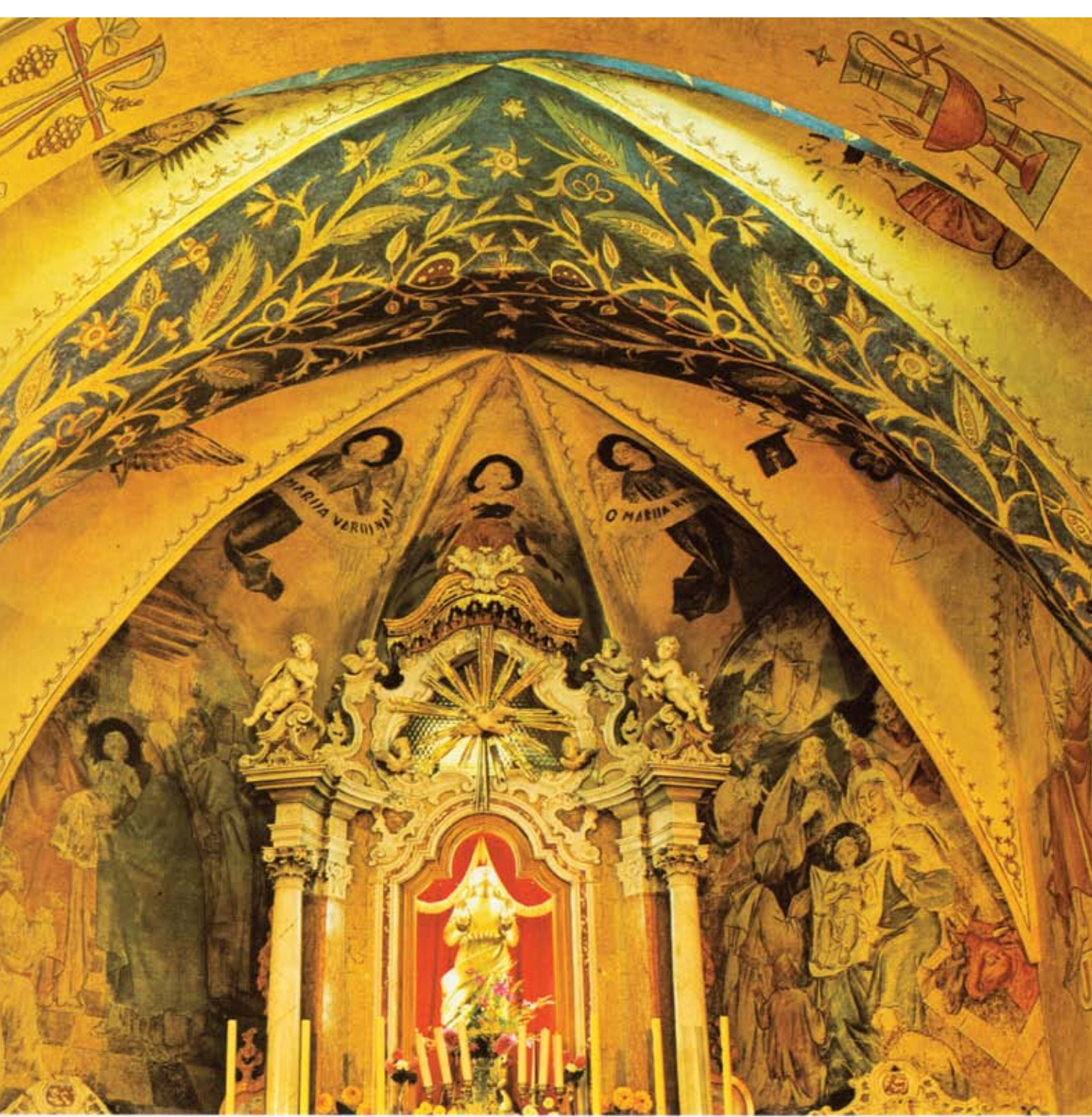


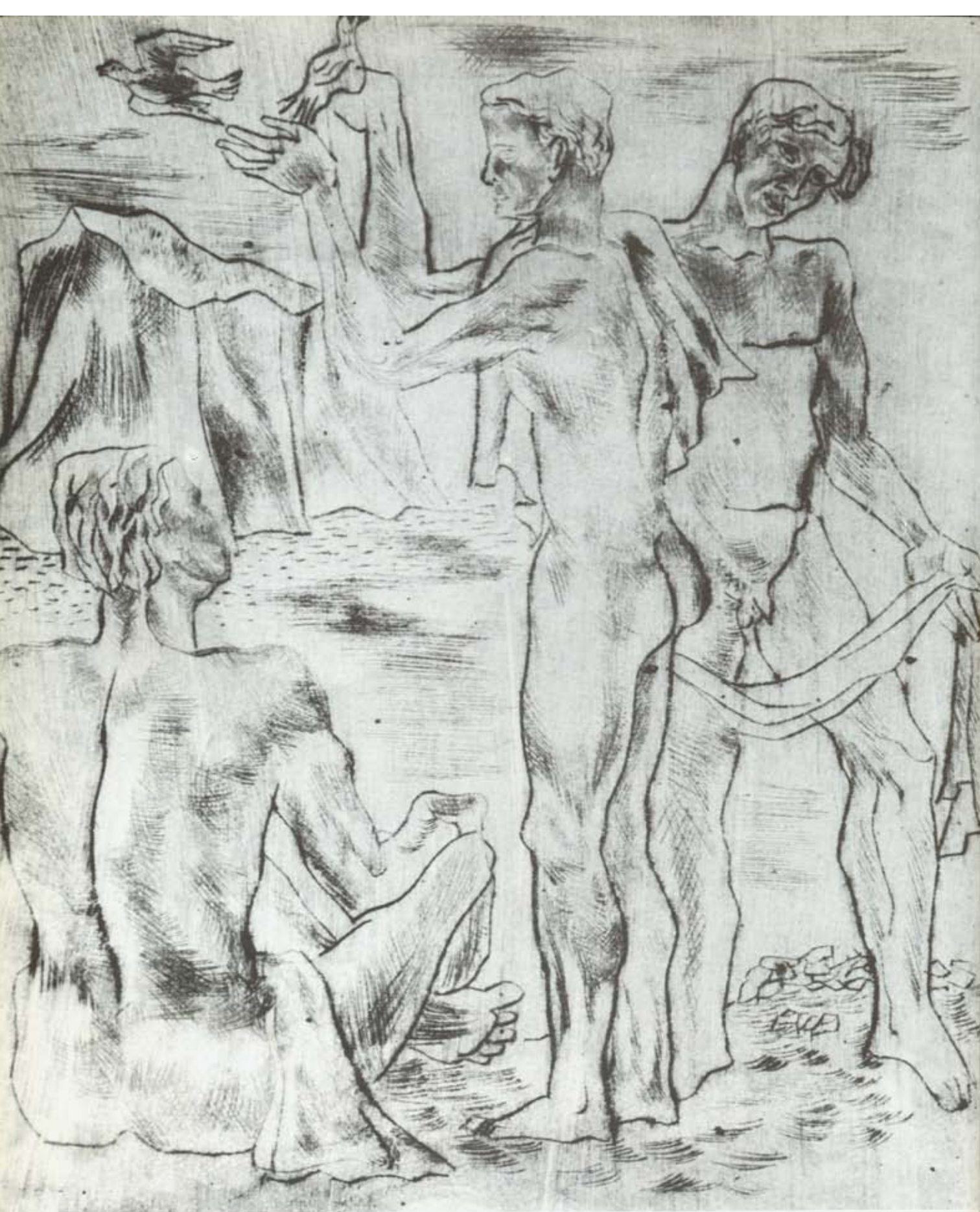


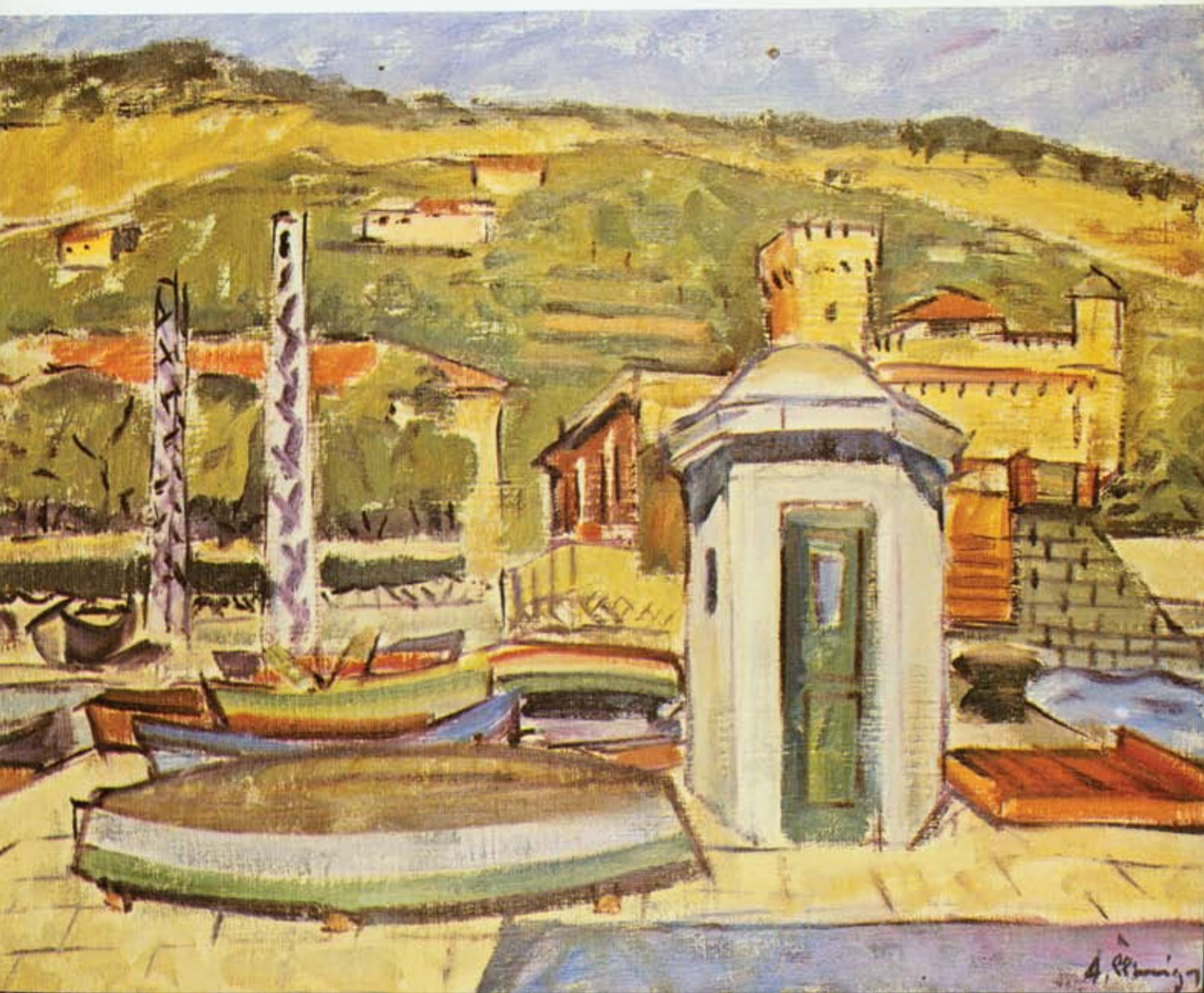


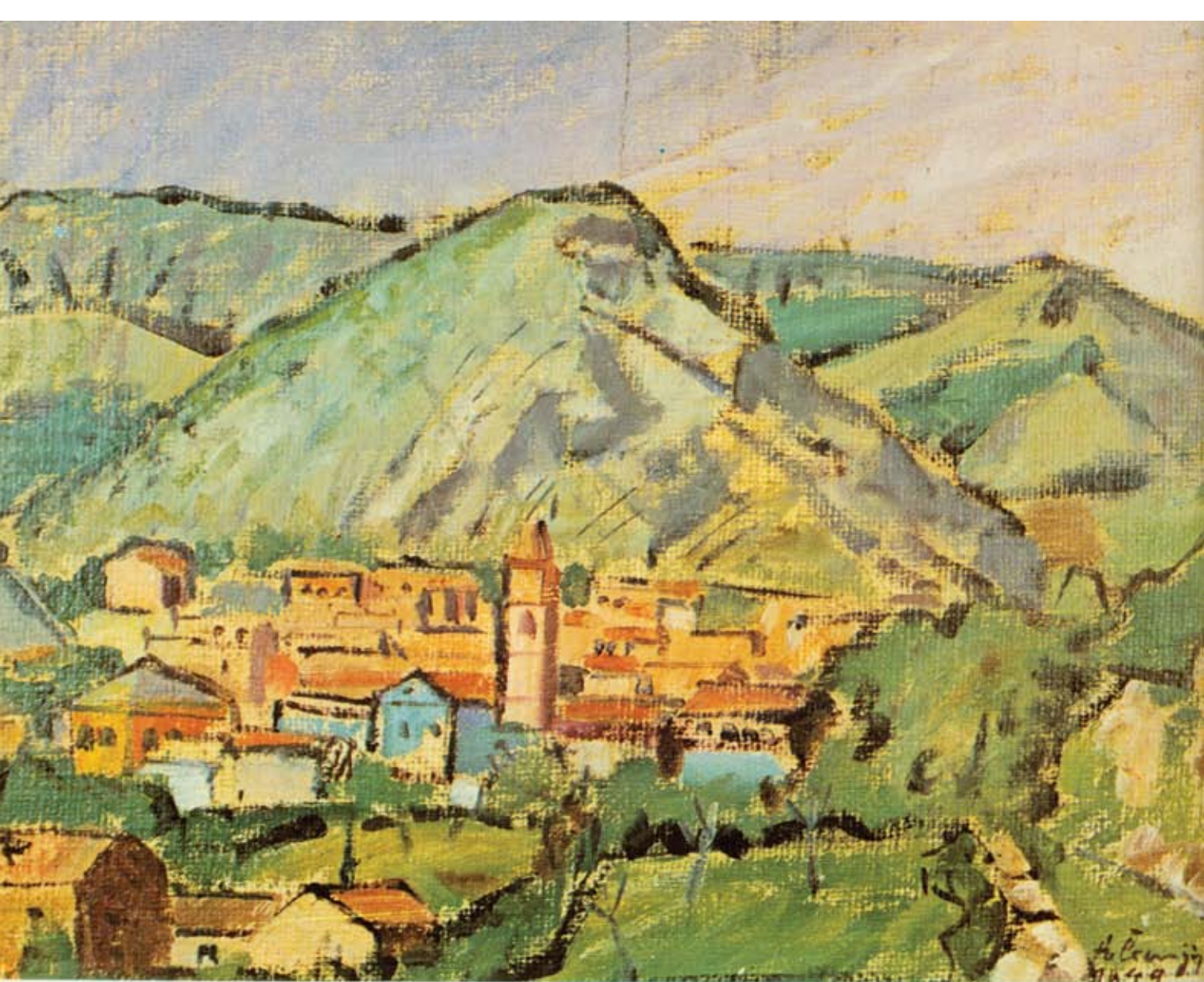






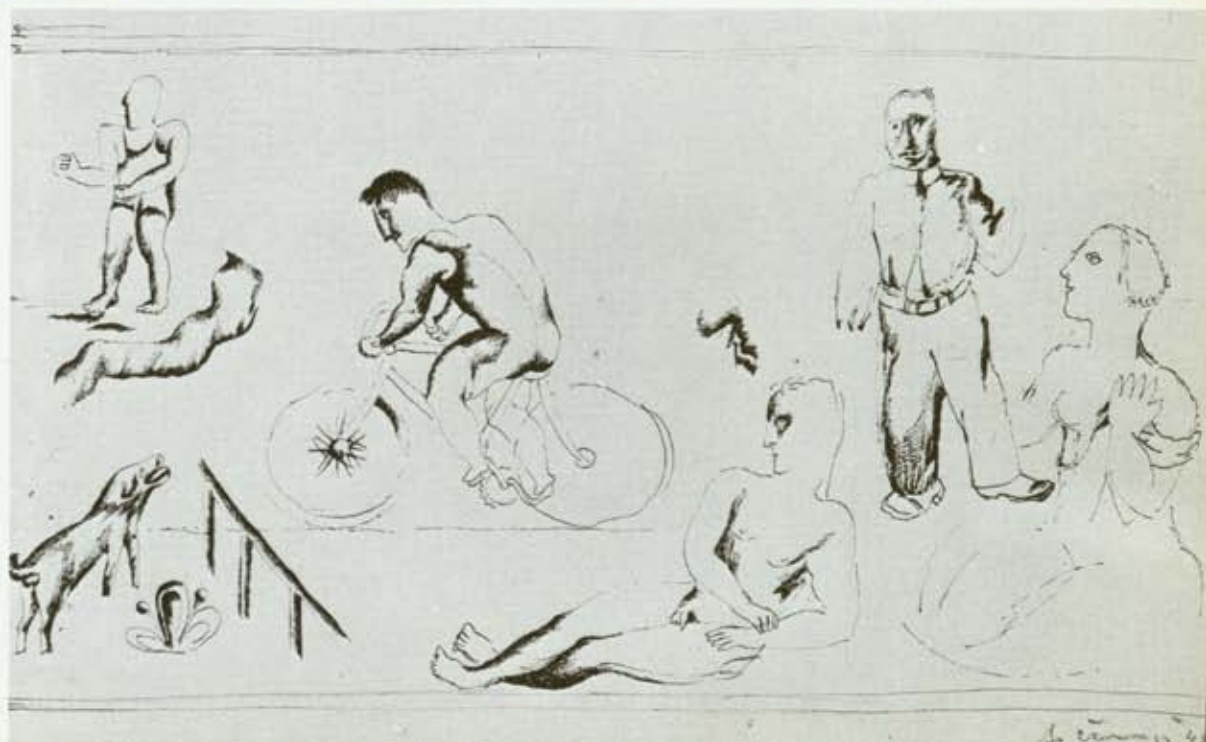




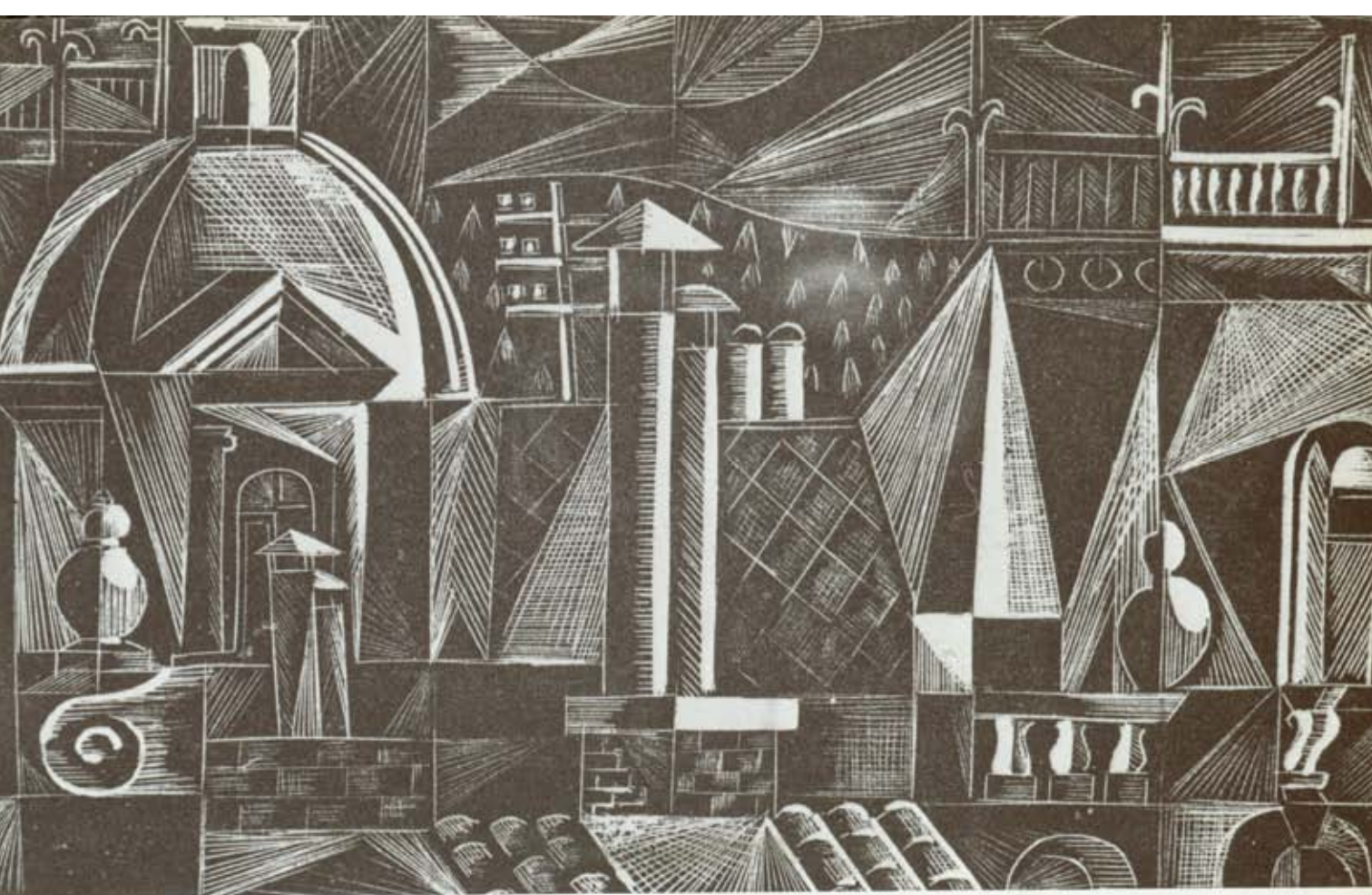




A. Cecconi

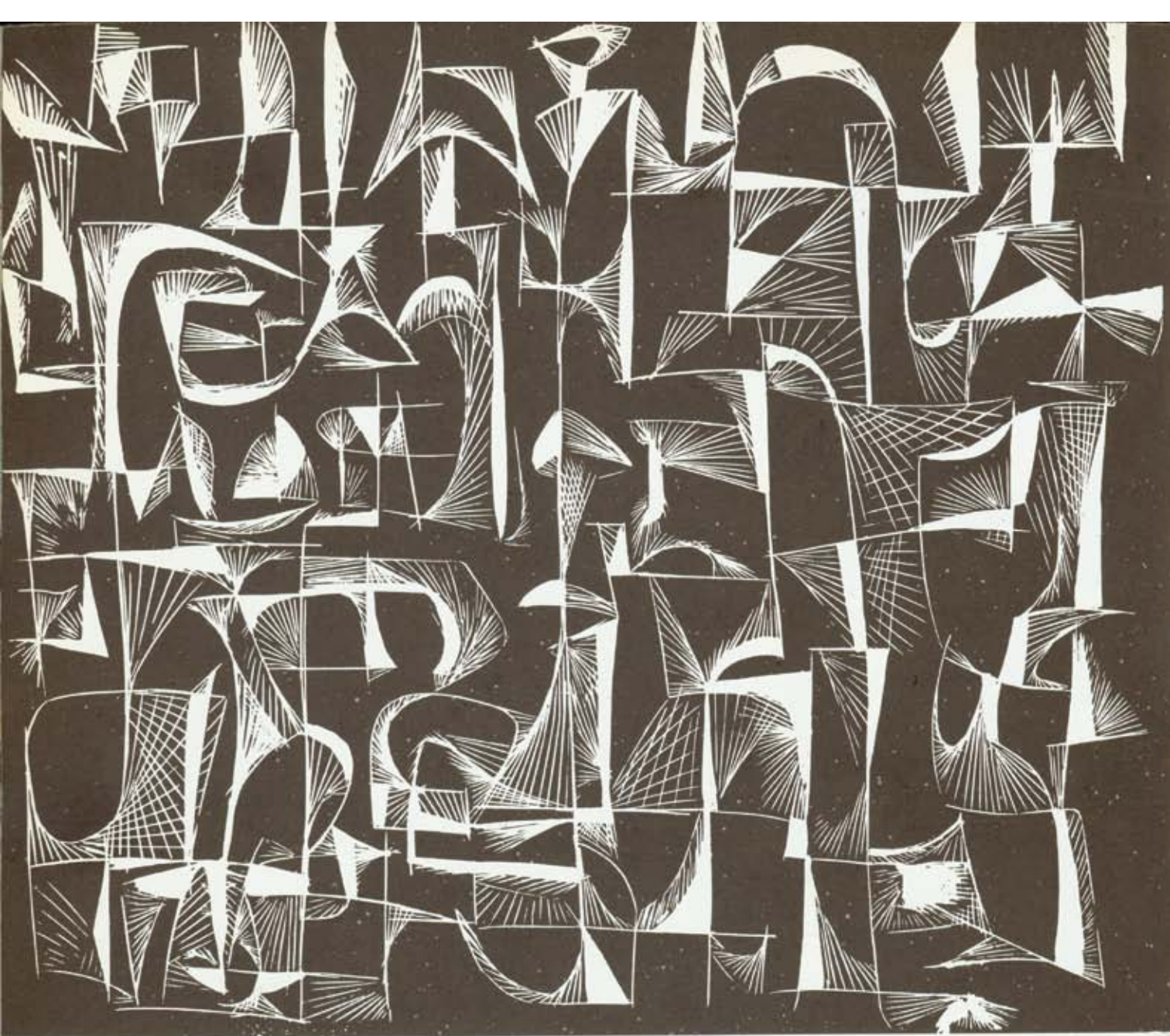








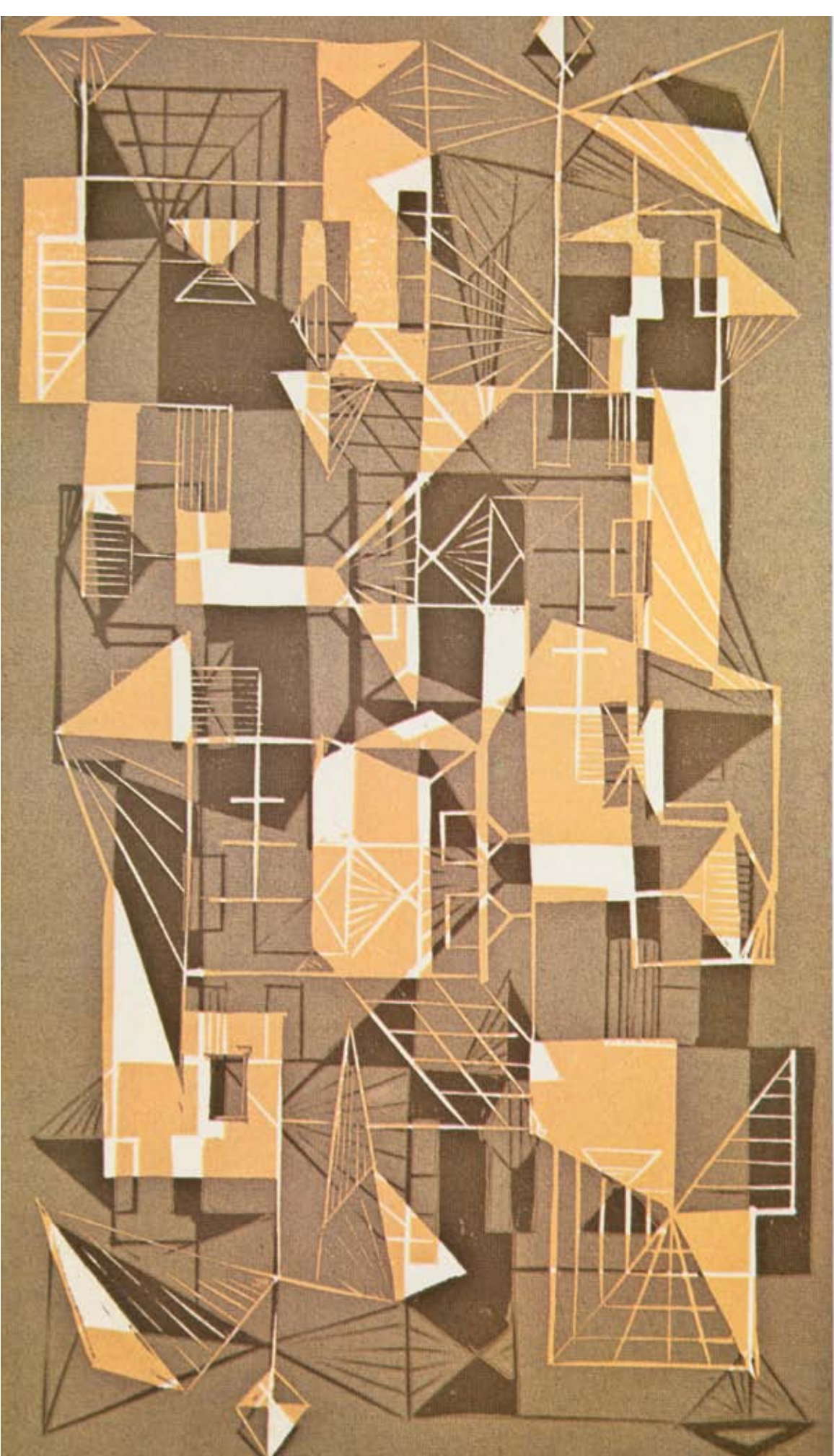


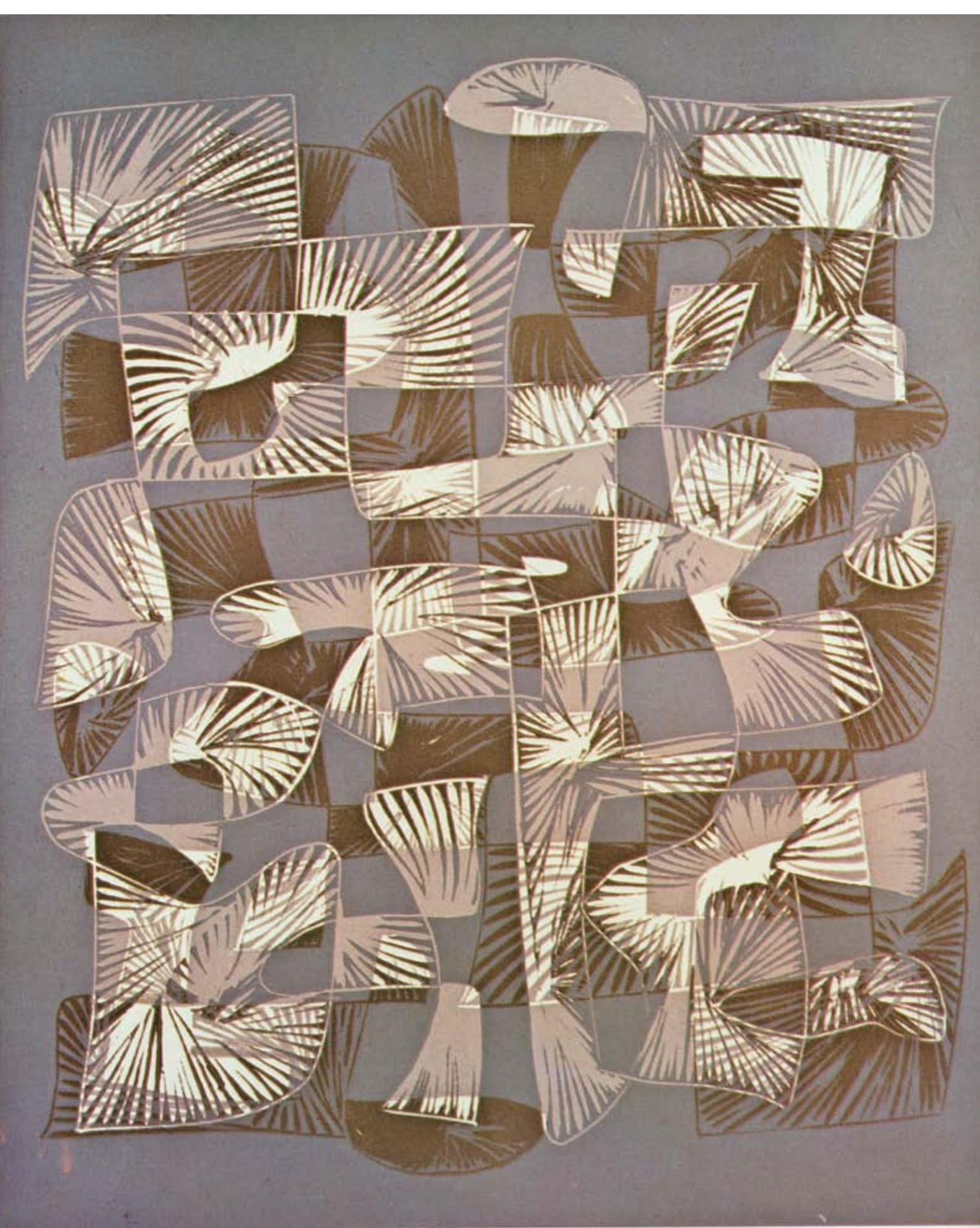




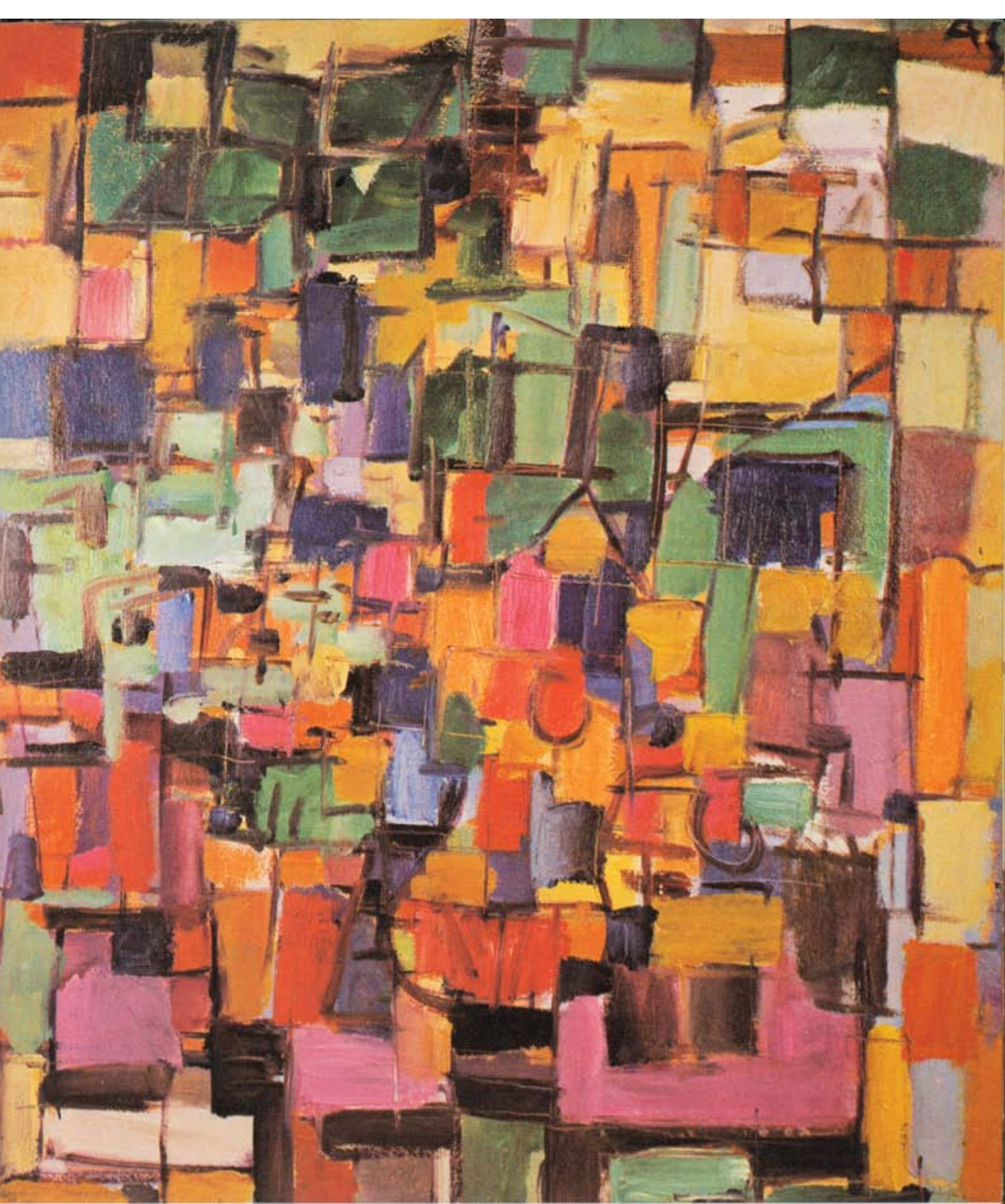


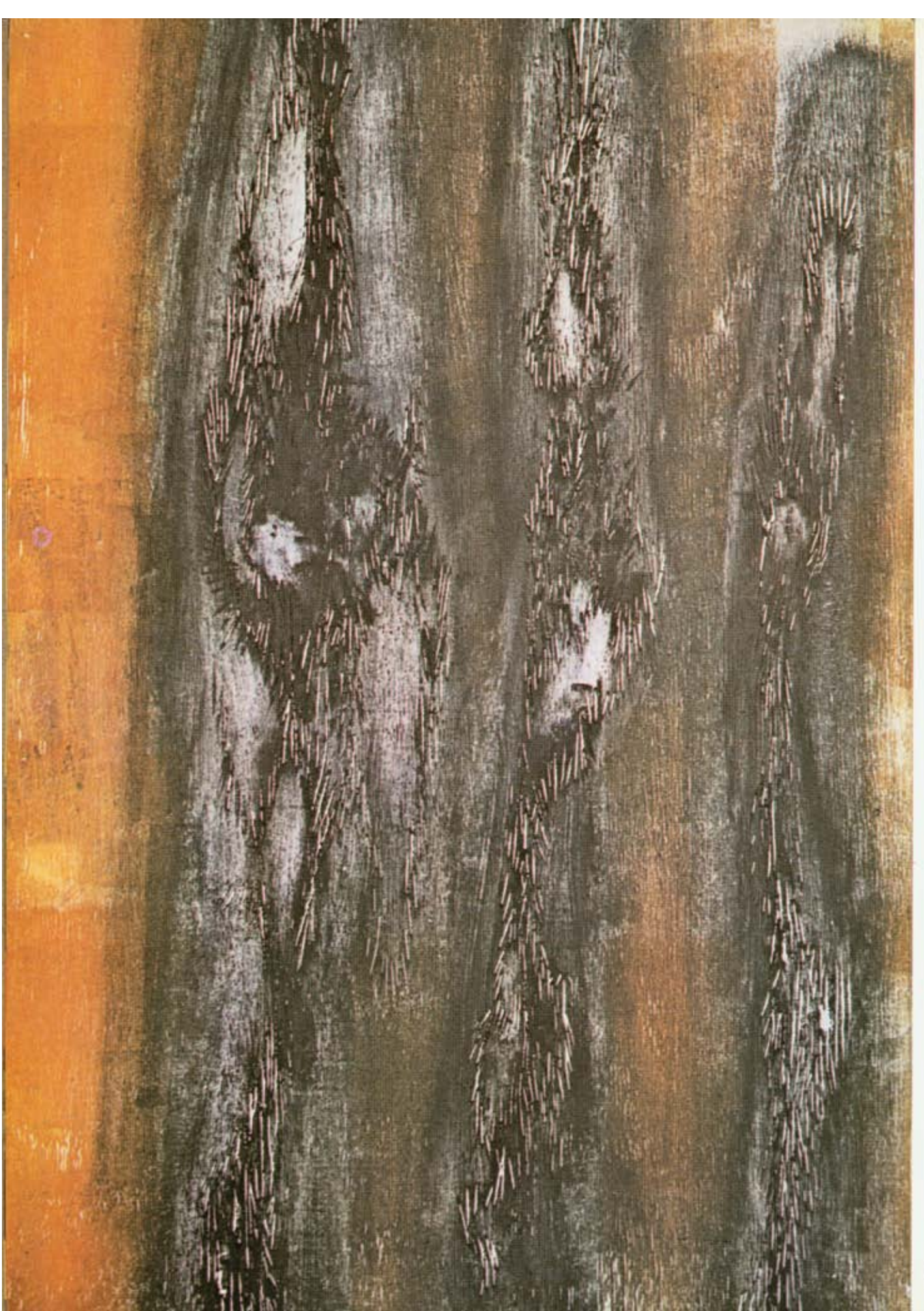


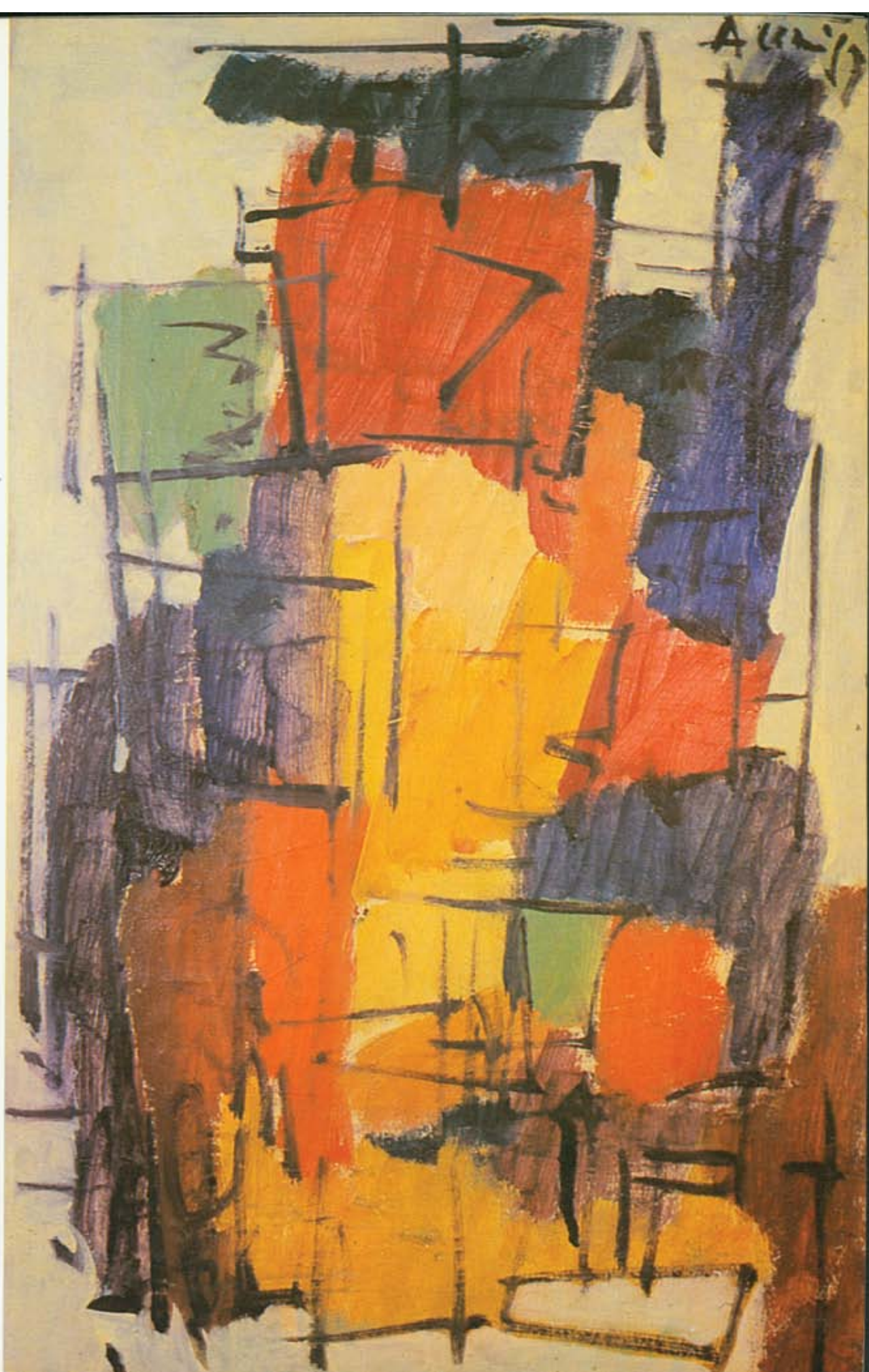






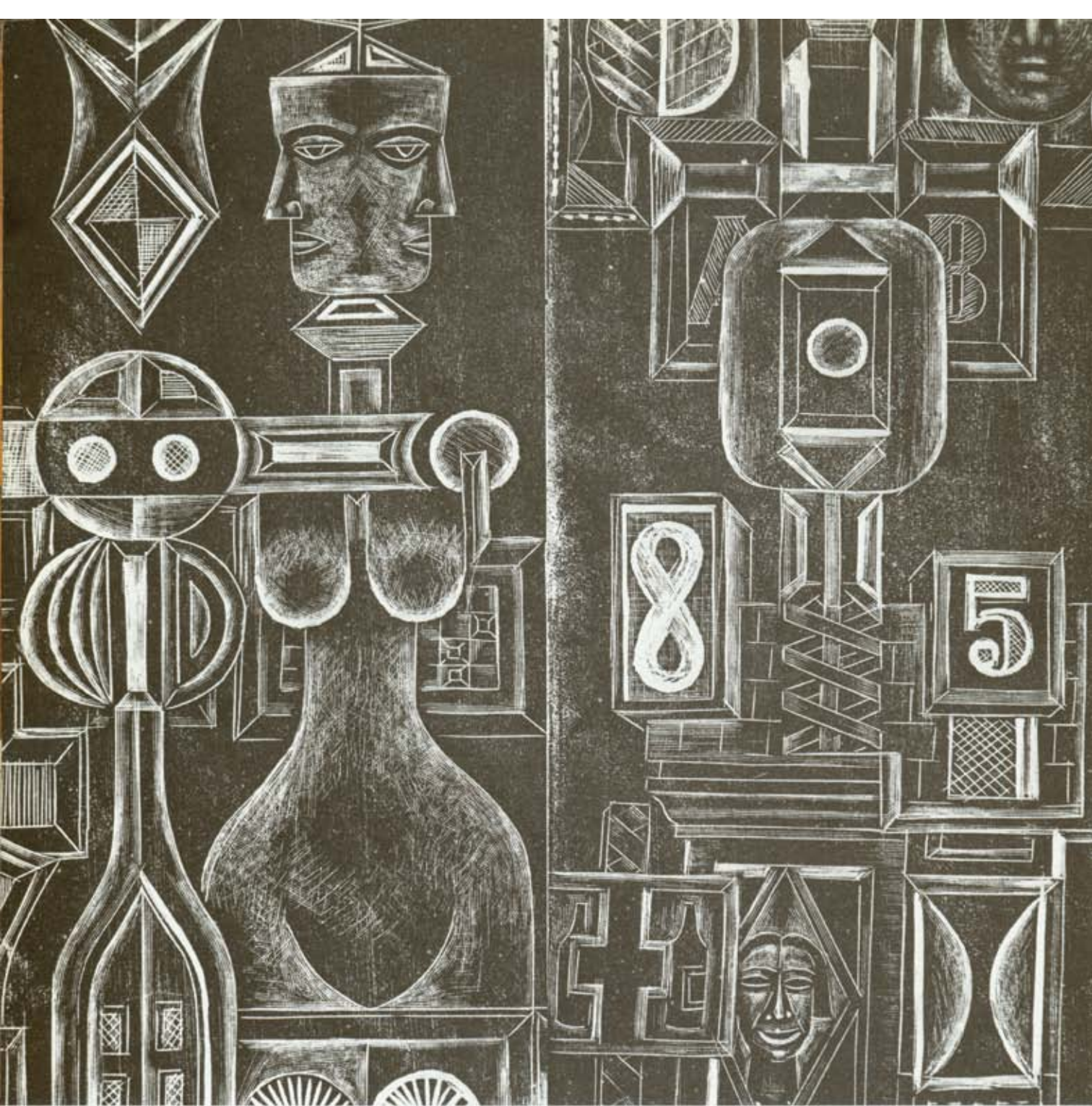


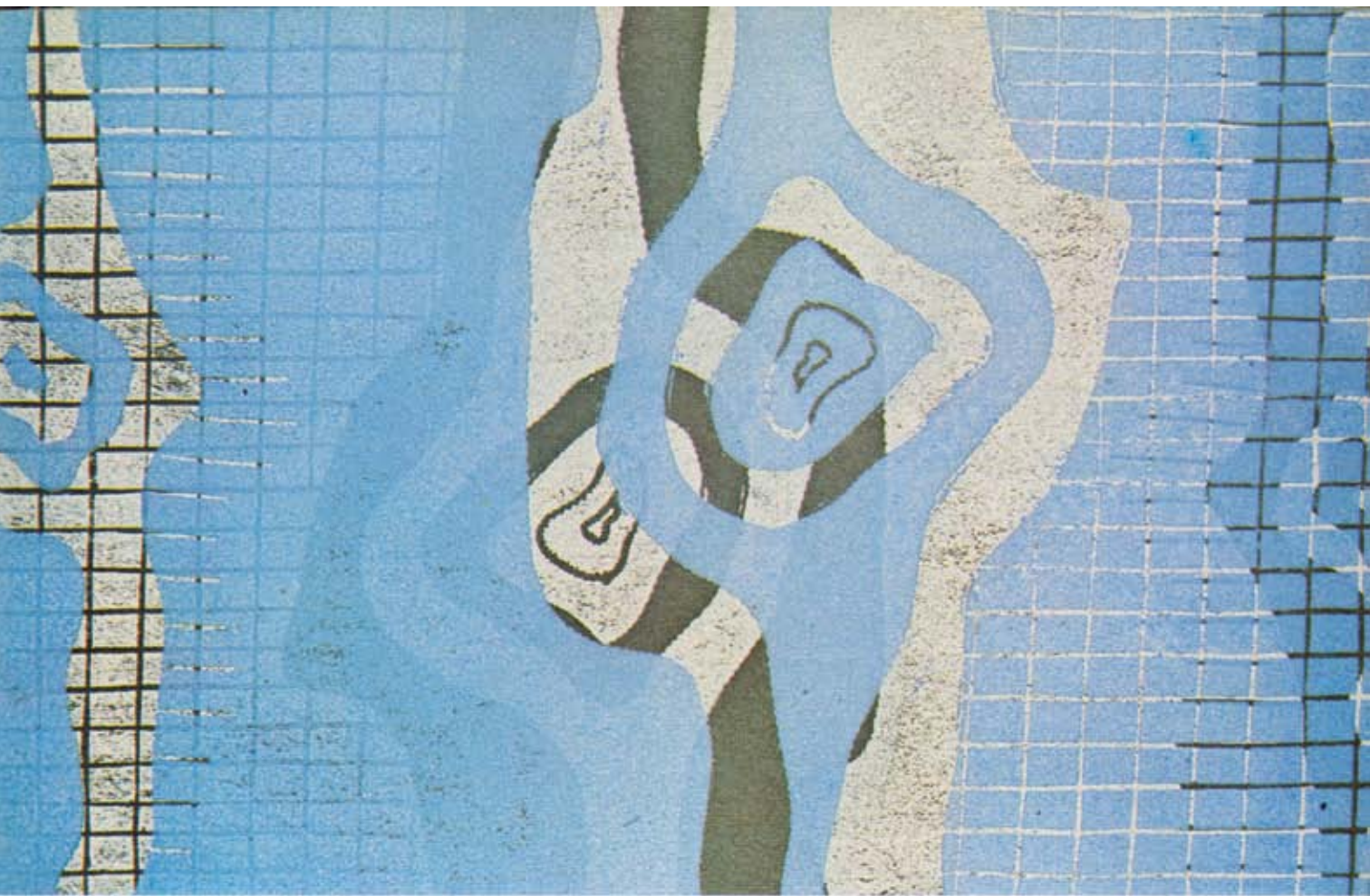


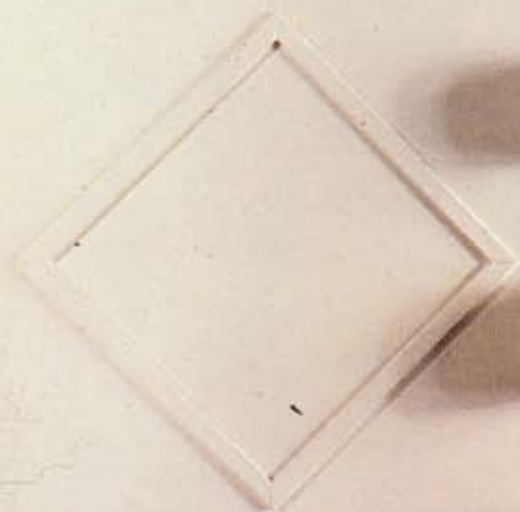
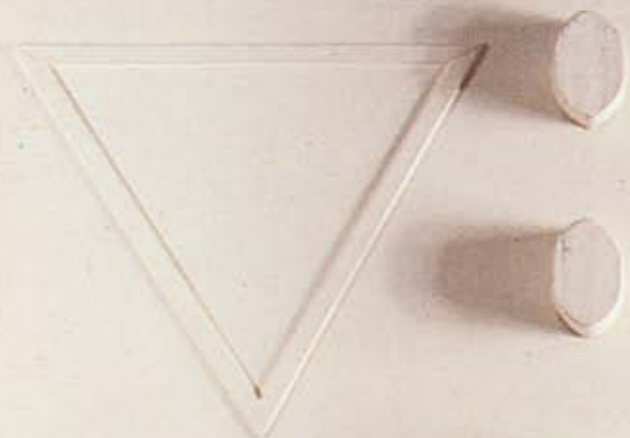


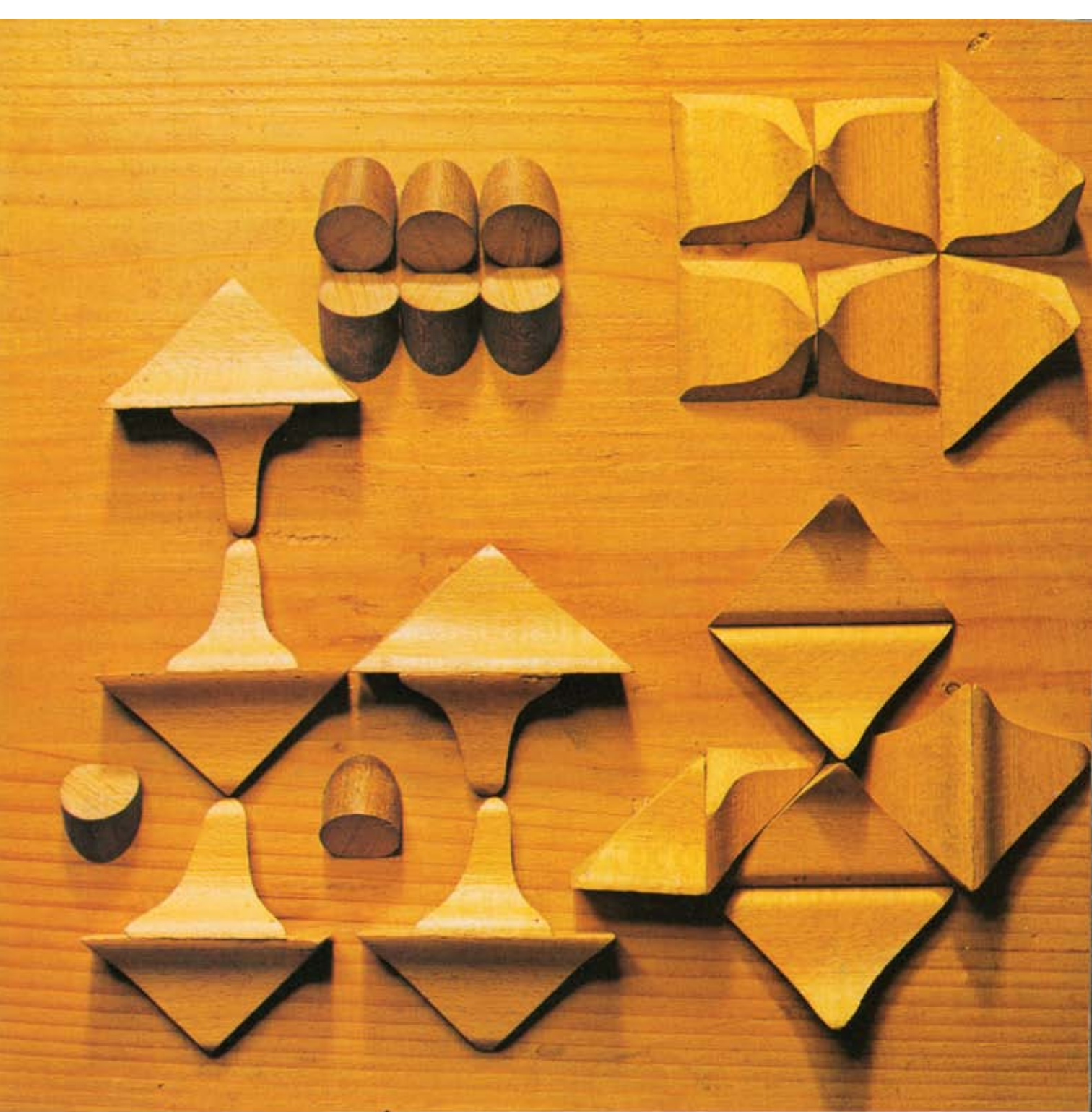






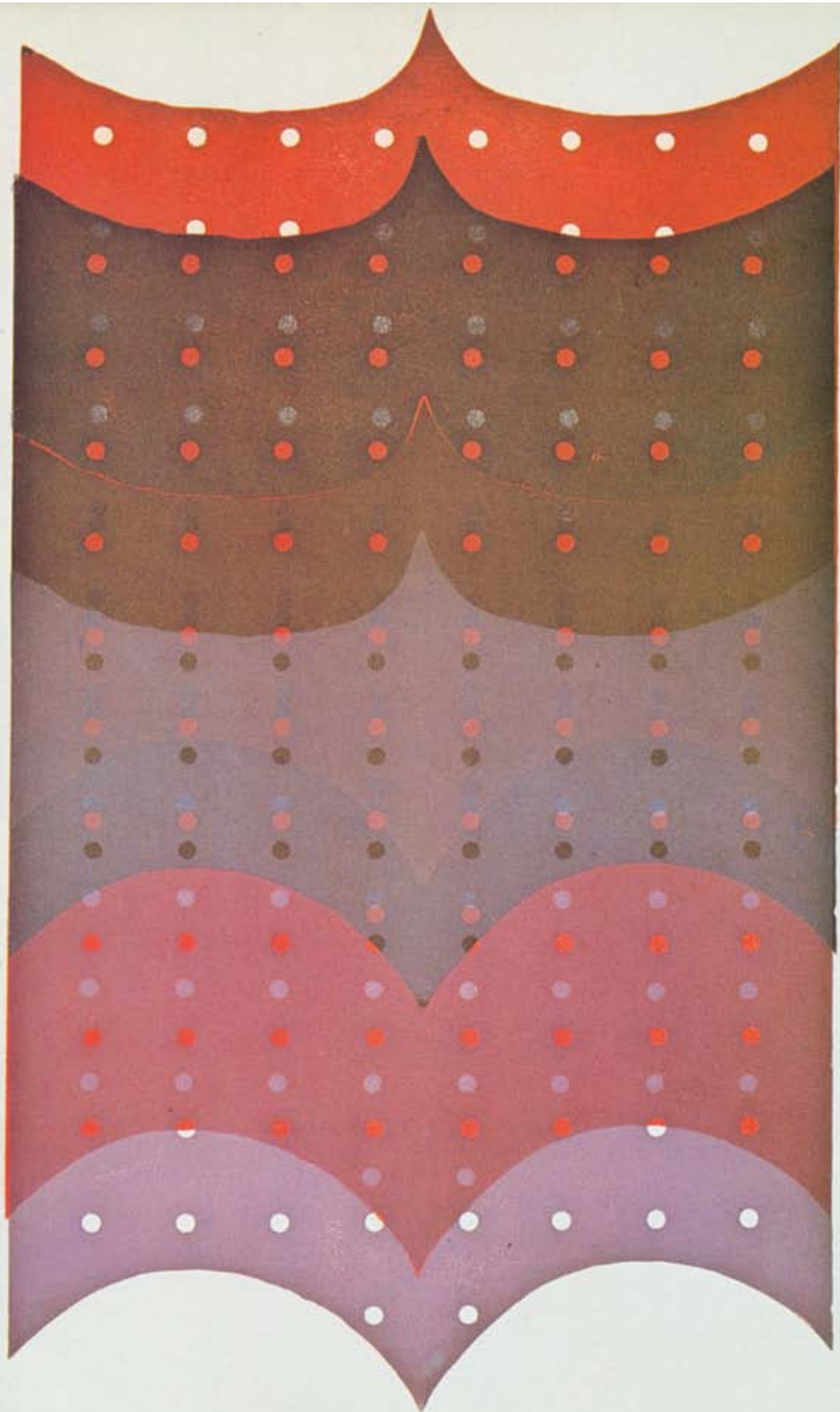


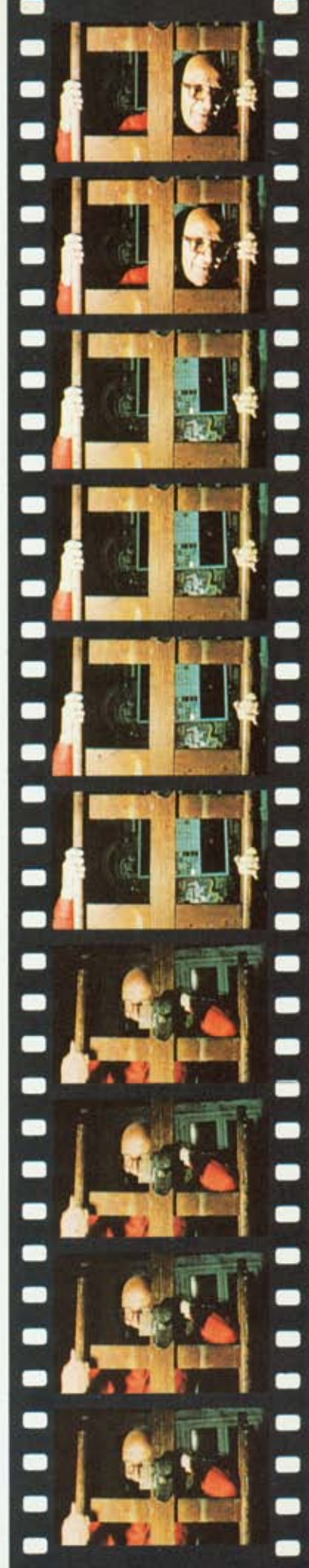
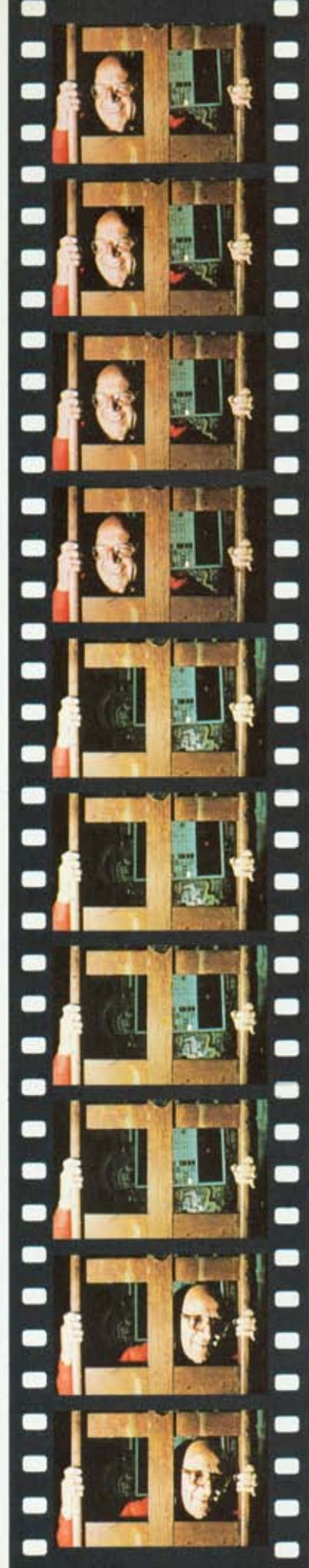




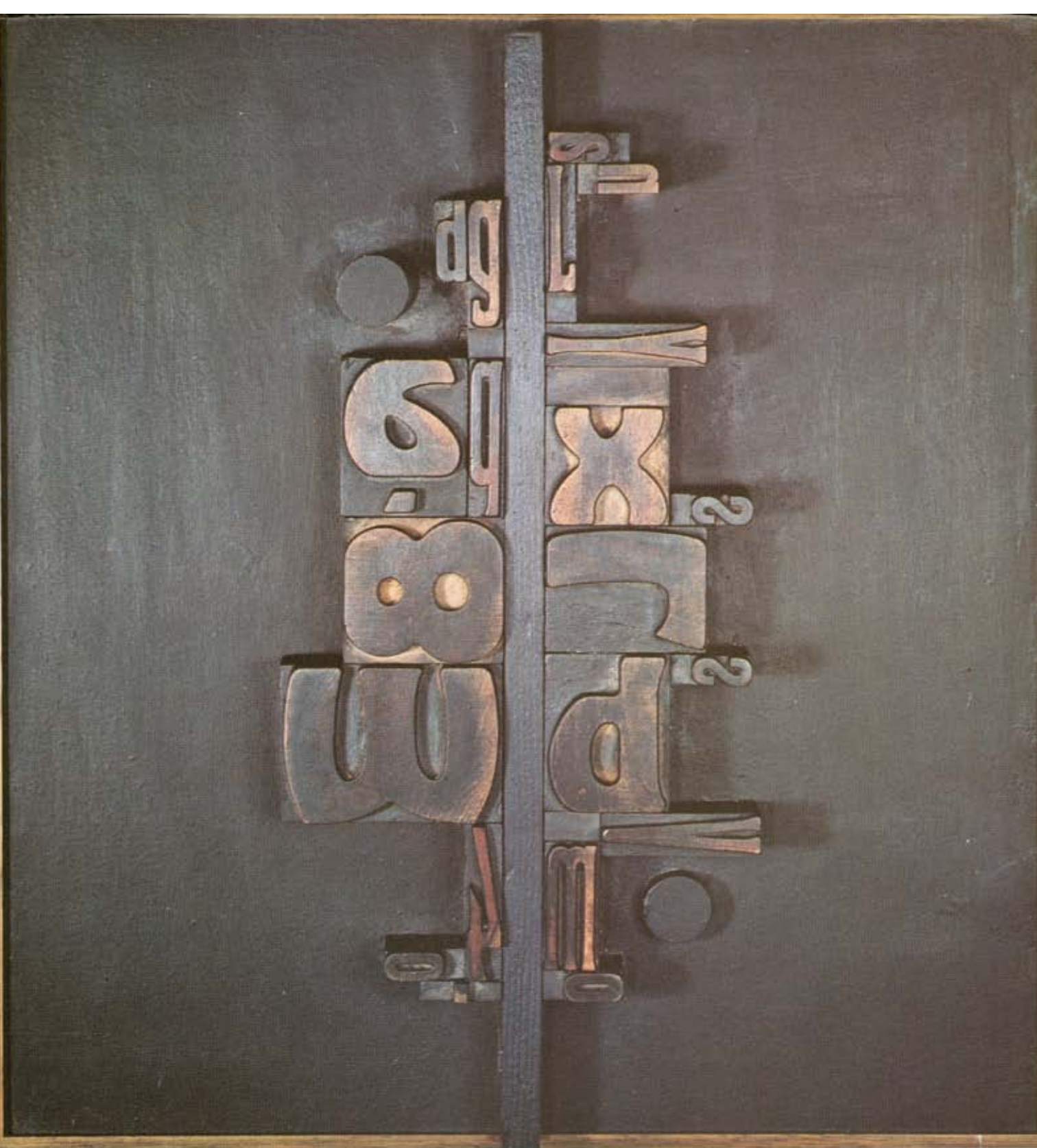














Cosa da
per

uscite da un

di

AC
GIL

una bellezza che ri
società tra

Finalmente gi
fra la te
i foggi
i un

si presenta in
DAISUI

critici della
La Moquette

una bellezza che ri
società tra

MY

Prada Fratello...
Il solo che la...
Ma, questo...
L'apertivo c...

MA

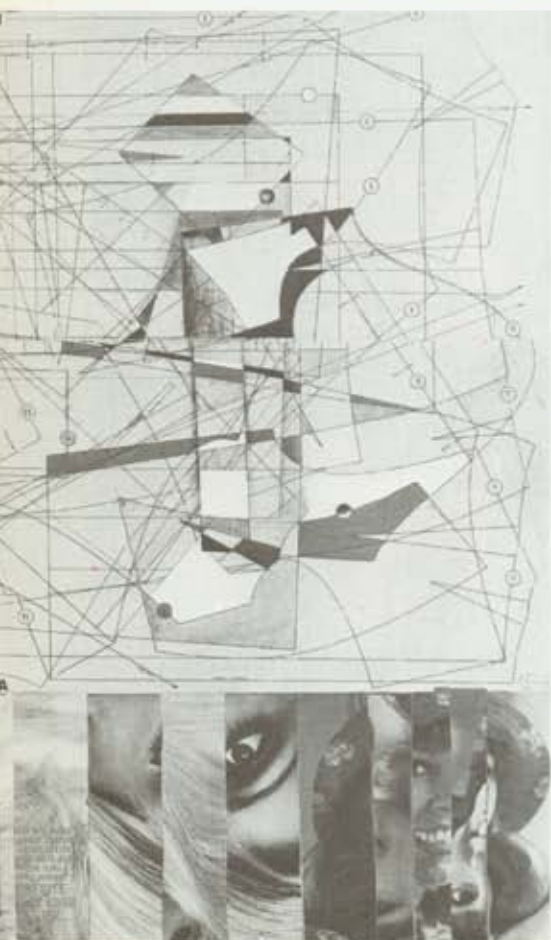
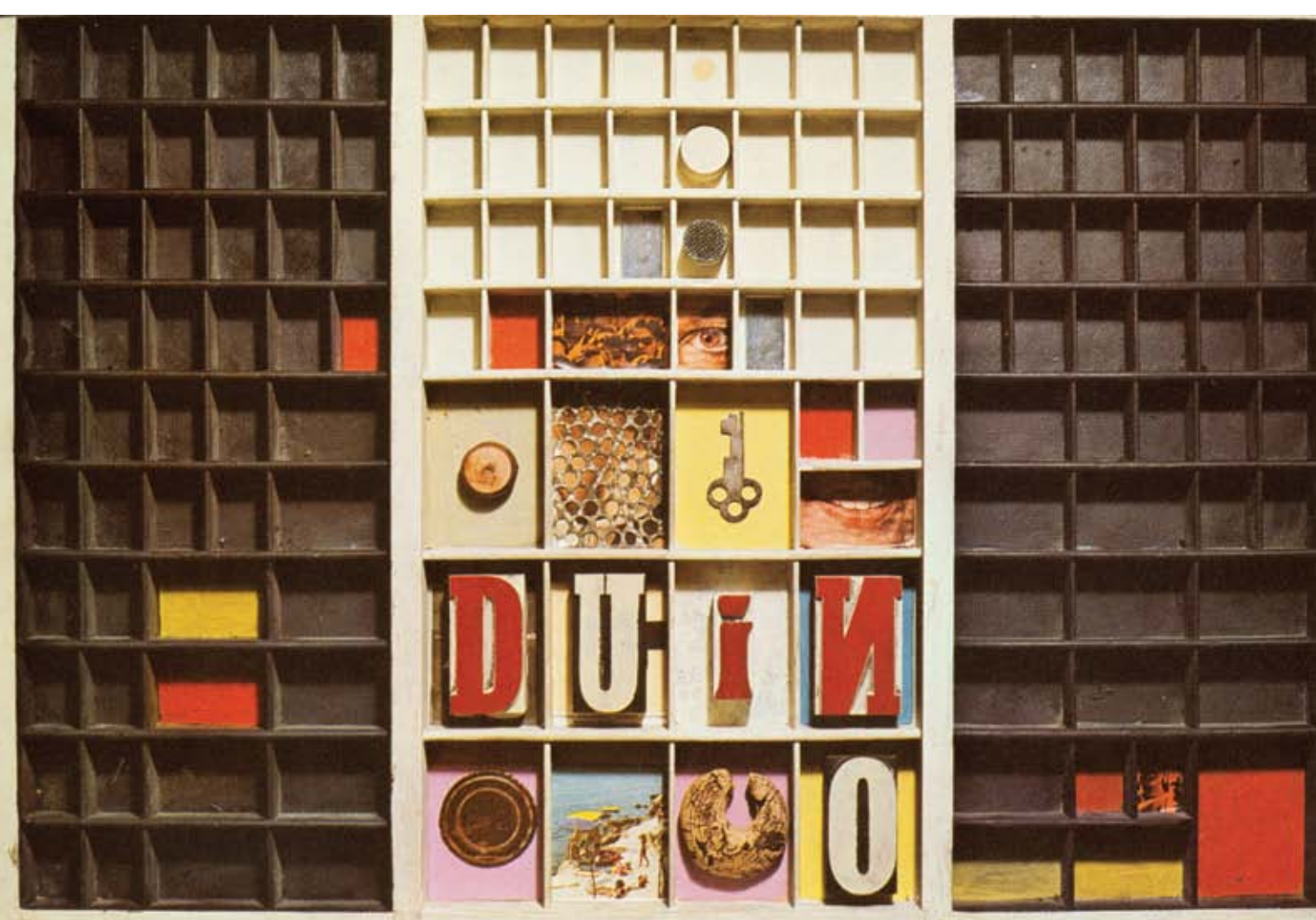
multi & w...

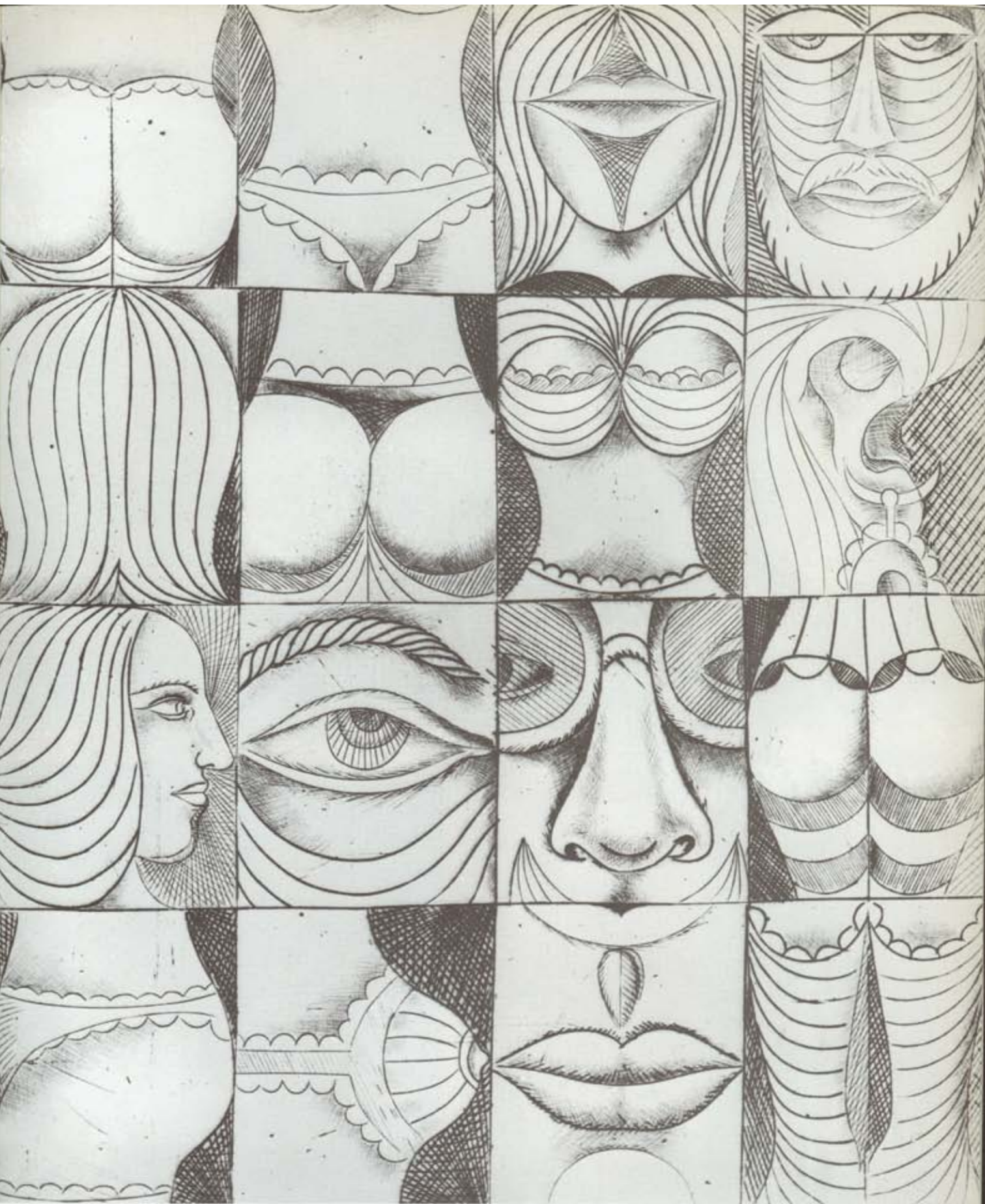
ROSSI

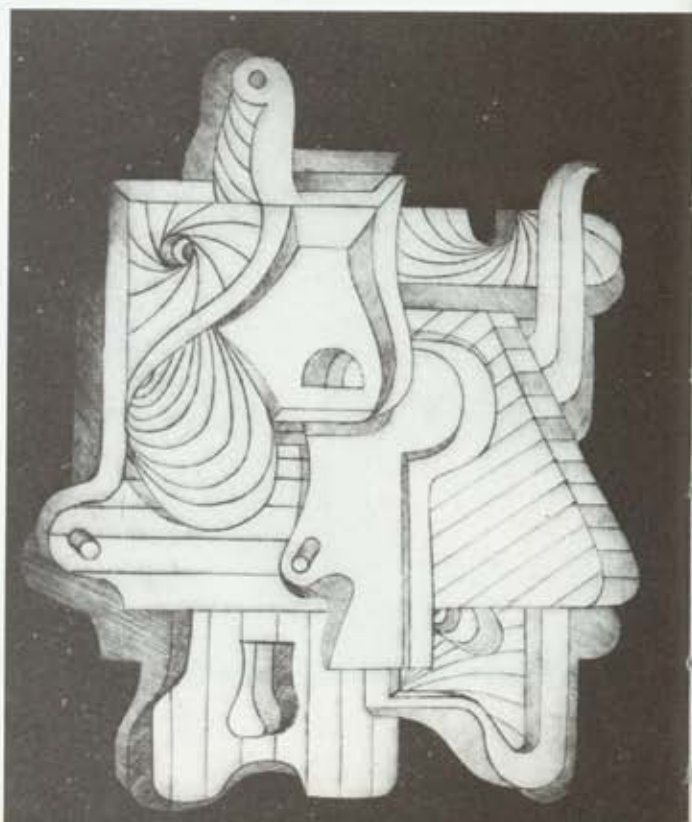
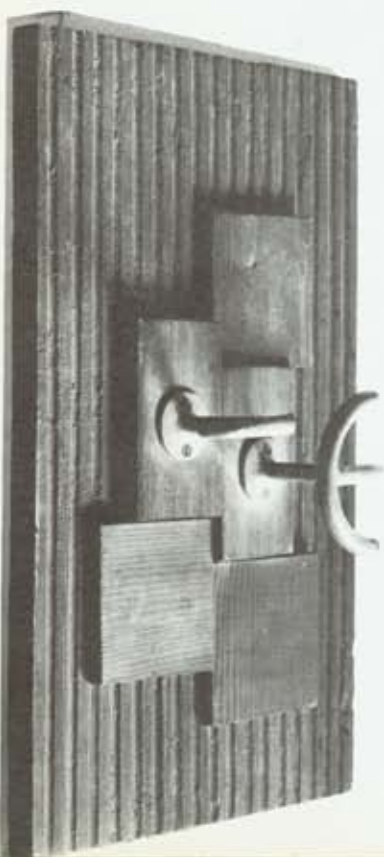
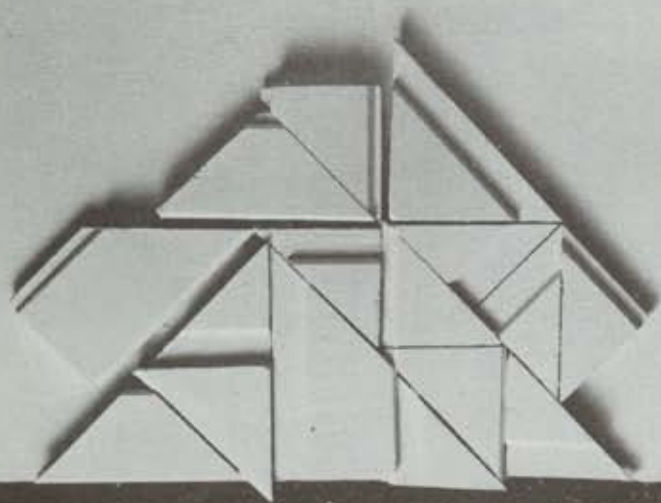
ROSSI

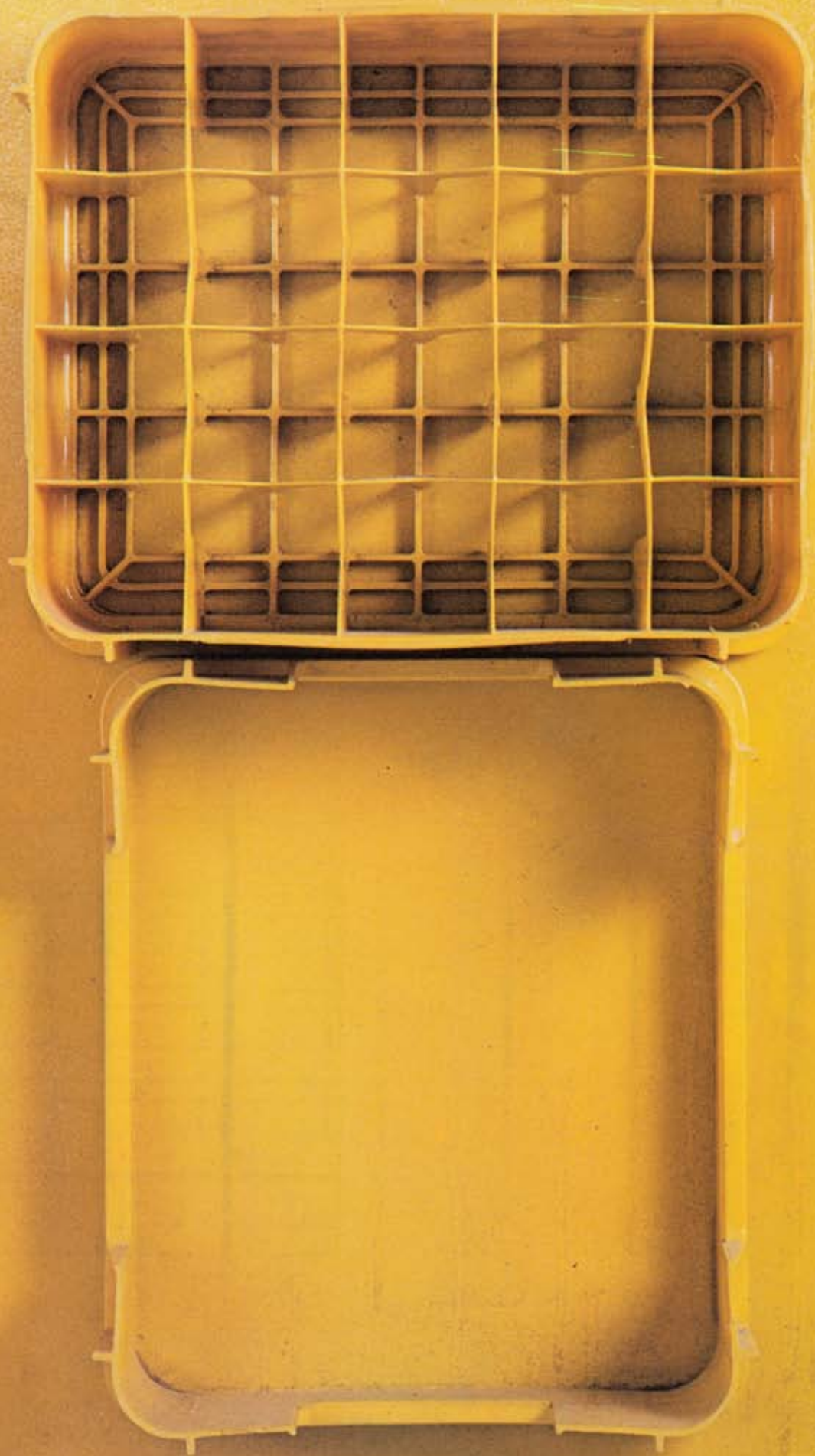














IMENSKO KAZALO

- ANTIČ Ivo 95, 99, 100
APOLLONIO Umbro 100
ARNIČ 40
AŽBE Anton 27
- BAMBIČ Milko 78, 86, 88, 90, 97, 99, 100
BALJEU Joost 97
BARTOL Vladimir 77, 95, 98, 99, 100
BASSIN Aleksander 100
BATELINO Angelo 64
BAVDAŽ Jurij 91
BECKER-GUNDAHL Karl 27
BERNIK Stane 15, 91, 97, 100
BIROLLA Gvidon 28
BUCIK Avgust 32, 70
- CANKAR Ivan 40
CANKAR Izidor 32, 33, 37, 97
CARÀ Carlo 59, 62
CARÀ Ugo 66
CARMELICH Giorgio 39, 45, 49, 52, 54,
CESAR Jože 79, 89
CHAPLIN Charlie 44, 46
CARLOTTE, Maria Th. Amalia, mehiška cesarica 22
CHIRICO Giorgio de 59, 62
- ČARGO Ivan 47, 56
ČEMAŽAR 65
ČERNIGOJ Cezar 49, 68, 72
ČERNIGOJ Jaroslav 38
ČERNIGOJ Karel (Karlo) 23, 48, 59, 62
ČERNIGOJ Maksimiljan 22, 61, 67, 68, 87
ČERNIGOJ Teo 61, 67, 68, 71, 87
ČOPIČ Jelisava (Špelca) 13, 97, 100
ČUK Marij 23, 97, 98, 100
- DAMINI 22, 23, 24
DELAČ Ferdinand (Ferdo) 16, 17, 40-43, 46, 47, 48, 50, 52,
54, 56, 57, 97, 98, 100
DELAČ Zdenka 46
DENEGRI Ješa 100
DOBIDA Karel 66, 99
DOESBURG Theo van 37, 61
DOLFI Emilio Mario 38, 39, 45
DUCHAMP Marcel 87, 88
DUFY Raoul 93
- EJZENŠTEJN Sergej M. 36, 46
- FEININGER Lyonel 28, 31
- GABO Naum 35
GARZAROLLI Matjaž 31, 58, 97
GATNIK Kostja 95
GIOSEFFI Decio 88
GERLANC Bogomil 58, 97, 98, 100
GORJUP Jože 69
GORŠE France 71, 98
GRABER Alfonz 26, 29
GRADNIK Alojz 28
GRAHOR Ivo 43
GRGIČ Marija (por. Černigoj) 22, 60
GROM Bogdan 78
GROPIUS Walther 31
GROSZ Georg 40
GRUDEN Igo 76
- GRUDEN Igor 90, 99
GSPAN Alfonz 41, 58, 97, 98, 100
- HANUŠ Jaro 64
HILLERBRANDT 27
HLAVATY Robert 78
- ITTEN Johannes 31
- JAKAC Božidar 24, 28
Jeglič Anton Bonaventura 34
JELAČIN 64
JELINČIČ Zorko 99
JENCKS Charles 98
JO KLEK (Josip Seissel) 95
- KANDINSKI Vasilij 27, 30, 31, 34
KLEE Paul 28
KOCJANČIČ Karlo 55, 98, 100
KOCMUR 42
KOGOJ Marij 50, 56, 57
KOS Franc Ksaver (Franček) 67, 98
KOS Gojmir Anton 71
KOSOVEL Franjo 61, 64, 68
KOSOVEL Karmela 26, 29, 34
KOSOVEL Srečko 29, 30, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 47,
95, 97, 98, 99
KOSOVEL Stano 97
KOŠIČ Milan 56
KRALJ France 26, 69
KRALJ Tone 26, 28, 47, 86
KRAVOS Marjan 90
KREČIČ Peter 31, 43, 63, 64, 97, 99, 100
KREFT Bratko 38, 43, 45
KREGAR Rado 42, 44, 46, 97
KREGAR Stane 65, 80, 85, 86
KRELJ Sebastijan 95
KUMAR Srečko 29
- LAH Zorko 42, 45, 51, 59, 61, 64, 68, 98
LANNES Mario 65
LAVRENČIČ Mario 55, 56, 60, 70
LE CORBUSIER (Charles-Eduard Jeanneret) 87
LEVIER Adolfo 27
LISICKI El (Lazar) 30, 31, 35, 36, 52
LOŽAR Rajko 63, 64
LUEDECKE Heinz 16, 17, 56, 97, 98, 100
LUKEŽIČ Avrelj 89
- MAGAJNA Bogomir 72, 98
MAKSIMILJAN Ferdinand Habsburški (mehiški cesar) 22
MALABOTTA Manlio 62, 63
MALEŠ Miha 62, 71
MALEVIČ Kazimir 31, 35
MARASSI E. 85
MARENZI 23
MARKUŠ Zoran 37, 97, 100
MARINETTI Filippo Tommaso 40
MARTELANC Vladimir 38, 49
MASCHERINI Marcello 68
MATISSE Henry 93
MAYER Ernest 66
MELIHAR Stane (S.M. Press) 16, 17, 38, 97, 100
MENAŠE Luc 100
MESAR Jože 41, 42, 45, 66, 97, 99
MESESNEL Janez 19, 20, 88, 97, 99, 100
MICIČ Branko (Vergil Poljanski) 95
MICIČ Ljubomir 43, 49, 50, 95, 98
MICHELANGELO Buonarroti 24
MOHOLY-NAGY Lazslo 30, 57

MOHORČ Pepca 40, 41, 45
MOLINARI 27
MONTENERO Giulio 100
MORAVEC Dušan 97, 98, 100
MUŠIČ Zoran 67, 68

NARDIN Julij 37
NONNI 58
NOVAK Leo 34
NÜRNBERG Willi 54, 59, 98, 100

OCVIRK Anton 20, 29, 30, 34, 43, 93, 97, 100
OMAHEN Janko 97
ONIČ Fran 38

PAHOR Boris 76, 97, 99, 100
PARIN Gino 27
PALČIČ Klavdij 90
PEVSNER Antoine 35
PICASSO Pablo 87, 93
PILON Veno 27, 40, 43, 45, 49, 56, 78, 79, 98, 99
PIRANDELLO Luigi 46
PIRJEVEC Dušan 95
PLEČNIK Jože 38, 50
PODHEKA Boris 20, 88, 89, 90, 93, 97, 99, 100
POGAČNIK Bogdan 82, 99
POLJAK Ivan 45, 51, 98
POP 27
PREMRU Vladimir 38
PULITZER-FINALY Gustav 58, 59, 61, 64, 98

RAFFAELLO Santi 24
RAVNIKAR Vojteh 31, 58, 97
RAY Man 63
HEGGENTE Tullio 100
REISNER Jožef 43, 45
RIBIČIČ Josip 26, 27, 28
ROSSETTI Gabriele 22
ROTER Doroteja (Por. Černigoj) 41, 55, 56
RUDEŽ 23

SAKSIDA Rudolf 78, 89
SANGIGLIO Tino 100
SCHLEMMER Oskar 31
SEVER Ivan 43
SMOLE Emil 19, 97, 100
SPACAL Lojze 61, 76, 78, 79, 81, 89
SPAZZAPAN Lojze 81
SPINČIČ Ivo 35, 37, 41, 64, 65, 69, 98
STELE France 18, 23, 47, 78, 79, 97, 98, 99, 100
STEPANČIČ Edvard 17, 45, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 57, 98
STERLE Fran 43
STRENAR Maks 68, 70
SVETOKRIŠKI Janez 95

ŠALAMUN Tomaž 95
ŠANTEL Saša 32, 42, 43
ŠENK Jože 41, 42, 97
ŠIJANEC Fran 18, 67, 84, 85, 97, 98, 99, 100
ŠIROK Albert 17, 29, 45, 59, 97, 98, 100
ŠIROK Karel 28, 29
ŠKERL Silvester 43, 98, 100
ŠTRUKELJ Rado 89
ŠUMI Nace 95, 99

TAIROV Aleksander 40
TATLIN Vladimir 35, 36, 57
TRATNIK Fran 40

VALES Alfonz 42
VAVPOTIČ Ivan 57
VECCHIET Franko 90
VERUDA Umberto 27
VESNIN Aleksander 57
VESNIN Viktor 57
VLAH Josip 42, 45, 49, 52, 53
VODNIK Anton 34
VOLK Franko 90
VRIŠER Sergej 82, 84, 99, 100
VURNIK Ivan 50

WALDEN Herwarth 16, 42, 50, 56
WINCKELMANN Johann Joachim 22
WOSTRY Carlo 27

ZADNIKAR Marjan 100
ZLOBEC Marjan 100
ZAJEC Edvard 20, 90, 93, 97, 99, 100
ŽOIS Žiga 95

ŽERJAL Aljoša 88, 89
ŽNIDARČIČ Ivan 42

SPLOŠNO KAZALO

Uvod	8
Povzetek v angleščini	8-20
Povzetek v italijanščini	9-21
1898/1916	22
1916/1924	24
1924/1929	32
1929/1945	58
1945/1978	72
Opombe	97
Pomembnejša literatura	100
Slikovne priloge	103-184
Imensko kazalo	186

Peter Krečič
AVGUST ČERNIGOJ
monografija

Založilo in izdalo
ZALOŽNIŠTVO TRŽAŠKEGA TISKA

Urednik Marko Kravos

Prevod v italijanščino Tullio Reggente

Prevod v angleščino Edvard Zajec

Fotografije: Janko Furlan, Peter Krečič, Stane Bernik

Grafična oprema Graficenter, Trst,
pod vodstvom Klavdija Palčiča

Tiskala tiskarna Del Bianco, Videm

Trst 1980

