

JUGOSLOVANSKA AVANTGARDA IN METROPOLITANSKA DADA

KRISTINA PRANJIC je rusistka in literarna komparativistka, doktorica slavističnih študijev, raziskovalka na Raziskovalnem centru za humanistiko in profesorica na Fakulteti za humanistiko Univerze v Novi Gorici. Raziskuje na področjih literarne in umetnostne teorije, zgodovine in teorije avantgard, intermedijske umetnosti, presečišča umetnosti in znanosti, kozmizma in zgodnjih ekoloških idej, ekokritike, kritične teorije, semiotike in filozofije jezika. Avtorica številnih člankov o alternativnih epistemologijah avantgardne umetnosti, potujitvi in abstrakciji v pesniškem in vizualnem jeziku, s poudarkom na transnacionalnem sodelovanju in emancipacijskih potencialih umetnosti, zlasti v okviru marginalnih in manjšinskih avantgardnih praks srednje in vzhodne Evrope ter njihovih vplivov na družbenopolitične in ekološke diskurze. Sourednica zbornikov *Svet kot brezpredmetnost* (2018) in *Kozmični anarhizem* (2021), z Vadimom Rudnevim soavtorica knjig *Bog-attraktor: issledovanie v oblasti filosofii obydennogo jazyka* (2020) in *Narrativnyj dissonans: jazyk protiv real'nosti* (2020).

KRISTINA PRANJIC

JUGOSLOVANSKA
AVANTGARDA IN
METROPOLITANSKA
DADA

SOPHIA

Ljubljana 2024

Kristina Pranjč, *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada*

© Avtorica in Založba Sophia, Ljubljana, 2024

Vse pravice pridržane.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za knjigo Republike Slovenije.

Slika na ovitku: Thea Černigoj, *Kompozicija 1*, 1926, kolaž in gvaš na papirju, hrani Narodni muzej Srbije

CIP – Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7.036(497.1)

7.037.4(497.1)

PRANJČ, Kristina

Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada / Kristina Pranjč;
[spremna beseda Tania Ørum; prevod spremne besede Tea Hvala]. – Ljubljana:
Sophia, 2024. – (Zbirka Naprej!, ISSN 2385-880X)

ISBN 978-961-7003-96-3

COBISS.SI-ID 213541379

VSEBINA

○ ZAČETI

- S periferije Evrope 3
- Iz nič a in praznine 37

I RAZVOJ DADAIZMA V JUGOSLAVIJI

- Margina margine 57
- Praga kot vozlišče avantgardnih gibanj (1920–1921) 63
- Dada proti zenitizmu (1921–1922) 73
- Revije jugoslovanske dade in javne manifestacije (1922) 81

II »KAKORTIDRAGOST«, NIHIL IN KRIZA

- Vse je v krizi 95
- Konceptualna mreža vplivov jugoslovanske dade 105
- Metropolitanska dada v balkanski provinci III

III ALTERNATIVNE ZGODBE MODERNOSTI:

BALKANSKI BARBAROGENIJ

- Koncept barbarogenija v jugoslovanski avantgardi 123
- Razvoj dualnosti »Evropa – Balkan« 129
- Balkanski divjak kot imaginarni konstrukt Evrope 139
- Mejnost in anarhistične strategije 149

IV TRANSVERZALA LJUBLJANA–TRST

Maska (1920–1921) in *Svetokret* (1921) v Ljubljani 157

Izostritev dadaistično-konstruktivističnega pogleda:

dve razstavi Avgusta Černigoja (1924–1925) 177

Kontinuiteta jugoslovanske avantgarde

z revijo *Tank* (1927) 183

Sinteza avantgardističnih načel v *Tržaškem*

konstruktivističnem ambientu (1927) 195

Spremna beseda

Tania Ørum, Z ene periferije na drugo:

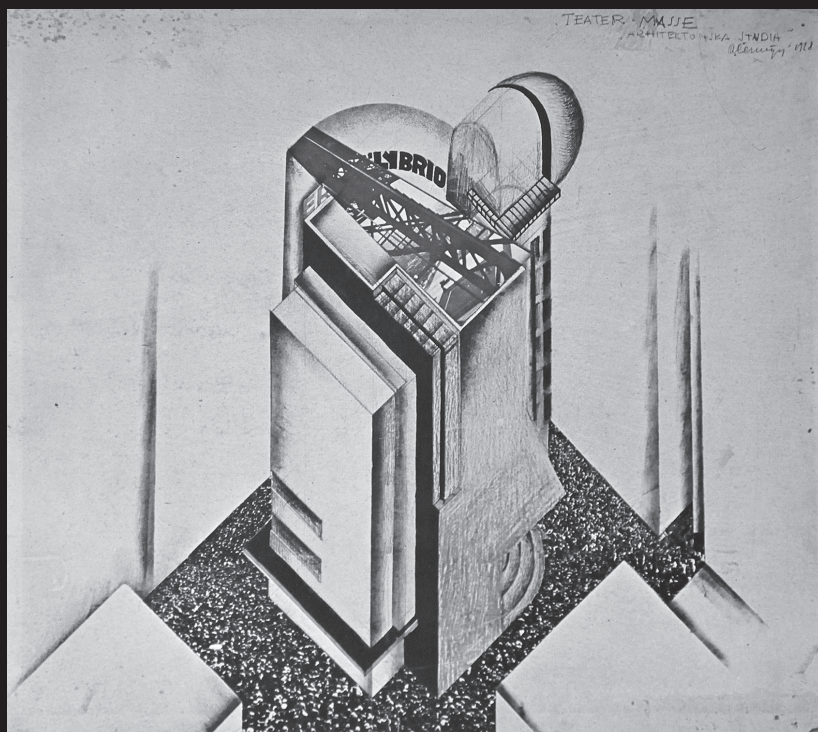
kartiranje celovitejše zgodovinske avantgarde 211

Seznam literature 233

Imensko kazalo 253

0

ZAČETI



Avgust Černigoj, *Teater Masse (Tank Teater)*, arhitekturna študija, 1928. Ikonoteka Slovenskega gledališkega muzeja.

S PERIFERIJE EVROPE

V tej knjigi nas bodo zanimali razvoj dadaizma in različne pojavnosti dadaističnih tehnik na območju Jugoslavije ter njihove povezave s preostalimi vozlišči dade in avantgardnih gibanj v Evropi. Poleg dadaizma tako zasledujemo tudi druge radikalne umetniške smeri zgodovinske avantgarde v tem prostoru, predvsem futurizem, konstruktivizem in zenizem. Naš namen ni le decentralizirati, temveč tudi pluralizirati avantgardo in prikazati procese kritične in kreativne apropiacije avantgardnih konceptov in strategij ter značilnosti izvirnih umetniških praks jugoslovanskih avantgardistov, obravnavati pa moramo tudi kompleksnost omrežja njihovih povezav in oblik sodelovanja tako v kontekstu vzhodno- in srednjeevropske avantgarde kot širše evropske avantgarde in radikalnih praks. Na ta način poskušamo ta umetniška gibanja umestiti v kontekst zgodovine avantgard ne samo lokalno in regionalno, temveč tudi mednarodno in globalno.¹ Pokažemo, da je bila avantgarda v tem

- 1 Globalni vidik in transkulturno kompleksnost literarnih in umetnostnih sistemov razumemo v smislu koncepta »svetovljenja«, kot ga je v slovensko literarno teorijo in zgodovino vpeljal Marko Juvan (2019, 2021), sicer pa v *Biti in času* (1927) teoretsko zasnoval Martin Heidegger kot *das Welten* oziroma danes na mnogo področjih poznan v angleški različici kot *worlding*. Ob tem upoštevamo tudi kritično razumevanje svetovljenja Donne Haraway, ki se s konceptom »terapolis« odmakne od »globalizirajoče

prostoru izjemno dejavna in angažirana ter jasno oblikovana s svojimi izrazi intermedijskega ustvarjanja, s publiciranjem revij in manifestov, z izvirnimi literarnimi, vizualnimi in performativnimi deli, podobno kot pozneje tako imenovane neoavantgarde v šestdesetih in sedemdesetih ter retroavantgarda v osemdesetih letih 20. stoletja.

Knjiga je nastala na podlagi moje dvoletne raziskave (2019–2021) javno dostopnih fizičnih in digitalnih arhivov in nadaljnega pregleda digitalno dostopnega gradiva ter relevantnih domačih in tujih sekundarnih virov.² Pomemben vidik raziskave je

kozmopolitike« Kanta in Heideggerjevega koncepta, ki je upošteval izključno človeške dejavnike. Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham, London: Duke University Press, 2016), 11. Tako imenovani »globalni obrat«, ki se je zgodil na prelomu tisočletij, je obudil zanimanje za študije »svetovne literarne zgodovine« in »svetovne umetnostne zgodovine« (*global art/literature history, world art/literary studies*), ki s čezmejne in globalne perspektive raziskujejo umetnost in literaturo v času, zaznamovanem z migracijami, digitalnimi mediji in ekonomsko globalizacijo. Gre za usmeritev, ki je v zadnjih letih razširila in poglobila geografski in metodološki obseg omenjenih področij in se kaže v osredotočenosti raziskav na neevropske kulture, v zanimanju za vprašanje centrov ekonomske in kulturne moči ter za odnose med centrom in periferijo, kakor tudi v obravnavi vpetosti različnih regij in asimetrije pri tematiziranju nezahodne produkcije. Pomembne pa postanejo tudi mobilnost in cirkulacija ter (inter)nacionalnost. Za svetovno literaturo gl. Stefan Helgesson, Mads Thomsen, *Literature and the World* (London: Routledge, 2020). Za problematizacijo internacionalizma, univerzalizma in globalnega v kontekstu umetnosti in umetnostne zgodovine vzhodne Evrope gl. Antje Kempe, Beata Hock, Marina Dmitrieva, ur., *Universal – International – Global: Art Historiographies of Socialist Eastern Europe* (Köln: Böhlau Verlag, 2023).

- 2 Raziskava (ARIS, Z6-1882) je bila opravljena v knjižnicah, muzejih in arhivih v Sloveniji: Narodna in univerzitetna knjižnica, Moderna galerija in Slovenski gledališki inštitut; v Beogradu: Arhiv Jugoslavije, Muzej sodobne umetnosti, Narodni muzej Srbije, Narodna biblioteka Srbije; v Zagrebu: Inštitut za raziskovanje avantgarde, Muzej sodobne umetnosti; v Pragi: Muzej češke književnosti, Inštitut za češko književnost, Narodna knjižnica Češke republike, arhiv Karlove univerze v Pragi, Državni arhiv

internacionalno in transnacionalno sodelovanje avantgardistov in poskus vzpostavitve omrežja akterjev prek osebnosti, krajev, revij, konfliktov, konceptov ter literarnih, vizualnih in drugih umetniških del. S tem se poleg časovne dimenzije prikažejo tudi posebnosti prostorske, kulturnozgodovinske ter konceptualne ravni jugoslovanske avantgarde.

Dodatni namen, ki je obenem osnova celotne raziskave, pa je študija in prikaz relevantnosti raziskovanja avantgardnih umetniških praks danes, še posebej tako imenovanih malih in obrobni literatur ter umetnosti, ki niso del univerzalnega evropskega kanona. Aktualnost raziskovanja jugoslovanske avantgarde se danes kaže predvsem v dveh vprašanjih: prvo obravnava *pomen periferne umetnosti in literature* ter problematizacijo uveljavljenega kanona (norme oziroma idealnega merila) »internacionalne« evropske avantgarde, ki se ji zoperstavlja policentrična ali omrežna zasnova avantgardnih gibanj; drugo pa prevprašuje *družbeno silo umetnosti*, ki naj prestrukturira in predrugači svet, pri čemer izhajamo iz razumevanja avantgarde kot nezaključenega projekta. 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. Razvoj avantgardnih gibanj v obdobju med obema vojnama je na tem območju drugačen, saj se njihovi ustvarjalci niso soočili z že izdelanimi nacionalnimi zgodovinami in identitetami, temveč so te tedaj šele nastajale. Prav tako so bili njihovi produkcijski pogoji in umetnostni sistem v posebni družbeni situaciji ob nastanku Kraljevine

praške policijske uprave; v Parizu: Knjižnica Kandinskega – Centre Pompidou; v Budimpešti: Muzej Kassák; na Dunaju: Muzej Albertina, Mestni in deželni arhiv Dunaja. Informacije so bile pridobljene tudi v arhivih Tristana Tzaraja v Knjižnici Jacquesa Douceta v Parizu in arhivih Kurta Schwittersa v Muzeju Sprengel v Hannoveru.

Srbov, Hrvatov in Slovencev (SHS) oziroma prve Jugoslavije (1918–1929) drugačni od preostalih delov Evrope.³ Prav zato so umetniške avantgarde v tem prostoru in času izjemno zanimive in ponujajo *samosvoje* področje proučevanja znotraj obstoječih študij avantgard. Na Balkanu takrat še ni bilo zares industrializiranih mest in s primeri v knjigi zavračamo prepričanje, da radikalne prakse nujno potrebujejo metropolitanska središča in da izhajajo iz tehnološke in gospodarske progresivnosti oziroma ekscesa, vezanega na določeno ekonomsko ali tehnično dejavnost.

- 3 Treba je opozoriti, da se prvi val avantgarde na tem območju prične že pred osnovanjem skupne države in je povezan z recepcijo italijanskega futurizma. To je razvidno na primeru dela sodelavcev revije *Bosanska vila* (1913) v Sarajevu (Zdenka Marjanović, Dimitrije Mitrinović, Sibe Miličić) in v reviji *Vihor* (Zagreb, 1914) urednika Vladimirja Čerine, a tudi na osnovi individualnega sodelovanja umetnikov s futuristi (Todor Manojlović) in prek sprejemanja različnih avantgardnih pojavov v nizu južnoslovanskih revij pred prvo svetovno vojno. Pomembni primeri zgodnjih odmevov futurizma so poskus ustanovitve futurističnega gibanja Josipa Matošića in njegova neizdana revija *Zvrk* (Zadar, 1914), neobjavljena zbirka *Žolta pisma* Antona Podbevška (Novo mesto, 1915), a 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 s povezovanjem in razvijanjem prijateljskih odnosov z umetniki iz srednje in vzhodne Evrope ter z objavljajanjem 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), a tudi druge revije, kot so *Naši zapiski*, *Veda*, *Zora* ter *Dom in svet*. Gl. Marijan Dovič, »Anton Podbevšek, Futurism, and the Slovenian Interwar Avant-garde Literature«, *International Yearbook of Futurism Studies* 1 (2011), 262–276; Günter Berghaus, »Zenitism and Futurism: International Networks in the Historical Avant-Garde«, v Bojan Jović, Irina Subotić, ur., *Sto godina časopisa Zenit: A Hundred Years of the Zenit Magazine. 1921–1926–2021* (Kragujevac, Beograd: Galerija Rima, Institut za književnost i umetnost, 2021), 227–252.

V uvodnem delu knjige bomo obravnavali obe omenjeni vprašanji. Najprej se bomo posvetili temi avantgardne umetnosti na periferiji in jo s konkretnimi primeri nadgradili v tretjem delu o kritiki zahodne oblike modernosti, pojmu barbarogenija in balkanizaciji Evrope. Tu se bomo poglobili v obrobno pozicijo jugoslovanske avantgarde znotraj širšega evropskega konteksta avantgard; pomenu in podobi Balkana se bomo približali z imago-loške ter zgodovinske in kritične, dekolonialne perspektive, ki jo bomo prenesli s postkolonialnih na manjšinske avantgarde in na ta način sopostavili balkanskega barbarogenija z južnoameriškim kanibalom ter pokazali posebnosti njihovih diskurzov v boju proti odvisnosti in imperializmu. Nato, v drugem razdelku uvodnega dela, se bomo osredotočili na odnos avantgarde do koncepta moči ter na pomen umetniške transformacije prek dadaističnih fenomenov niča in praznine. S tem bomo nadaljevali tudi v drugem delu knjige, namenjenem značilnostim pojmovne mreže jugoslovanskega dadaizma in vlogi krize v umetnosti. Tu bo osrednji namen prikazati pomen ironije, igre in razdiralne sile v dadaizmu ter pokazati, kako je tovrstno vzpostavljanje estetske krize delovalo v specifičnem kontekstu jugoslovanske avantgarde. Ena od pomembnih značilnosti je potencial avantgarde za ustvarjanje skupnosti enako mislečih in mobilizacijo predvsem delavskih gibanj, saj to spremeni pogled na pojav avantgarde kot reakcije na avtonomijo umetnosti v meščanski družbi,⁴ ki v tem delu Evrope takrat skoraj ni obstajala. To je tudi razlog, da lahko v zahodni in srednji Evropi opazimo pogosto prisotnost zmesi nihilističnega in razdiralnega dadaizma, ki se bori proti prevladi Zahoda in zahodne umetnosti in njene epistemologije, ter angažiranega konstruktivizma, ki poudarja gradnjo družbene revolucije.

4 Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 35–54.

Prvi in zaključni del knjige prikazujeta tok jugoslovanskega dadaizma prek krajev, konceptov, umetnikov, periodike in »samizdatov« (letaki, plakati, brošure in knjige) ter dopisovanja. To nam omogoča zasnovo kronotopa jugoslovanskega dadaizma in dadaističnih tehnik ter v odnosu do preostalih evropskih avantgardnih vozlišč zarisuje jugoslovansko transverzalo umetniške avantgarde.⁵ V tem pogledu razdelki prvega dela poudarjajo umetniške prakse jugoslovanskih avantgardistov v Zagrebu in Beogradu ter na območju Slavonije (Osijek, Vinkovci) in Vojvodine (Novi Sad, Subotica), razdelki četrtega dela pa v Ljubljani ter na območju Goriške in Furlanije - Julijske krajine (Gorica, Trst). Izpostavljeni so njihovi stiki in mobilnost v različnih evropskih krajih ter izmenjava z evropskimi avantgardisti, še posebej ekspresionisti, dadaisti, futuristi, kubofuturisti in konstruktivisti v Pragi,

- 5 Logika transverzale in kronotopa podpira hkratno in policentrično branje zgodovine literature in umetnosti ter omogoča večjo odprtost in zajetje kompleksnosti v teoretski analizi. V geometriji je transverzala črta, ki povezuje točki na dveh premicah v isti ravnini. V humanistiki je pojem »transverzalnosti« uporabil Felix Guattari, da bi poimenoval odpiranje hierarhij in ustaljenih logik ter eksperimentiranje z odnosi s ciljem ustvarjanja novih subjektivitet, prostorov, odnosov in zaveznihštev. Transverzala nam tako služi kot povezava dveh vzporednih zgodovinskih procesov, ki nimata skupnega izvora ali središča, a se vseeno stikata. Na drugi strani imamo koncept kronotopa Mihaila Bahtina, s katerim lahko zajamemo značilnost zgodovinskega transnacionalnega procesa, pri katerem ne gre samo za prostorske stike in preseganje mej, ampak tudi za sočasnost procesov. Kronotop (prostor-čas) je Bahtin prevzel iz Einsteinove teorije relativnosti, da bi poimenoval celoto zlitja ali zgoščenosti kategorij prostora in časa v literarnem besedilu, pri čemer je možna uporaba tudi v drugih kulturnih kontekstih. Gre za način ustvarjanja smisla in podob, ki omogoča sobivanje različnih diskurzov in rizomatsko mišljenje, saj predvideva mnogoterost kronotopov za različne strukture in ukinja čas in prostor kot izkustvu transcendentni, nespremenljivi kategoriji. Popolnoma sprejemljivo je, da imajo različni deli sveta različne kronotope in tako tudi svojo verzijo modernosti in sodobnosti.

Brnu, Budimpešti, Berlinu, Parizu, na Dunaju in na območju Rusije oziroma Sovjetske zveze.

Čeprav jugoslovanska avantgarda v evropskem kontekstu ne velja za paradigmatško avantgardo, ampak za obroben pojav v zgodovini zgodovinskih avantgard, ki se pojavijo na začetku 20. stoletja, prav tako tudi ni bila formirana kot enovit pojem, je vendarle mogoče opazovati skupne avantgardistične tendence, ki so jih promovirali takratni akterji. Ker se takšna umetnost postavlja izrazito proti mitotvorstvu in kolonizaciji duha ter se zato izmika funkciji nacionalne književnosti in umetnosti, prav tako pa rezultati njene dejavnosti niso klasično razumljena umetniška dela, ampak so največkrat procesne in eksperimentalne narave ali pa gre za fragmente iz življenja umetnikov, smo podobno metodo uporabili tudi v tej knjigi – prečno branje vsakovrstnih tekstov nam je omogočilo, da gradiva ne ločujemo na literarne, vizualne in uprizoritvene žanre ali nacionalne kulture.

Izraza »jugoslovanska avantgarda« in »jugoslovanska dada« uporabljamo načrtno, četudi posebne oznake, kot so »jugoslovanska avantgarda« ali »balkanska avantgarda«⁶ ali celo »jugoslovanska književnost«⁷ sicer niso pogosto v rabi. Miško Šuvaković je izraz »jugoslovanska avantgarda« pojasnil kot »multitudo transgresivnih, eksperimentalnih, intermedijskih in interdisciplinarnih« umetniških in kulturnih pojavov na južnoslovanskem območju (Slovenija, Hrvaška, Srbija, Bosna in Hercegovina) med letoma 1918 in 1935, za katere je značilna tako notranja dinamika Kraljevine SHS kot tudi zunanja dinamika povezovanja z mednarodnimi

6 Miško Šuvaković, »Impossible Histories«, v Dubravka Djurić, Miško Šuvaković, ur., *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991* (Cambridge: MIT Press, 2003), 20.

7 Adrijana Marčetić idr., ur., *Jugoslovenska književnost: Prošlost, sadašnjost i budućnost jednog spornog pojma* (Beograd: Čigoja, 2019).

avantgardnimi praksami.⁸ 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.

Jugoslovanskost kot oznaka za pluralnost in transnacionalnost produktivno deluje v kontekstu raziskav avantgarde, še posebej dadaizma, ki si je za cilj postavil ravno pluralizacijo in inter-ter transnacionalizacijo.⁹ V zasnovi dade namreč stoji »programski internacionalizem«,¹⁰ ki poskuša osnovati umetniško prakso na osnovi premagovanja mej narodnosti. Oznáčbo »jugoslovanska« so uporabljali tudi sami umetniki, o katerih bomo govorili v knjigi. S tem se tudi metodično distanciramo od vsakršnega nacionalnega prevzemanja jugoslovanskega dadaizma v nacionalnih kanonih, ne glede na to, da še danes zasledimo teoretska osmišljanja pomena posameznih nacionalnih umetnostnih in literarnih kanonov zgodnjega 20. stoletja prek avantgardnih gibanj, kar večinoma izhaja iz dihotomije in kompleksnosti srbsko-hrvaških odnosov.¹¹ To pomeni, da z izogibanjem statičnemu,

8 Miško Šuvakovič, »Avant-Gardes in Yugoslavia«, *Filozofski vestnik* 37.1 (2016), 201, 208.

9 Gerald Janecek, »Dada in Central and Eastern Europe«, v Stephen C. Foster idr., ur., *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe, and Japan* (New York: G. K. Hall & Co., 1998), 9.

10 Benedikt Hjartarson, »Anationalism and the Search for a Universal Language: Esperantism and the European Avant-Garde«, v Per Bäckström, Benedikt Hjartarson, ur., *Decentring the Avant-Garde* (Amsterdam, New York: Rodopi, 2014), 277.

11 Aleksandar Flaker je opozarjal na izključevanje zenitizma in dadaizma iz nacionalnih književnosti in na nacionalno opredeljevanje literarnih in vizualnih del jugoslovanske avantgarde. Rešitev je videl v pojmovanju avantgardnih del in dejavnosti po mestu nastanka, pri čemer se je zgledoval po Veri Horvat Pintarić, ki je v primeru Josipa Seissla (Jo Kleka) govorila o »zagrebški avantgardi«. Zagrebška avantgarda zajema ne samo

esencialističnemu in ukalupljenemu nacionalnemu diskurzu potrjujemo lokalne ter regionalne, dinamične identitete, zato da bi razkrili posebnosti njihovega nenehnega postajanja, ki se zrcalijo v širši, globalni perspektivi.

Takšno širšo perspektivo podpira tudi pogled na avantgardo kot na posebno vrsto omrežja, o čemer bomo govorili v nadaljevanju: »Z vidika vozlišča avantgardnega omrežja je manj pomembno, ali je zenitizem obravnavan kot gibanje, ki pripada jugoslovanski, balkanski, hrvaški, srbski kulturi, ali pa je preprosto norost posameznika, pesnika, založnika itd. (*Lud je čovek*). Za omrežje so to le različne povezave z drugačno intenzivnostjo, ki lahko dobijo številne, včasih bojevite in nasprotujoče si pomene.«¹²

Vprašanja, ki jih je postavil dadaizem, so še posebej pomembna na območju, kjer imata pojma večkulturnosti in transnacionalnosti tako bogato zgodovino kot na Balkanu. Ni odveč poudariti, da so imeli izseljenci v dadaizmu pomembno vlogo: v zibelko dadaizma – Zürich – so pred vojno pribežali pisatelji in umetniki, kot so Tristan Tzara, Walter Serner, Hans Arp, Hugo Ball, brata Janco, Christian Schad, in prav ti so predstavljali jedro za osnovanje dadaizma in predstavljanje dadaizma širši javnosti, denimo z javnimi performativnimi nastopi leta 1916 v Cabaretu Voltaire. Gerald Janecsek pomenljivo zapiše: »Izseljenci iz vse Evrope so očitno igrali pomembno vlogo v dadaizmu in kozmopolitizem ali antinacionalizem je pomemben element

»zagrebško« obdobje *Zenita*, ampak tudi dejavnosti Dragana Aleksića (*Dada Tank, Dada Jazz*), Branka Ve Poljanskega (*Kinofon, Dada-Jok, Zenit-Ekspres*) in drugih. Flaker navaja, da ta rešitev korespondira s pojmi, kot so züriška in berlinska dada ali École de Paris, ki označujejo skupino umetnikov različne nacionalne pripadnosti. Aleksander Flaker, *Nomadi ljepote* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988), 245.

12 Jovan Čekić, »Zenit – čvorište avangardne mreže«, v Jović, Subotić, ur., *Sto godina časopisa Zenit*, 51.

njegovega programa, tako zelo, da bi lahko rekli, da tam, kjer je bil nacionalizem, ni mogla obstajati dada.«¹³

Nadaljujmo s prvo uvodno temo, ki smo jo zasnovali okrog binarne opozicije med središčem in periferijo oziroma Vzhodom in Zahodom, na osnovi katere lahko razumemo družbene procese prek kanonizacije literarnih in umetniških del. Kar ostane in kar je spoznano kot vredno kanonizacije, torej raziskovanja, recenziranja, kuriranja, nagrajevanja in prenašanja v okviru kurikulumu, je zasnovano na podlagi izdelanega sistema, ki ga je oblikoval uniformen in hierarhičen pogled iz (ekonomskega in kulturnega) središča. Področje študija zgodovine in teorije avantgarde je v zadnjih letih veliko prispevalo k decentralizaciji univerzalne naracije avantgard in zgodbe modernosti. Tako v ospredje stopajo avantgardni pojavi onkraj Zahoda oziroma uveljavljenih umetniških centrov, kot so Pariz, Berlin, London, New York in drugi,¹⁴ pa tudi onkraj osrednjih predstavnikov avantgarde, ki so bili do nedavnega skoraj izključno moškega spola.¹⁵ Za periferne dele Evrope in umetnice avantgardistke

13 Janecek, »Dada in Central and Eastern Europe«, 9.

14 Tania Ørum idr., ur., *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries* (Leiden: Brill, 2016–2022); Bäckström, Hjartarson, ur., *Decentering the Avant-Garde*; Ming Tiampo, *Gutai: Decentering Modernism* (Chicago: University of Chicago Press, 2011); James M. Harding, John Rouse, *Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance* (Michigan: University of Michigan Press, 2006).

15 Izjemen doprinos na področju vključevanja žensk kot aktivnih subjektov jugoslovanske avantgarde pomeni objava korespondence Anuške Micić in Ljubomirja Micića (2021), ki razkriva produkcijsko, finančno podporno, avtorsko in uredniško vlogo Anuške Micić, za katero je pred tem veljalo, da je v zenitizmu opravljala izključno prevajalska in tajniška dela. Pomembno je tudi delo Žarke Svirčev, ki je ženskemu avtorstvu posvetila monografijo *Avangardistkinje: Ogledi o srpskoj (ženskoj) avangardnoj književnosti* (2018), prek raziskovanja periodike pa je dokazala, da so ženske avtorice in urednice predstavljale konstitutiven del jugoslovanske oz. južnoslovanske avantgarde. Na bolj poglobljeno raziskavo čaka tudi delo avantgardistke

je sicer veljalo, da so proizvedli nekaj aktivnosti oziroma del, a da ta niso imela izvirnega značaja ali večjega vpliva. To kaže na substancialistično razmišljanje o avantgardi kot o proizvodnji umetniških artefaktov. Temeljite raziskave namreč kažejo ravno obratno – da gre za bistvene dele avantgardističnih gibanj. Še več, ta zgodovinsko zapostavljena, obrobna območja vzhodne in srednje Evrope so tista, kjer se zares pokaže radikalnost avantgardnih praks.¹⁶ Več nedavnih raziskav je korigiralo uveljavljeno mnenje, da dada pripada zahodnoevropskim kulturnim centrom, ter utrdilo pomembnost vzhodno- in srednjeevropskih dadaističnih pojavov.¹⁷ Da periferija ključno prispeva k razvoju umetnosti in kulture, ker predstavlja polje dinamike in napetosti ter konflikta z normativno ideologijo oziroma estetiko središča, je trdil že Jurij Lotman, ki je na osnovi teorije Borisa A. Uspenskega in Meyerja Schapira pokazal, »da so periferni žanri v umetnosti bolj revolu-

Thee Černigoj (Roter) in njena vloga v konstruktivizmu Avgusta Černigoja ter Tržaški konstruktivistični skupini. V preteklosti se je vitalno vlogo ženskih umetnic v avantgardi dovolj natančno predstavilo samo na primeru ruske oz. sovjetske avantgarde z razstavo *Umetnice ruske avantgarde* v Kölnu (1980) in Guggenheimovo mednarodno razstavo *Amazonke avantgarde* (1999–2001), ob kateri je izšel tudi istoimenski katalog. Vse več pozornosti se v sodobnem kritičnem pregledu umetnosti posveča tudi nadrealistkam, kar je bilo posebej vidno na razstavi *The Milk of Dreams* Beneškega bienala leta 2022. V tem kontekstu velja izpostaviti tudi delovanje švicarskega muzeja Susch, ki se od leta 2019 posveča raziskovanju, kuriranju in promoviranju umetnic avantgardistk v zgodovini in danes.

16 Zrinka Božić Blanuša, »Decentred Geographies: Poetics and Politics of the Avant-Garde«, *Poznańskie Studia Slawistyczne* 18 (2020), 49–66; S. A. Mansbach, »From Leningrad to Ljubljana: The Suppressed Avant-gardes of East-Central and Eastern Europe during the Early Twentieth Century«, *Art Journal* 49.1 (1990), 7.

17 Oliver A. I. Botar idr., ur., *Cannibalizing the Canon: Dada Techniques in East-Central Europe. Avant-Garde Critical Studies* (Leiden: Brill, 2023); Tom Sandqvist, *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire* (Cambridge: MIT, 2006); Stephen C. Foster idr., ur., *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe, and Japan* (New York: G. K. Hall & Co., 1998).

cionarni od tistih, ki so v centru kulture, veljajo za bolj prestižne in za sodobnike pomenijo umetnost *par excellence*.¹⁸ In še: »To je področje pristne semiotične dinamike, tu se ustvarja to polje napetosti, na katerem nastajajo bodoči jeziki.«¹⁹ Po ugotovitvah Éve Forgács je avantgarda vedno prepoznana kot »manjšinski jezik«,²⁰ pri čemer izhaja iz pojmovanja »manjšinske literature« Gillesa Deleuza in Félixu Guattarija, ki uveljavlja potencial deterritorializacije jezika in kaže na inherentno političnost jezika znotraj večjezičnega okolja.

Na osnovi takega razumevanja umetniškega in literarnega razvoja, ki je v večini primerov izhajalo iz središča, je tudi za 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 zadostnim 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 slučajne in stihijske pojave ali namerno posnemanje, ki nima kanonične vrednosti, temveč zgolj priča o stikih in pretoku idej iz središča ter želji lokalnih kultur, da bi dohitele Zahod. Da so teoretiki sprejeli to načelno nepovezanost in diskontinuiteto avantgarde in njene zgodovine v srednji in vzhodni Evropi kot eno od njenih določujočih značilnosti, pričajo naslovi monografij, ki govorijo o kratkotrajnih pojavih ali »bliskih« tovrstnih

18 Jurij M. Lotman, *Znotraj mislečih svetov*, prev. Urša Zabukovec, Milan Jesih (Ljubljana: Studia humanitatis, 2006), 189.

19 Prav tam.

20 Éva Forgács, »Romantic Peripheries: The Dynamics of Enlightenment and Romanticism in East-Central Europe«, v Bäckström, Hjartarson, ur., *Decentring the Avant-Garde*, 57, 58; Gilles Deleuze in Felix Guattari, *Kafka: za manjšinsko književnost*, prev. Vera Troha (Ljubljana: LUD Literatura, 1995).

literarnih in umetniških praks v 20. stoletju, obdobja avantgard na tem prostoru pa so označena kot »leta nereda« ali »nemogoče zgodovine«. ²¹ 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«. ²²

Kot bomo videli v nadaljevanju, pa so ravno nelinearnost, nehierarhičnost in naključnost izjemnega pomena za avantgardo in avantgardno prakso, nenadni vzniki novih žarišč in razpustitve obstoječih smeri razvoja pa določujoča lastnost njenega omrežnega ali rizomatskega delovanja. ²³ Namesto središča in periferije

- 21 *Flashes of Avant-garde in the Croatian Art of the First Half of the 20th 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).
- 22 Miško Šuvaković, »Kontekstualni, intertekstualni i interslikovni aspekti avangardnih časopisa«, v Vida Golubović, Staniša Tutnjević, ur., *Srpska avangarda u periodici* (Novi Sad, Beograd: Matica srpska, Institut za književnost i umetnost, 1996), 117; Šuvaković, »Impossible Histories«, 12.
- 23 Omrežje razumemo kot *réseau* Bruna Latourja v kontekstu njegove teorije »akter-omrežje« (ANT), kjer ta pojem zaznamuje tako »omrežje« kot aktivnost »mreženja«. Predstavljamo si lahko trirazsežno strukturo, ki je v nenehnem postajanju in združuje povezave, ki niso samo »med«, ampak tudi »ob« žariščih, ter ohlapne konce na robu; pomeni torej fluidno, nehierarhično strukturo, ki obstaja, vse dokler po njej teče tok interakcij med različnimi elementi in entitetami, ne zgolj človeškimi. O smiselnosti raziskovanja in razumevanja zgodovinske avantgarde prek koncepta omrežja gl. Hubert van der Berg, »Mapping Old Traces of the New Towards a Historical Topography of Early Twentieth-Century Avant-Garde(s) in the European Cultural Field(s)«, *Arcadia* 41.2 (2006), 331–349. Gl. tudi ponazoritev in kritično dopolnitev istega avtorja: »Die Probe aufs Exempel Anmerkungen zur Vorstellung der historischen Avantgarde als Netzwerk«, *Zagreber Germanistische Beiträge* 32.1 (2023), 37–65.

je zato bolj produktivno avantgarde misliti kot vmesni prostor, mesto nenehne izmenjave ali mejo, kot jo opisuje 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.²⁴

Tak pristop podpira tudi zadnja celostna študija dadaizma v vzhodni in srednji Evropi,²⁵ ki je z namenom, da bi zajela kompleksnost in pluralnost dadaističnih pojavov, k temi pristopila onkraj uveljavljenih pojmov »avantgardnega gibanja« in »avantgardnega manifesta«, saj sta ta pojma onemogočala tematiziranje in s tem vidnost nekaterih manj ter slabše dokumentiranih pojavov ali pa neprogramskih, kratkotrajnih in hibridnih izrazov. V tem teoretskem okviru dada ni več razumljena zgolj kot organizirano umetniško gibanje – navsezadnje dadaizem nikoli ni predstavljal enovite dadaistične estetike –, ampak predvsem kot serija praks in »taktik dade«.²⁶ To nam dovoljuje, da na isti ravni raziskujemo vse avantgardne izraze – od efemernih, performativnih praks in strategij življenjskih slogov do revij in drugih rezultatov umetniškega dela. S tem se predrugači tudi razumevanje »vpliva« enega gibanja ali ene komponente na drugo. Namesto statičnega »vplivanja«, ki zameji tako naravo kot rezultat tega procesa, govorimo o (makro ali mikro) »transferju«, ki privede do hibridnosti, načinov nadaljevanja nečesa s selekcijo in manipulacijo.²⁷ Glede na posebnosti okolja, v kate-

24 Lotman, *Znotraj mislečih svetov*, 200, 201.

25 Botar, *Cannibalizing the Canon*.

26 Leah Dickerman, »Introduction«, v Leah Dickerman, ur., *Dada: Zurich, Hannover, Cologne, New York, Paris* (Washington: National Gallery of Art, 2006), 7–9.

27 Tomáš Glanc, »Transfer as the Key: Understanding the Intellectual History of the Relationship between Formalism and Structuralism from the Perspective of the Prague Linguistic Circle«, v Michał Mrugalski idr.,

rem se transfer zgodi, ta deluje deloma na način prepustnosti, deloma 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 »kanibalizacija«,²⁸ ki pomeni kritično in kreativno apropiacijo zahodnega umetniškega obrazca.

Stanje nepravilnega odnosa med Vzhodom in Zahodom na področju avantgardne umetnosti je opisal Piotr Piotrowski v knjigi *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989* (poljski izvirnik je izšel leta 2005) ter v članku »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde« (2009). Na podlagi vidnega izobčenja vzhodno- in srednjeevropske umetnosti in drugih marginaliziranih delov Evrope Piotrowski govori o prevladujoči »vertikalni umetnostni zgodovini«, s čimer poimenuje hierarhični pristop modernistične geografije v umetnostni zgodovini.²⁹ V tem kontekstu izpostavi enega od izraziteje kritičnih pregledov umetnosti 20. stoletja – *Art Since 1900*, ki sicer uspešno predstavi tudi umetnost iz severne in južne Evrope, a tudi iz Brazilije, Mehike in Japonske, vendar kot opozarja Piotrowski, avtorjem ne uspe kritično izprašati hierarhičnega izhodišča zgodovinenja umetnosti; zaradi tega je umetnost 20. stoletja ponovno prepoznana v glavnem kot fenomen ZDA in zahodne Evrope.³⁰ Drug izrazit primer je knjižna

ur., *Central and Eastern European Literary Theory and the West* (Berlin: De Gruyter, 2023), 613–631.

28 Botar, *Cannibalizing the Canon*.

29 Piotr Piotrowski, »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde«, v Sascha Bru idr., ur., *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent* (Berlin: De Gruyter, 2009), 50.

30 Hal Foster idr., ur., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2004).

serija o zgodovini dadaizma, ki jo je uredil Stephen Foster: četrta knjiga serije pod pomenljivim naslovom *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe, and Japan* pokaže, da se lahko kompleksnost pluralnih dadaističnih pojavov zunaj Züricha, Pariza, Berlina in Hannovra zvede tudi na označevalca »vzhodna orbita« oziroma Vzhod. Kot mnogi teoretiki tudi Piotrowski natančno ugotavlja, da vertikalna umetnostna zgodovina običajno terja tudi določeno »orientalizacijo« kultur Drugega, kot jo je opisal Edward Said.³¹ Ta je postavil pojem orientalizma kot zahodno obliko dominacije, omejevanja in avtoritarnega odnosa do Orienta znotraj kolonialistične politike. Orientalizem ni zgolj geografsko zaznamovan, ampak je politični ideološki konstrukt, ki definira pojem Zahoda tako, da umešča Vzhod kot nasprotnega Drugega, ki je kulturno manjvreden, ki mu manjka racionalnosti in razsvetljenstva. Center nikoli ne govori o svoji umetnosti z regionalnimi označevalci, medtem ko je druga (vzhodno- in srednjeevropska) umetnost na Zahodu vedno opredeljena kot regionalna. To dihotomijo opiše tudi Lotman, ko ugotavlja, da je periferija (v našem primeru umetnost Drugega z vidika evropocentrizma) »živo okrašena, markirana«, center pa predstavlja normo, je »normalen«, brez posebnosti, »kratko malo 'je'«. ³²

Piotrowski je pri uporabi Saidovega koncepta orientalizacije razlikoval med tako imenovanim »neevropskim Drugim«, ki ga določa strategija kolonizacije, in »bližnjim Drugim« (*Close Other, not-quite-Other*), ki je deležen strategije marginalizacije; primer bližnjega Drugega je med drugim tudi območje vzhodne in srednje Evrope, ki je »na obrobju evropske kulture, zunaj središča,

31 Piotrowski, »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde«, 51; gl. tudi Forgács, »Romantic Peripheries«, 62; Edward W. Said, *Orientalizem*, prev. Lenca Bogovič idr. (Ljubljana: Studia humanitatis, 1996).

32 Lotman, *Znotraj mislečih svetov*, 200.

vendar še vedno v istem kulturnem referenčnem okviru.«³³ Tako se transfer znanja, vrednosti in izkušenj dogaja skoraj izključno prek središča, medtem ko ni pretočnosti med samimi pojavi na obrobju.³⁴ To se denimo kaže tudi pri današnjem šibkem poznavanju madžarske in češke avantgarde v Sloveniji ali pa tudi bogate zapuščine jugoslovanske avantgarde in stikov med jugoslovanskimi avantgardisti v državah bivše Jugoslavije. Toda slepota retrospektivnega pogleda nikakor ne določa resničnosti delovanja avantgardistov. Ti so bili na obrobju veliko bolj povezani in odprti, to pa je omogočalo visoko raven eksperimentalnosti, pretočnost idej in raznovrstnih medperiferij transferjev.

Piotrowski je za pisanje zgodovine avantgarde predlagal spremembo paradigme, ki bi pomenila »horizontalno umetnostno zgodovino«, torej zavzemanje za nehierarhično, večperspektivno pisanje zgodovine umetnosti ter sprejetje »transnacionalnega« pristopa.³⁵ Takšna metoda pomeni osredotočenje na lokalne identitete, njihove notranje dinamike in posebnosti (geopolitičnih) pogojev lokalnih umetniških avantgard ter sinhrono pojave

33 Piotrowski, »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde«, 52, 53. Gl. tudi Bojana Pejić, David Elliott, *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe* (Stockholm: Moderna Museet, 1999), 120. Že Said je sicer predvidel prenos pojma orientalizacije in odnosa med evropskim in neevropskim Drugim tudi na druge odnose kolonializma. Na diskurz vzhodne Evrope, še posebej Balkana, je koncept aplicirala Maria Todorova, *Imagining the Balkans* (Oxford: Oxford University Press, 2009), nato pa tudi drugi teoretiki, denimo Dušan I. Bjelić, ur., *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation* (Cambridge: MIT Press, 2002). Orientalizem na Balkanu je bil ključno določen s pojmom »orientalizma v orientalizmu« (ang. *nesting orientalism*), ki predstavlja transpozicijo dihotomije evropskega modela Vzhod – Zahod nase. To predvideva večjo veljavo držav, ki se nahajajo bližje Zahodu, medtem ko se vzhodne države štejejo za orientalske. Gl. Milica Bakić-Hayden, »Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia«, *Slavic Review* 54.4 (1995), 917–931.

34 Piotrowski, »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde«, 57.

35 Prav tam, 58.

tako v državah vzhodne in srednje kot tudi zahodne Evrope in drugje. Poleg ruske avantgarde (ta vključuje tudi ukrajinsko in gruzijsko ter preostale pojave avantgarde na območju držav, ki so bile del Ruskega carstva in pozneje Sovjetske zveze), ki predstavlja dokaj raziskan, paradigmatični primer avantgarde, je treba po mnenju Piotrowskega prepoznati tudi nedvomen vpliv med drugimi državami, ki niso del zahodnega geografskega območja. Edino translokalni pristop lahko pokaže, da so vzhodno- in srednjeevropski pojavi v literaturi in umetnosti avantgarde potekali sočasno s pojavi na Zahodu. In le na ta način lahko opravimo z uveljavljenimi prepričanji, da so ta področja umetniško in kulturno zaostajala za Zahodom: »Pomembno je, da umetniki mednarodne avantgarde na umetniško sceno niso gledali z vertikalne perspektive: Bukarešta ali Tokio za dadaiste nista bila nič manj pomembna kot Berlin ali Zürich. Šele umetnostna zgodovina je razvila hierarhični, vertikalni diskurz, ki umetnostno geografijo ureja v smislu središč in obrobij.«³⁶ Horizontalna umetnostna zgodovina avantgarde se namesto univerzalnega analitičnega obrazca osredotoči na značilnosti in posebnosti ter o umetnikih in njihovih delih razmišlja kot o akterjih s ciljno usmerjenim delovanjem (*agency*), ki ključno vplivajo na avantgardno omrežje in na pojmovanje avantgardne umetnosti.

Kolonialna ali druga odvisnost držav je povzročila, da lahko v istem času v odvisnih državah najdemo tako podobne značilnosti globalnega modernizma kot tudi velike razlike v razvoju. Različnost modernističnih izkušenj nas privede do dejstva, da ni univerzalne zgodovine modernosti in da je nujno pluralizirati razumevanje modernizma in avantgarde ter sprejeti različne prostorske in časovne konfiguracije obeh.³⁷ Kdo namreč odloča, kaj

36 Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989* (London: Reaktion Books, 2009), 41.

37 Laura Winkiel, »Postcolonial Avant-Gardes and the World System of

je radikalno? Radikalno za koga in v kakšnem kontekstu? Komu je dovoljeno prispevati k oblikovanju zgodovine, biti moderen in sodoben? Laura Winkiel predstavi pomembnost drugačnih pristopov k postkolonialnim, a tudi marginalnim avantgardam: lotiti se jih kaže z drugačnega kritičnega in zgodovinskega gledišča, 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.³⁸ Če pozorno zasledujemo kritične geste marginalne ali postkolonialne avantgarde, namreč opazimo, da tudi ko ti umetniki uporabljajo podobne ikonoklastične prijeme, kot jih Zahod, prevprašujejo evropocentrizem in se kritično distancirajo od uniformne zahodne oblike modernosti.

Medtem ko Piotrowski kritično obravnava in dekonstruira pojem univerzalne evropske avantgarde in umetnostne zgodovine prek vnašanja pristopov »kritične geografije« in »geozgodovine«,³⁹ podobno kritično refleksijo že nekaj časa doživlja tudi področje literarne zgodovine s središčnim goethejevskim konceptom svetovne zgodovine (*Weltliteratur*). Teoretiki, kot so Pascale Casanova, Franco Moretti, David Damrosch in drugi,⁴⁰ z raznolikimi pristopi k monolitnemu razumevanju kanona svetovne literature kažejo na dejstvo, da gre za nenehno spreminjajočo se in heterogeno entiteto v mnogoterih kontekstih in oblikah, ki pa popolnoma izpusti dele iz nekaterih oddaljenih območij. Morreti podobno kot Piotrowski razrešuje opozicijo med

Modernity/Coloniality«, v Bäckström, Hjartarson, ur., *Decentring the Avant-Garde*, 100.

³⁸ Prav tam, 103.

³⁹ Piotrowski, »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde«, 50.

⁴⁰ Pascale Casanova, *The World Republic of Letters* (Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 2004); David Damrosch, *What is World Literature?* (New Jersey: Princeton University Press, 2003); Franco Moretti, »Conjectures on World Literature«, *New Left Review* 1 (2000), 54–68.

središčem in periferijo z nujnostjo literarne geografije, ki bi na podlagi na novo izdelanih zemljevidov dala možnost širšega pogleda na literaturo in uvida drugačnih povezav, odnosov in dinamik, ki jih s pogosto avtomatiziranim pogledom literarne in umetnostne zgodovine ne opazimo. Kot novo paradigmo, ki izzove staro raziskovanje kanona, Morreti namesto kritičnega branja in dekonstrukcije posameznih tekstov predlaga bolj formalistično kategorijo oddaljenega branja, ki omogoča zajetje velikih enot sistema, ki se oblikujejo v nove modele in obrazce.⁴¹ Tovrstno oddaljeno analizo na primeru avantgardističnih revij izvede Béatrice Joyeux-Prunel, ki z analizo družbenih omrežij in digitalno vizualizacijo izdela kartografijo periodike v dvajsetih letih 20. stoletja v Evropi. Gre za resnično nov način pogleda, ki seže onkraj tradicionalne analize slogovnih ali estetskih kategorij. Avtorica pokaže, da je bila realnost avantgarde veliko bolj policentrična in da so bile periferije veliko bolj povezane, produktivne in dinamične kot pa centri, še zlasti če govorimo o izdajanju in razširjanju avantgardističnih revij.⁴² Kanonične hierarhije in monocentrizem, h katerim je zgodovinski kanon umetnosti dolgo časa stremel, razkrijejo nepopolno zgodbo, ki jo podpira centralizirana ideja mednarodne geopolitike v umetnosti. Topografski ali prostorski obrat je osrednjega pomena tudi pri natančnem branju avantgardnih tekstov, saj ima v ospredju specifične kulturne in politične zgodovine kraja nastanka umetniškega dela.⁴³ Tak pristop odkriva dela z geo-

41 Franco Moretti, *Atlas of the European Novel, 1800–1900* (London: Verso, 1998); *Grafi, zemljevidi, drevesa in drugi spisi o svetovni literaturi*, prev. Jernej Habjan (Ljubljana: Studia humanitatis, 2011); *Buržuj: Med zgodovino in literaturo*, prev. Ana Habjan (Ljubljana: Sophia, 2015).

42 Béatrice Joyeux-Prunel, »Internationalization through the Lens: Nineteenth- and Twentieth-Century Art Periodicals and Decentred Circulation«, *Journal of European Periodical Studies* 4.2 (2019), 61, 62, 66.

43 Omeniti je treba, da je umetnostna geografija (*Kunstgeographie*) v drugi

grafske, kulturne in lingvistične periferije, hkrati pa kritično analizira (evropocentrične) teoretske modele, ki so oblikovali diskurz o avantgardi vse od njenega oblikovanja v prva gibanja na začetku 20. stoletja. Predružačenje metodološkega pristopa je tudi posledica premika fokusa z materialnih rezultatov na raziskovanje praks in transformativnega potenciala avantgarde, kar terja osredotočenost na lokalizacijo kulturnih praks v določenem prostoru.⁴⁴

Horizontalno povezovanje, ki ni linearno, konvencionalno in narativno, odgovarja tudi sami avantgardistični umetniški produkciji. Ta s postopki kolaža, asemblaža, naključja in nasploh raznolikega preseganja meje umetniškega in neumetniškega, umetnosti in življenja pluralizira umetniški objekt in ga tudi popolnoma izničuje – avantgarda in radikalne, angažirane in relacijske umetniške prakse ponujajo možnost ustvarjanja umet-

polovici 19. stoletja pomenila nemško vedo, ki je izhajala iz nemške imperalistične humanistike in družboslovja ter je vplivala na nacistično kulturno politiko. Njen ključni koncept *Grenzraum* ni bil prostor izmenjave, temveč spopada in kulturne vojne za prevlado, kjer je bil cilj zmaga nemške kulture nad kulturami predvsem vzhodnih narodov. To je razlog, da se po vojni umetnostna geografija ni ponovno razvila. Izrazito pacifističen dadaizem je parodiral takšno umetnost in umetnostne pristope, osnovane na nacionalističnih težnjah v 19. stoletju, in sicer z uporabo nezahodnjaške estetike, s transnacionalnim sodelovanjem in mešanjem jezikov v besedilih in performansih. Vidnejša pripadnika berlinske (antifašistične in antinacistične) dade George Grosz in John Heartfield sta si zato, da ne bi zvenela nemško, celo spremenila imeni. Novejši transdisciplinarni pristopi temeljijo na povsem drugi osnovi kot pretekla umetnostna geografija – denimo, literarna geografija Franca Morettija pomeni uporabo geografskih metod za analizo in razumevanje literarnih in kulturnih materialov. Prav tako kritična geografija, ki je zasnovana predvsem na kritični teoriji, raziskuje, kako družbena razmerja moči in neenakosti oblikujejo prostor in krajine.

44 Malte Hagener, »Mushrooms, Ant Paths and Tactics: The Topography of the European Film Avant-Garde«, v Bäckström, Hjartarson, ur., *Decentering the Avant-Garde*, 145, 146.

niškega dela brez umetniškega dela ter krepijo razmerje med umetniškim in političnim.

Taki paradigmatiski premiki od nas zahtevajo transverzalnost ne samo v prostoru in času globalne modernosti, ampak tudi med področji umetniške, aktivistične in politične dejavnosti, to pa zahteva transdisciplinarno raziskovanje in oblikovanje novih modelov. Maja Stanković govori o avantgardi kot o predzgodovini paradigme »omreženega sveta« 21. stoletja, mednarodno revijo *Zenit*, ki je izhajala med letoma 1921 in 1923 v Zagrebu, nato pa do leta 1926 v Beogradu, prepoznava kot »prototip omreženega načina delovanja in paradigmatiski primer omreženega pristopa umetnosti v naših prostorih«. ⁴⁵ Avtorica nadaljuje, da v tem smislu *Zenit* ne predstavlja več zgolj publikacije nekega avantgardističnega gibanja ali umetniške smeri, ampak »platformo« za združevanje umetnikov z različnih delov sveta in področij delovanja, onkraj hierarhij in razdelitve na center in periferije – pomen njegove izvirnosti je torej v izumljanju novih pristopov v umetnosti, kar lahko danes teoretsko predstavimo s konceptom omrežja. ⁴⁶ Podobno poudarja tudi Zrinka Božić Blanuša: »Heterogenost zenitističnega projekta, vidna tako v uredniškem pristopu kot 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.« ⁴⁷

45 Maja Stanković, »*Zenit*: Preteča umreženog načina delovanja«, v Jović, Subotić, ur., *Sto godina časopisa Zenit*, 80, in *Umrežena slika* (Beograd: FMK, 2022); Irina Subotić, »Die internationale Vernetzung der Zeitschrift *Zenit* (1921–1926)«, *Zagreber Germanistische Beiträge* 32.1 (2023), 115–134; Jovan Čekić, »*Zenit* – čvorište avangardne mreže«, v Jović, Subotić, ur., *Sto godina časopisa Zenit*, 43–57.

46 Stanković, »*Zenit*: Preteča umreženog načina delovanja«, 81.

47 Božić Blanuša, »Decentred Geographies: Poetics and Politics of the Avant-Garde«, 64.