



UDK 7.037(497.1)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/122-140

## Povzetek

Članek analizira decentralizacijo evropskega avantgardnega kanona z osredotočanjem na jugoslovansko avantgardo, ki jo predstavi kot policentrično in rizomatsko omrežje umetniških praks. Predstavljeni so transnacionalni in omrežni pristopi ter interdisciplinarni metodološki okvir, ki so prispevali k preoblikovanju razumevanja avantgardnih gibanj. Osrednja pozornost je namenjena ključnim konceptom in teorijam, ki podpirajo rizomatski pristop k raziskovanju avantgarde, pri čemer se teoretska izhodišča osvetljujejo skozi primere jugoslovanskega dadaizma, zenitizma in konstruktivizma. Posebej sta izpostavljena koncepta »barbarogenija« in »balkanizacije Evrope« kot strategiji subverzije imperialnih diskurzov, ki ju primerjamo z likom »kanibala« latinskoameriškega avantgardista Oswalda de Andradeja. Članek zagovarja transnacionalno branje marginalnih avantgard, ki razkriva globalne mreže odpora proti zahodnocentričnim narativom modernosti. S prikazom jugoslovanske avantgarde kot dinamičnega omrežja in z utemeljevanjem omrežnega pristopa članek prispeva k razširjanju razumevanja avantgarde onkraj zahodnocentrične perspektive ter odpira prostor za nadaljnje raziskave marginaliziranih ali manjšinskih umetniških praks, kar pluralizira podobo evropske modernosti.

---

**Ključne besede:** zgodovinska avantgarda, jugoslovanska avantgarda, rizomatski fenomen, omrežni pristop, horizontalna zgodovina umetnosti

---

Dr. **Kristina Pranjić** je izredna profesorica na Fakulteti za humanistiko in Raziskovalnem centru za humanistiko Univerze v Novi Gorici. V svojem raziskovalnem delu se osredotoča na umetniške izraze evropske avantgarde in sodobne intermedijske umetniške prakse ter alternativne epistemologije avantgardne umetnosti in njihove družbene učinke. Je avtorica knjige *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada* (Založba Sophia, 2024).

kristina.pranjic@ung.si

# Decentralizacija evropskega avantgardizma in omrežje jugoslovanske avantgarde

---

Kristina Pranjić

Fakulteta za humanistiko, Raziskovalni center za humanistiko, Univerza v Novi Gorici

---

## 1. Uvod

Raziskave na področju zgodovine in teorije avantgarde so v zadnjih letih veliko prispevale k decentralizaciji kanona evropske avantgarde in univerzalnega narativa modernosti (Ørum; Bäckström in Hjartarson; Tiampo; Harding in Rouse).<sup>1</sup> Tako v ospredje stopajo avantgardni pojavi onkraj Zahoda oziroma uveljavljenih umetniških centrov, pa tudi onkraj osrednjih predstavnikov - avantgardistov, ki so bili do pred kratkim skoraj izključno moškega spola. Za periferne dele Evrope in umetnice - avantgardistke je sicer veljalo, da so proizvedli nekaj aktivnosti in del, a da ta niso imela izvirnega značaja ali večjega vpliva, kar kaže na substancialistično mišljenje o avantgardi kot proizvodnji umetniških artefaktov.

Natančnejša analiza namreč pokaže ravno nasprotno – da gre za bistvene dele avantgardističnih gibanj. Še več – nekatera zapostavljena, obrobna območja, kot je recimo vzhodno- in srednjeevropski prostor, so namreč tista, kjer se zares pokaže radikalnost avantgardnih praks (Božić Blanuša; Mansbach 7). Več raziskav je dopolnilo tudi uveljavljeno mnenje, da je dadaizem, ena najradikalnejših avantgardnih umetniških praks, predvsem zahodnoevropski pojav velikih kulturnih središč, ter poudarilo pomembnost vzhodno- in srednjeevropskega dadaizma (Botar; Sandqvist; Foster). O novem opredeljevanju periferije in središča ter ustvarjanju novih alternativnih zemljevidov z vidika srednjeevropske avantgarde je na primerih dela Avgusta Černigoja in Ferda Delaka ter retroavantgardnega kolektiva Neue Slowenische Kunst pisal Tomaž Toporišič. Kljub številnim novim raziskavam in objavam na področju avantgarde pa ostaja dejstvo, da so fenomeni iz Vzhodne in Srednje Evrope še vedno nezadostno zastopani.

V članku bomo predstavili avantgardo v kontekstu transnacionalnega in omrežnega pristopa ter zasnovi interdisciplinarnega metodološkega pogleda, ki je prispeval

---

<sup>1</sup> Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Historične interpretacije 20. stoletja (P6-0347), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

k decentralizaciji avantgardnega kanona. Osredotočili se bomo na nekaj ključnih konceptov in teorij, ki podpirajo rizomatski pristop k raziskovanju avantgarde. Teoretsko zasnovo bomo osvetlili prek konkretnih manifestacij na primerih jugoslovanske avantgarde – tako dadaizma, zenitizma kot konstruktivizma. Cilj tovrstnega teoretskega utemeljevanja omrežnega pristopa in prikaza jugoslovanske avantgarde kot dinamičnega omrežja je razširiti razumevanje avantgarde onkraj zahodnocentričnega pogleda in odpreti možnost za nadaljnje raziskave marginaliziranih ali manjšinskih umetniških praks, kar bo prispevalo tudi k bolj kompleksni in pluralni podobi evropske modernosti.

## 2. Kanon evropske avantgarde in neenakomeren razvoj

Marginalizacija pojavov na evropski periferiji ali polperiferiji se poleg zmanjševanja pomena zaradi kvantitete ali kratkotrajnosti teh fenomenov opravičuje tudi z njenim kulturnim in ekonomskim zaostankom v nasprotju z naprednimi gospodarskimi središči, ki so prepoznani kot kraji radikalnih inovacij. Periferija je tako zaznamovana s posnemanjem in sekundarnim privzemanjem, s katerim poskuša »dohiteti« novosti središča. Takšne predstave literarne in umetnostne zgodovine v primeru avantgarde kažejo na dejstvo, da tradicionalni kanon misli avantgardo kot v času in prostoru linearen pojav. Avantgarda je v tem primeru umetniška dejavnost, ki mora za upravičenost svojega obstoja ustvariti zadostno število umetniških predmetov ali privrženecv, da lahko prestane preizkus časa. Prav tako implicira, da avantgardo poganjajo predvsem kulturno in gospodarsko dominantne regije.

Na osnovi takšnega razumevanja umetniškega in literarnega razvoja, ki je v večini primerov izhajalo iz središča moči, je tudi za medvojno jugoslovansko avantgardo napačno veljalo, da gre za manjše in nepovezane pojave brez enovitega programa, ki so se zgolj odzivali na velike dogodke zahodnoevropske kulture. Slednja je tako predstavljala osrednji vir primarnih zgledov, za katerega velja originalnost in povezanost, jasna linearna zgodba, podprta z letnicami in kraji dogodkov ter dovoljšnim številom sledilcev in reprezentativnih vizualnih in literarnih del, ki so sledila določenemu stilu. Za pojave s periferije pa je bilo sprejeto mnenje, da gre za naključne in stihijske pojave ali namerno posnemanje, ki nima kanonične vrednosti, ampak zgolj priča o stikih in pretoku idej iz središča ter želji lokalnih kultur, da bi dohitele Zahod. O tem, da so teoretiki sprejeli to načelno nepovezanost ter diskontinuiteto avantgarde in njene zgodovine v Srednji ter Vzhodni Evropi kot eno od njenih določujočih karakteristik, pričajo naslovi monografij, ki govorijo o kratkotrajnih pojavih ali »bliskih« tovrstnih literarnih in umetniških praks v 20. stoletju, obdobja avantgard na območju Vzhodne in Srednje Evrope pa so označena

kot »leta nereda« ali »nemogoče zgodovine«. <sup>2</sup> Takšno stališče nakazuje na morebiti nehote sprejeto mnenje, da so bila evropska avantgardna gibanja na Zahodu linearna, kontinuirana in progresivna v času. Podobi evolucijskega napredovanja Zahoda stoji nasproti zgodovinski razvoj jugoslovanske avantgarde in Jugoslavije nasploh; obe se kažeta kot fenomena, ki sta bila nenehno v procesu sprememb, njun kulturni in politični razvoj pa v trajni krizi, saj »ni linearnega razvoja, ampak katastrofalni modeli, ki se prepletajo brez kronološkega zgodovinskega smisla evolucije modernizma« (Šuvaković, »Kontekstualni« 117; Šuvaković, »Impossible« 12).

Ravno nelinearnost, nehierarhičnost in naključnost so izjemnega pomena za avantgardo in avantgardno prakso, nenadni vzniki novih žarišč in razpustitve obstoječih smeri razvoja pa določujoča lastnost njenega omrežnega, policentričnega ali rizomatskega delovanja. Namesto središča in periferije je zato produktivnejše avantgardo misliti kot vmesni prostor, omrežje in mesto nenehne izmenjave ali mejo, kot jo karakterizira Jurij Lotman – gre za obmejni ali čezmejni prostor semiosfere, ki je zaznamovan z večjezičnostjo in sobivanjem razlik, izmenjavanjem notranjega in zunanjega, konstrukcijo lastne individualnosti in vdorom tuje organizacije sveta (200–201).

V primeru omrežja jugoslovanske zgodovinske avantgarde gre za umetniške prakse avantgardistov v Zagrebu in Beogradu ter na območju Slavonije (Osijek, Vinkovci) in Vojvodine (Novi Sad, Subotica), v Ljubljani ter na območju Goriške in Furlanije - Julijske krajine (Gorica, Trst). Kozmopolitskost, večjezičnost in večkulturnost predstavljajo osrednje značilnosti samega omrežja jugoslovanske avantgarde, ki je poleg slovenskih, srbskih in hrvaških umetnikov v različnih fazah vključevalo tudi obmejne madžarske avantgardiste v Vojvodini in italijanske avantgardiste na področju Gorice in Trsta. Velik pomen imajo tudi njihove povezave in mobilnost po Evropi ter izmenjave zlasti z ekspresionisti, dadaisti, futuristi, kubofuturisti in konstruktivisti v Pragi, Brnu, Budimpešti, Berlinu, Parizu, na Dunaju in v Rusiji oz. Sovjetski zvezi. <sup>3</sup>

Lotman je trdil, da periferija ključno prispeva k razvoju umetnosti in kulture, ker predstavlja polje dinamike in napetosti ter konflikta z normativno ideologijo oziroma estetiko središča. Na osnovi teorije Borisa A. Uspenskega in Meyerja Schapira je Lotman pokazal, »da so periferni žanri v umetnosti bolj revolucionarni od tistih, ki so v centru kulture, veljajo za bolj prestižne in za sodobnike pomenijo umetnost *par excellence*« (189). In še: »To je področje pristne semiotične dinamike, tu se ustvarja to polje napetosti, na katerem nastajajo bodoči jeziki« (prav tam).

Namesto središč in hierarhije ter jasno postavljenih linearnih odnosov je v primeru transnacionalnosti avantgarde o njej bolje govoriti kot o omrežni strukturi, ki

<sup>2</sup> *Flashes of Avant-garde in the Croatian Art of the First Half of the 20<sup>th</sup> Century* (2007); *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991* (2003); *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in the Central Europe* (2018).

<sup>3</sup> O tem podrobneje v moji knjigi *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada*.

je opredeljena z mobilnostjo in krožnostjo, kot trdi tudi Béatrice Joyeux-Prunel. Posledično avtorica za preučevanje avantgard predlaga cirkulacijski pristop, ki bi upošteval tudi »družbene, ekonomske, finančne, geopolitične in kolonialne osnove teh kroženj ter kulturnih transferjev in resemantizacij, ki so se zgodili v procesu kroženja« (»Peripheral« 2), kar lahko pripomore k temu, da bolje razumemo pozicije moči in razloge, da so se nekatere skupine, umetniki, zgodbe in centri uspeli bolj uveljaviti kot drugi

### 3. Horizontalna zgodovina avantgarde, prostorski obrat in kritična geografija

Eden ključnih pristopov, ki je omogočil decentralizacijo kanona evropske avantgarde in s tem novo kartiranje umetnostne zgodovine, je koncept horizontalne umetnostne zgodovine, kot ga je razvil Piotr Piotrowski (*In the Shadow of Yalta; »Toward a Horizontal«*). Ta pristop kritično nasprotuje vertikalni umetnostni zgodovini oz. hierarhičnemu pristopu modernistične geografije v umetnostni zgodovini, ki pojave zunaj zahodnih umetniških središč obravnava kot marginalne in drugotne.

Piotrowski razlikuje med koloniziranim Drugim in bližnjim Drugim (*Close Other*), kamor uvršča vzhodno- in srednjeevropske avantgarde – kot kulturno obrobje, ki je sicer znotraj evropskega kulturnega okvira, a kljub temu podvrženo marginalizaciji (Piotrowski, »Toward«, 52–53). Ta marginalizacija temelji na ideološkem konstrukt centru in periferije, kot ga je definiral Edward Said s pojmom orientalizma (Said, *Orientalizem*). Podobno Jurij Lotman opozarja, da je periferija v umetnosti vedno »markirana« in živo označena, medtem ko je center »norma«, ki ostaja implicitno univerzalna (Lotman, *Znotraj mislečih svetov* 200).

Horizontalna umetnostna zgodovina zato poudarja sinhronost in transnacionalnost umetniških praks, pri čemer se osredotoča na lokalne dinamike, geopolitične pogoje in specifične oblike modernosti, ki se oblikujejo onkraj dihotomije centra in periferije. Ta pristop je tesno povezan s prostorskim obratom in kritično geografijo, ki opozarjata na pomen geografske umeščenosti umetniških praks. Tovrstna perspektiva se povezuje tudi z globalnim obratom v literarnih in umetnostnih študijah, ki se je uveljavil na prelomu tisočletja in poudarja mobilnost, kroženje ter interakcije med regijami v sodobnem svetu, zaznamovanem z migracijami, digitalnimi mediji in gospodarsko globalizacijo. V tem okviru koncept svetovljenja (*worlding*), kot ga aplicira Marko Juvan (*Worlding a Peripheral Literature; »Posvetnost«*), ponuja produktiven način razumevanja transkulturne kompleksnosti umetnostnih sistemov, saj osvetljuje interakcije lokalnih in globalnih diskurzov ter prepoznava pluralnost modernosti.

Podobno k decentralizaciji prispeva tudi digitalna humanistika, še posebej s pristopi kartiranja umetniških omrežij, kot jih razvija Béatrice Joyeux-Prunel. Njena vizualizacija avantgardnih revij v dvajsetih letih 20. stoletja pokaže, da je bila avantgarda policentrična, z močno medperiferno povezanostjo, medtem ko so tradicionalni centri, kot je Pariz, svojo dominantno vlogo pridobili skozi institucionalizacijo, ne pa kot organska središča avantgardnih inovacij (Joyeux-Prunel, »Internationalization through the Lens« 61–62; »Peripheral Circulations« 3, 45, 49). Takšen pristop k raziskovanju jugoslovanske avantgarde, predvsem revije *Zenit*, najdemo v delu Maje Stanković (*Umrežena slika*; »*Zenit*«).

Avantgarda med obema vojnama na prostoru Jugoslavije, pa tudi širše v Vzhodni in Srednji Evropi, predstavlja policentrično omrežje, za katero ne moremo reči, da je zaostajalo za Parizom ali drugimi uveljavljenimi zahodnimi centri: »Medtem ko so bile avantgardne revije, povezane z dadaističnim trendom, v Parizu leta 1922 pokopane, so se v obilju pojavljale v Kölnu, Hannoveru, Zürichu in Berlinu ter v Krakovu, Münchnu, na Dunaju, v Pragi in Zagrebu.« (Joyeux-Prunel, »Peripheral« 6).

#### 4. Transfer, hibridizacija in kanibalizacija kanona

Omrežni in cirkulacijski pristop k raziskovanju avantgarde podpira tudi nedavno izdani zbornik na temo dadaizma v Vzhodni in Srednji Evropi (Botar), ki je z namenom, da bi zajel kompleksnost in pluralnost dadaističnih pojavov, k temi pristopil onkraj uveljavljenih pojmov »avantgardnega gibanja« in »avantgardnega manifesta«, ker sta onemogočala tematiziranje in s tem tudi vidnost nekaterih manj ter slabše dokumentiranih pojavov ali pa neprogramskih, kratkotrajnih in hibridnih izrazov. V tem teoretskem okviru dadaizem ni več razumljen zgolj kot organizirano umetniško gibanje, navsezadnje ta nikoli ni predstavljal enovite dadaistične estetike, ampak predvsem kot serija praks in tehnik ali »taktik« dadaizma (Dickerman 7–9). To nam dovoljuje, da na isti ravni preučujemo vse avantgardne izraze – od efemernih, performativnih praks in strategij življenjskih slogov do revij in preostalih rezultatov umetniškega dela.

Vprašanje, kaj je vredno biti del avantgardnega kanona, določa ne le umetniška dela, ampak tudi način, kako jih umeščamo v širši zgodovinski in kulturni kontekst. Predrugačenje pogleda na vprašanje, kaj si sploh zasluži biti del kanona, posledično predrugači tudi razumevanje »vpliva« enega gibanja ali določene komponente na drugo. Namesto statičnega »vplivanja«, ki zameji tako samo naravo kot rezultat tega procesa, lahko po Tomášu Glancu v takšnih primerih govorimo o (makro ali mikro) »transferju«, ki privede do hibridnosti, načinov nadaljevanja nečesa s selekcijo in manipulacijo (613–631). Glede na posebnosti okolja, v katerem se transfer zgodi, ta deluje deloma na način prepustnosti, deloma na način odpora. Namesto nadaljevanja

komponente v isti obliki se zelo pogosto zgodi spodkopavanje entitete, ki se posreduje v transferju. Posebej na primerih vzhodno- in srednjeevropskega dadaizma se namesto pasivnega sprejemanja določenih komponent aktivni prenos razume kot hibridizacija ali »kanibalizacija« (Botar), ki pomeni kritično in kreativno apropiacijo zahodnega umetniškega obrazca. Takšen transformativni »antropofagični avantgardizem« si je prizadeval »uveljaviti lastno pravico do modernosti« ter odpreti »nove možnosti revolucionarne estetike in politike« (Tiampo 29).

Za avantgardo v Vzhodni in Srednji Evropi je posebej značilna zmes revolucionarne politične pozicije konstruktivizma in formalnega radikalizma dadaizma. Tako ima dadaizem zelo pogosto tudi konstruktivni del, ki ga razlikuje od zahodnih dadaističnih »antistališč« (Fijałkowski; Botar). V primerjavi z deklarativno prekinitivjo s kontekstom kulturne tradicije na Zahodu je dadaizem v Vzhodni in Srednji Evropi pogosto ukoreninjen v druge avantgardne smeri pa tudi regijske značilnosti območja (Fijałkowski).

Za umetnost konstruktivista Avgusta Černigoja je na primer značilna sintetična in eklektična metoda, ki temelji predvsem na načelih konstruktivizma, hkrati pa uporablja subverzivne prakse, ki temeljijo na dadaističnih pristopih. Njegov umetniški aktivizem je bil povezan s progresivnimi idejami o hitrosti in prevrednotenju tradicije ter družbenem delovanju skozi umetniško ustvarjanje. Černigoj je na svoji prvi razstavi v dadaistično-konstruktivističnem slogu leta 1924 v Ljubljani agitiral za novo družbeno in umetniško resničnost z razstavljanjem radikalnih gesel in napisov proti kapitalu in tradicionalni umetnosti. Dadaistična načela te razstave so vidna tudi v uporabi neumetniške jezikovne materije (fragmenti sloganov, ki jih umetnik prenaša v umetniško retoriko), procesu destrukcije starih pomenov, postavljanju funkcionalnih (*ready-made* in najdenih ter odpadnih) objektov, a tudi v sami performativnosti celotnega dogodka.

V tem kontekstu velja omeniti tudi Theo (Roter) Černigoj in njen prispevek h kasnejšemu oblikovanju konstruktivističnih praks v sodelovanju z Avgustom Černigojem in Tržaško konstruktivistično skupino. Njena dela, ohranjena v zbirki Ljubomirja Micića v Narodnem muzeju v Beogradu (Subotić, »Tipologija«), ter prispevki v avantgardni periodiki, kot je članek o ruski avantgardni (Černigoj, »Ruska nova umetnost«), potrjujejo spregledano vlogo žensk v oblikovanju avantgardnih omrežij in diskurzov.

Jugoslovanski avantgardisti so znotraj svojih poetik in estetik razvili izvirne koncepte, ki se nanašajo na specifično kulturno zgodovino in oblikovanje identitet na določenem geografskem prostoru. Posebej značilen je recimo primer konceptov »barbarogenija« in »balkanizacije Evrope«, ki ju je razvil Ljubomir Micić, njun vpliv pa je prisoten pri mnogih avantgardistih, kot so Branko Ve Poljanski, Dragan Aleksić pa tudi Avgust Černigoj in Srečko Kosovel (Pranjić, »Zenitistični«). Razvoj avantgardnih gibanj v obdobju med obema vojnama je na tem območju drugačen, saj se njihovi ustvarjalci niso soočili z

izdelanimi nacionalnimi zgodovinami in identitetami, ki so bile takrat šele v procesu nastajanja. Prav tako so bili njihovi produkcijski pogoji in umetnostni sistem v posebni družbeni situaciji ob nastanku Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev (Kraljevina SHS) oziroma prve Jugoslavije (1918–1929) drugačni od preostalih delov Evrope.<sup>4</sup>

Da lahko v istem času v odvisnih državah najdemo tako podobne značilnosti globalnega modernizma kot tudi velike razlike v razvoju, je vzrok kolonialnih ali drugih odvisnosti posameznih držav. Laura Winkiel predstavi pomembnost drugačnih pristopov k postkolonialnim pa tudi marginalnim avantgardam: lotiti se jih kaže prek drugačnega kritičnega in zgodovinskega okvira, kot bi to veljalo za zahodnoevropske avantgarde, saj imata estetska forma in jezik v okviru globalnega modernizma in kolonizacije drugačne cilje kot v normativni zahodnoevropski avantgardi (Winkiel 100). Če pozorno zasledujemo kritične geste marginalne ali postkolonialne avantgarde, namreč opazimo, da tudi ko ti umetniki uporabljajo podobne ikonoklastične geste kot Zahod, prevprašujejo evrocentrizem in se kritično distancirajo od uniformne zahodne oblike modernosti.

In čeprav Kraljevina SHS ni bila kolonija, je šlo za t. i. državo kombiniranega razvoja, ki je bila odvisna od tujega kapitala in je delovala kot kompradorska buržoazija, znotraj katere politična, ekonomska in kulturna sfera niso bile ločene (Pantić 205–243). Kritična distanca do Zahodne Evrope je vidna v zenitističnih tekstih, ki subvertirajo imperialistično predstavo Balkana kot zaostale periferije. Namesto sprejemanja stereotipov o Balkanu kot kulturno manjvrednem prostoru so umetniki te podobe preobrnil v vir moči in umetniške »prenove«, pri čemer so balkansko »divjaštvo« prikazali kot zdravilo za dekadenco Zahodne Evrope (podobno kot v pesmi »Skiti« Aleksandra Bloka, ki je bila objavljena na eni od naslovnih prvih izdaj revije *Zenit*).

Ljubomir Micić je idejo barbarogenija razvil v svojih tekstih, objavljenih v *Zenitu*, kasneje pa tudi v romanu *Barbarogénie le Décivilisateur* (1938), kjer Balkan postavlja kot antitezo evropski modernosti. Njegova taktika kulturne kanibalizacije je podobna pristopu Oswalda de Andradeja v njegovem *Kanibalističnem manifestu* (1928), kjer brazilski umetniki reapropriirajo kolonialni trop kanibalizma kot strategijo odpora proti imperialnim estetskim hierarhijam. Tako kot Andrade uporabi kanibalizem

<sup>4</sup> Treba je opozoriti, da se prvi val avantgarde na tem območju prične že pred osnovanjem skupne države in je vezan na recepcijo italijanskega futurizma. To je vidno na primeru dela sodelavcev časopisa *Bosanska vila* (1913) v Sarajevu (Zdenka Marjanović, Dimitrije Mitrinović, Sibe Miličić) in v reviji *Vihor* (Zagreb, 1914) urednika Vladimira Čerine pa tudi na osnovi individualnih sodelovanj umetnikov s futuristi (Todor Manojlović) in prek sprejemanja različnih avantgardnih pojavov v nizu južnoslovanskih časopisov pred prvo svetovno vojno. Viden primer zgodnjih odmevov futurizma je poskus ustanovitve futurističnega gibanja Josipa Matošića in njegova neizdana revija *Zvrk* (Zadar, 1914), neobjavljena zbirka *Žolta pisma* Antona Podbevška (Novo mesto, 1915) pa tudi protoavantgardistična delovanja Janka Polića Kamova in drugih umetnikov na Reki. Recepcija futuristične estetike in aktivnosti ni bila naključna. Pogoje zanjo je Filippo T. Marinetti vzpostavil še pred objavo »Futurističnega manifesta« tudi prek povezovanja in razvijanja prijateljskih odnosov z umetniki iz Srednje in Vzhodne Evrope in prek objavljanja njihovih del v svoji reviji *Poesia* (1905–1909). V reviji recimo zasledimo objave Franceta Prešerna, Otona Župančiča in Josipa Murna. Pozitivno oceno Marinettijevega dela najdemo že leta 1908 v reviji *Slovan* 6, takoj po objavi manifesta pa o njem pišeta *Ljubljanski zvon* (29. 4. 1909) in *Slovan* 7 (1909) pa tudi druge revije, kot so *Naši zapiski*, *Veda*, *Zora* ter *Dom in svet*. Gl. Dovič; Berghaus.

za prevrednotenje kolonialnih stereotipov in oblikovanje nove lokalne identitete, tudi Micić uporabi lik barbarogenija za destabilizacijo zahodnega racionalizma kot edinega merila modernosti in za afirmacijo Balkana kot polnopravnega akterja globalne umetniške modernosti.

## 5. Omrežje avantgarde

Aktivnost in umetniške prakse avantgarde so temeljile na mednarodnem sodelovanju bodisi prek ustvarjanja prostora za gostovanje in migracije tujih umetnikov bodisi prek platform za kroženje mednarodnih del. Takšne platforme so pogosto predstavljale tudi največkrat kratkotrajne izdaje majhnih umetniških revij, ki so delovale kot potujoče razstave in zbirke oz. antologije z jasno začrtano agendo – komunikacijo, diseminacijo in dokumentacijo umetnosti ter skupnih umetniških in družbenih ciljev. Te revije niso zgolj dokumentirale avantgardnih gibanj, temveč so tudi aktivno povezovale posameznike okrog skupnih estetskih in etičnih načel ter oblikovale transnacionalna umetniška omrežja (o pomembnosti revij v kontekstu jugoslovanske avantgarde gl. Šimičić 298; Šuvaković, »Kontekstualni« 113). V jugoslovanski zgodovinski avantgardi lahko poleg revije *Zenit* (1921–1926, Zagreb in Beograd) najdemo še množico drugih revij, kot so *Svetokret* (Ljubljana, 1921), *Dada Jazz* (1922, Zagreb), *Dada Tank* (1922, Zagreb), *Dada-Jok* (1922, Zagreb), *Trije labodje* (1922, Novo mesto), *Rdeči pilot* (1922, Ljubljana), *Novi oder* (1925, Ljubljana) in *Tank* (1927, Ljubljana).

Maja Stanković govori o avantgardi kot o predzgodovini paradigme »omreženega sveta« 21. stoletja, mednarodno revijo *Zenit* pa prepozna kot prototip »omreženega načina delovanja« in »paradigmatski primer omreženega pristopa umetnosti na naših prostorih« (»*Zenit*« 80–81; gl. tudi Stanković, *Umrežena*; Subotić, »Die internationale«; Čekić). Pomen takšnega načina delovanja in ustvarjanja je torej v izumljanju novih pristopov v umetnosti. Podobno poudarja tudi Zrinka Božić Blanuša: »Heterogenost zenitističnega projekta, vidna tako v uredniškem pristopu kot tudi v programski raznolikosti, je le eden od specifičnih pokazateljev delovanja avantgarde: odpira prostore, vzpostavlja odnose, omogoča kakofonijo, moti dominacijo, decentrira zemljevide in preureja razmerja moči« (64).

Ob tem je pomembno tudi prepoznanje skritih akterjev in akterk znotraj avantgardnih omrežij, kot je primer Anuške (Kohn) Micić, ki je bila ključna pri produkciji in uredniškem delu revije *Zenit*. Nedavno objavljena korespondenca med njo in Ljubomirjem Micićem (*Strašna komedija*; gl. tudi Svirčev) razkriva njeno aktivno vlogo, ki je bila dolgo marginalizirana in prepoznana zgolj kot vloga tajnice in prevajalke.

Po Maji Stanković predstavlja revija *Zenit* platformo, pri kateri ne gre za oblikovanje (religijske, nacionalne, ideološke ali kakšne druge identitetne) skupnosti (ki so

navzven in navznoter avtoritarne), ampak za povezovanje na individualni ravni in glede na skupne interese; platformo tako zaznamujejo naslednje lastnosti: »omrežni način delovanja, povezovanje akterjev 'glede na projekt', začasnost, fleksibilnost in odprtost«, takšen sistem se nenehno spreminja in je »zasnovan na komunikaciji, koordinaciji in povezovanju«, ki je »začasno, spremenljivo in 'performativno'« oziroma v »kontinuirani interakciji z zunanjim« (81–82). Malte Hagener strukturo omrežja avantgarde opiše na naslednji način:

Elementi, ki opredeljujejo omrežje, so samoorganizacija, nehierarhična struktura in odsotnost centralnih ukazov. Omrežje nima urejenih vstopnih ali izstopnih točk, v vsakem trenutku se lahko razširi v katero koli smer, ne da bi bilo vključeno celotno omrežje, kar pomeni, da gre za prožno in prilagodljivo strukturo. Dokler teče tok znotraj omrežja, je povezava vzpostavljena; takoj ko se konča, se vozlišče odklopi. Omrežje je torej po definiciji nestabilno in se spreminja. Omrežja se od organizacij razlikujejo po tem, da nimajo jasnega ustroja in notranje logike, ki bi jo lahko vizualizirali kot diagram, ampak so običajno bolj prožna in prilagodljiva. Za omrežja je bolj kot hierarhija značilen pretok, imajo različen doseg, odvisno od situacije in perspektive. Lahko bi rekli, da je omrežje približno na pol poti med stabilno organizacijo in bežnim pojavom (kot je dogodek), zato se je ta oblika izkazala za tako privlačno za avantgardo. Ker je avantgarda na koncu želela spremeniti ne le umetnost, ampak življenje samo, formalna organizacija ne bi bila smiselna. Še enkrat, zaradi mutirajoče narave celotnega omrežja bi lahko v vsakem trenutku prenehala obstajati. Spontana in ogrožena v svojem obstoju, na poti v svetlo prihodnost in na robu obstoja – takšna je dialektika avantgarde. (145)

Policentrično in rizomatsko delovanje jugoslovanskih avantgardistov so v veliki meri določale periferne, netržne sile, kot so sorodstvo ali mecenski odnosi, izdajanje periodike in preostalih publikacij, realizacija javnih manifestacij in drugih dogodkov, ki so omogočali aktivno sodelovanje v mednarodnem omrežju avantgarde. Nove povezave in migracije so omogočale cirkulacijo idej in produktiven medkulturni dialog, kar je prispevalo tudi k pluralnosti avantgarde, njeni hibridnosti in eklektični estetiki. Znotraj žarišča avantgardnega omrežja se kot umetniška stvaritev šteje tudi produkcija različnih dogodkov, ki predstavljajo točke pretoka in povezav (Čekić 51).

Med takšne dogodke poleg razstav (mednarodna galerija nove umetnosti Zenit v Zagrebu in nato v Beogradu; dve razstavi Avgusta Černigoja v Ljubljani in delo Tržaške konstruktivistične skupine), gledaliških predstav in manifestacij (npr. predstava umetniške skupine Traveleri *I oni će doći v Zagrebu* leta 1922; *Umetniški večer mladih (Serata artistica giovanile)* Avgusta Černigoja in Ferda Delaka v Gorici leta 1926) uvrščamo tudi intermedialne in performativne dogodke, kot je t. i. »novomeška pomlad« (1920). Posebno funkcijo so imeli individualni in skupinski nastopi avantgardistov z umetniško in družbeno vsebino, kot so zenitistične manifestacije Branka Ve Poljanskega v Ljubljani in Trbovljah ter dogodki, ki jih je Poljanski

soorganiziral z dadaistom Draganom Aleksićem v Pragi, Aleksićeve dadaistične manifestacije v Osijeku in Subotici (slednje so bile rezultat Aleksićevega sklepanja zaveznitva s skupino madžarskih piscev in aktivistov v Vojvodini), javni nastopi Antona Podbevška v Mariboru, Ljubljani, Celju, Trbovljah in na Jesenicah ter Srečka Kosovela v Ljubljani in Zagorju ob Savi ter mnogi drugi dogodki. Posebej pomembni so tudi nastopi in povezovanja z revijo *Der Sturm* in Herwarthom Waldnom: v Berlinu sta Ljubomir in Anuška Micić gostovala leta 1922, kmalu zatem tudi Branko Ve Poljanski, kasneje tudi Ferdo Delak, kar je rezultiralo v jubilejni številki *Der Sturma* s podnaslovom »Junge slovenische Kunst« (1929), posvečeni predstavitvi slovenske avantgardne umetnosti.

## 6. Zaključek

Kanon avantgarde ni le rezultat določenega (zahodnega) hierarhičnega pogleda umetnostne in literarne zgodovine, temveč je strukturiran že v samem procesu svojega nastanka. Oblikujejo ga v veliki meri materialni pogoji umetnikov, od katerih je odvisna uspešnost nove avantgardistične smeri, ki jo umetniki vzpostavljajo z različnimi strategijami promocije, diseminacije in mreženja v mednarodnem prostoru.

Horizontalna umetnostna zgodovina, prostorski obrat, kritična geografija, globalni obrat in pristopi digitalne humanistike tako skupaj tvorijo teoretski okvir, ki omogoča novo kartiranje avantgardnih praks, kot je jugoslovanska avantgarda. Ta okvir poudarja policentričnost, mobilnost, transkulturnost in rizomatsko strukturo umetniških omrežij, kar odpira prostor za pluralno in polifono razumevanje avantgarde onkraj zahodnocentričnih naracij. Takšen teoretski pogled nam omogoča osvetljevanje praks jugoslovanske avantgarde, ki razkriva kompleksnost njene umeščenosti v globalne in transnacionalne tokove modernosti. Primeri, kot so Avgust Černigoj s svojim dadaistično-konstruktivističnim aktivizmom ter Ljubomir Micić z idejo barbarogenija in konceptom balkanizacije Evrope ter gosto omrežje javnih dogodkov in preostalih avantgardnih manifestacij skupaj z izdajanjem avantgardističnih revij, kažejo na pomembnost tega omrežja pa tudi na načine, kako so jugoslovanski avantgardisti kritično apropiirali zahodne umetniške obrazce. Ta apropiacija ni bila pasivna, temveč transformativna, saj so ti umetniki z uporabo strategij hibridizacije ustvarili lastne, specifične oblike umetniškega izraza, prilagojene lokalnim političnim in kulturnim kontekstom.

Zlasti primer barbarogenija, ki ga lahko beremo vzporedno z latinskoameriškim kanibalizmom Oswalda de Andradeja, razkriva skupno logiko marginalnih avantgard v boju proti imperialističnim diskurzom. Podobnost med barbarogenijem in kanibalizmom kaže, da marginalne avantgarde – kljub različnim kulturnim in geografskim kontekstom

– uporabljajo skupne strategije apropiacije in subverzije imperialnih diskurzov. Takšna praksa odpira možnost za raziskovanje transnacionalnega omrežja odporov, ki deluje mimo centrov moči in zrcali rizomatsko strukturo avantgarde. To presega zgolj lokalne odgovore na kolonialne projekte in kaže na globalno solidarnost marginalnih avantgard v njihovem boju proti kulturni hegemoniji.

Članek s tem prispeva k prestrukturiranju razumevanja avantgarde kot policentričnega fenomena, ki presega linearno zgodovinsko naracijo in zahodnocentrični kanon. Avantgarda se tako kaže kot procesualna, nehierarhična in večglasna praksa, v kateri so marginalizirane regije in skupine ključni nosilci inovacij. Takšna perspektiva omogoča ne le decentralizacijo evropske avantgarde, temveč tudi transnacionalno solidarno branje marginaliziranih avantgard, kar odpira nove poti za raziskovanje globalnih umetniških omrežij. S premikom fokusa z materialnih rezultatov na prakse, procese in transformativne potenciale avantgarde lahko zasnujemo bolj kompleksno in vključujočo zgodovino umetnosti, ki ustreza pluralnim in nelinearnim tokovom svetovne modernosti.

## Seznam literature in virov

- Bäckström, Per, in Benedikt Hjartarson, ur. *Decentring the Avant-Garde*. Rodopi, 2014.
- Berghaus, Günter. »Zenitism and Futurism: International Networks in the Historical Avant-Garde«. *Sto godina časopisa Zenit. A Hundred Years of the Zenit Magazine. 1921–1926–2021*, ur. Bojan Jović in Irina Subotić, Galerija Rima, Institut za književnost i umetnost, 2021, str. 227–252.
- Botar, Oliver A. I., idr., ur. *Cannibalizing the Canon. Dada Techniques in East-Central Europe. Avant-Garde Critical Studies*. Brill, 2023.
- Božić Blanuša, Zrinka. »Decentred Geographies: Poetics and Politics of the Avant-Garde«. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, št. 18, 2020, str. 49–66.
- Čekić, Jovan. »Zenit – čvorište avangardne mreže«. *Sto godina časopisa Zenit. A Hundred Years of the Zenit Magazine. 1921–1926–2021*, ur. Bojan Jović in Irina Subotić, Galerija Rima, Institut za književnost i umetnost, 2021, str. 43–57.
- Černigoj, Thea. »Ruska nova umetnost«. *Naš glas*, letn. 2, št. 5–7, 1926, str. 97–99.
- Dickerman, Leah. »Introduction«. *Dada: Zurich, Hannover, Cologne, New York, Paris*, ur. Leah Dickerman, National Gallery of Art, 2006, str. 7–9.
- Dovič, Marijan. »Anton Podbevšek, Futurism, and the Slovenian Interwar Avant-garde Literature«. *International Yearbook of Futurism Studies*, št. 1, 2011, str. 262–276.
- Fijałkowski, Krzysztof. »Dada and Surrealism in Central and Eastern Europe«. *A Companion to Dada and Surrealism*, ur. David Hopkins, John Wiley & Sons, 2016, str. 161–176.
- Foster, Stephen C., idr., ur. *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan*. G. K. Hall & Co., 1998.
- Glanc, Tomáš. »Transfer as the Key: Understanding the Intellectual History of the Relationship between Formalism and Structuralism from the Perspective of the Prague Linguistic Circle«. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*, ur. Michał Mrugalski idr., De Gruyter, 2023, str. 613–631.
- Hagener, Malte. »Mushrooms, Ant Paths and Tactics: The Topography of the European Film Avant-Garde«. *Decentring the Avant-Garde*, ur. Per Bäckström in Benedikt Hjartarson, Rodopi, 2014, str. 143–167.
- Harding, James M., in John Rouse. *Not the Other Avant-Garde. The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*. University of Michigan Press, 2006.
- Juvan, Marko. »Posvetnost svetovne literature in njeni svetovi«. *Slavistična revija*, letn. 69, št. 1, 2021, str. 1–15.
- . *Worlding a Peripheral Literature*. Palgrave Macmillan, 2019.

- Joyeux-Prunel, Béatrice. »Internationalization through the Lens: Nineteenth- and Twentieth-Century Art Periodicals and Decentred Circulation«. *Journal of European Periodical Studies*, letn. 4, št. 2, 2019, str. 48–69.
- . »Peripheral Circulations, Transient Centralities: The International Geography of the Avant-gardes in the Interwar Period (1918–1940)«. *Visual Resources*, letn. 35, št. 3–4, 2019, str. 295–322.
- Lotman, Jurij M. *Znotraj mislečih svetov*. Studia humanitatis, 2006.
- Mansbach, S. A. »From Leningrad to Ljubljana: The Suppressed Avant-gardes of East-Central and Eastern Europe during the Early Twentieth Century«. *Art Journal*, letn. 49, št. 1, 1990, str. 7–8.
- Micić, Anuška, in Ljubomir Micić. *Strašna komedija. Prepiska: 1920–1960*. Narodna biblioteka Srbije, 2021.
- Ørum, Tania idr., ur. *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries*. Brill, 2016–2022.
- Pantić, Rade. *Umetnost skozi teorijo: historičnomaterialistične analize*. Založba \*cf, 2019.
- Pranjić, Kristina. *Jugoslovska avantgarda in metropolitanska dada*. Založba Sophia, 2024.
- . »Zenitistični koncept barbarogenija kot kritika zahodnoevropske kulture«. *Primerjalna književnost*, letn. 43, št. 3, 2020, str. 139–157.
- Piotrowski, Piotr. »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde«. *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, ur. Bru Sascha idr., De Gruyter, 2009, str. 49–58.
- . *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. Reaktion Books, 2009.
- Said, Edward W. *Orientalizem*. Studia humanitatis, 1996.
- Sandqvist, Tom. *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*. MIT, 2006.
- Stanković, Maja. *Umrežena slika*. FMK, 2022.
- Stanković, Maja. »Zenit: Preteča umreženog načina delovanja«. *Sto godina časopisa Zenit. A Hundred Years of the Zenit Magazine. 1921–1926–2021*, ur. Bojan Jović, Irina Subotić, Galerija Rima, Institut za književnost i umetnost, 2021, str. 77–90.
- Subotić, Irina. »Die internationale Vernetzung der Zeitschrift 'Zenit' (1921–1926)«. *Zagreber Germanistische Beiträge*, letn. 32, št. 1, 2023, str. 115–134.
- . »Tipologija likovnih del slovenskih umetnikov – ob primeru del A. in T. Černigoj ter E. Stepančiča iz Micićeve zbirke«. *Sodobnost*, letn. 33, št. 1, 1985, str. 106–110.
- Svirčev, Žarka. *Avangardistkinje: Ogledi o srpskoj (ženskoj) avangardnoj književnosti*. Fondacija Stanislav Vinaver, Institut za književnost i umetnost, 2018.
- Šimičić, Darko. »From Zenit to Mental Space: Avant-garde, Neo-avantgarde, and Post-

- avantgarde Magazines and Books«. *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, ur. Dubravka Djurić in Miško Šuvaković, MIT Press, 2003, str. 294–330.
- Šuvaković, Miško. »Kontekstualni, intertekstualni i interslikovni aspekti avangardnih časopisa«. *Srpska avangarda u periodici: zbornik radova*, ur. Vida Golubović in Staniša Tutnjević, Matica srpska, Institut za književnost i umetnost, 1996, str. 111–122.
- . »Impossible Histories«. *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, ur. Dubravka Djurić in Miško Šuvaković, MIT Press, 2003, str. 2–35.
- Tiampo, Ming. »Pluriversal Avant-Gardisms. Deworlding, Reworlding, and Worlding the Avant-Garde«. *Globalizing the Avant-Garde. European Avant-Garde and Modernism Studies* 8, ur. David Ayers idr, De Gruyter, 2025, str. 13–33.
- . *Gutai: Decentering Modernism*. University of Chicago Press, 2011.
- Toporišič, Tomaž. »Trst, Ljubljana, Zagreb in Beograd med obrobjem in središčem: od zgodovinskih do neo-, post- in retroavantgard«. *Amfiteater*, letn. 11, št. 2, 2023, str. 15–34.
- Winkiel, Laura. »Postcolonial Avant-Gardes and the World System of Modernity/Coloniality«. *Decentering the Avant-Garde*, ur. Per Bäckström in Benedikt Hjartarson, Rodopi, 2014, str. 97–116.